www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article /Araştırma Makalesi

In Search of Lost Spring: The Winter Mythos and The Tragic Cycle in *A Mind at Peace*

Kayıp Baharın İzinde: Huzur'da Kış Arketipi ve Trajik Döngü

Muhammed Toprak*

Abstract: This study examines the four-part structure of Ahmet Hamdi Tanpınar's *Huzur* within the framework of Northrop Frye's classification of seasonal mythoi and explores the relationship between the absence of spring and the recurrence of winter in the novel's tragic movement. The analysis focuses on the plot structures, temporal organization, seasonal imagery, and interpersonal relations in the sections entitled "İhsan," "Nuran," "Suat," and "Mümtaz." Methodologically, the study combines close textual reading with archetypal criticism and narratology, taking as its primary framework Frye's association of spring, summer, autumn, and winter with comedy, romance, tragedy, and irony. Gérard Genette's concept of analepsis is employed to clarify the relationship between the novel's framing present and the sections that unfold through retrospection, while Henri Bergson's notion of duration is used in a limited manner to distinguish chronological time from Mümtaz's inner experience of time. Berna Moran's observations on the novel's musical composition are also considered as a critical point of reference for the changing emotional tone of its four sections. The analysis demonstrates that *Huzur* does not complete Frye's sequence of spring, summer, autumn, and winter; instead, it moves from a veiled winter to the summer of romance, then to the autumn of tragedy, and finally to an intensified winter. Although spring appears in Mümtaz's childhood memories, in the beginning of his love for Nuran, in the April landscape, and in the dawn at the novel's conclusion, it never produces lasting renewal. The study's original contribution lies in interpreting the novel's seasonal structure not as a completed cycle, but as a tragic spiral in which spring is repeatedly lost.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, A Mind at Peace, Northrop Frye, archetype, tragic cycle.

Öz: Bu çalışma, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki dört bölümlü yapıyı Northrop Frye'ın mevsimsel mitos tasnifi çerçevesinde incelemeyi ve romanın trajik seyrinde baharın yokluğu ile kışın tekrarı arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlamaktadır. İncelemenin kapsamını "İhsan", "Nuran", "Suat" ve "Mümtaz" bölümlerinin olay örgüsü, zaman düzeni, mevsim imgeleri ve kişiler arasındaki münasebetler oluşturmaktadır. Yöntem olarak metin merkezli yakın okuma ile arketipsel eleştiri ve anlatıbilimin imkânlarından yararlanılmış; Frye'ın komedya, romans, tragedya ve ironiyle ilişkilendirdiği ilkbahar, yaz, sonbahar ve kış mitosları temel alınmıştır. Gérard Genette'in geriye dönüş kavramı, romanın çerçeve zamanı ile geçmişe açılan bölümleri arasındaki ilişkiyi açıklamak amacıyla; Henri Bergson'un süre anlayışı ise

* Dr., Independent Researcher
Dr., Bağımsız Araştırmacı
ORCID https://orcid.org/0000-0003-4136-5762
mail@muhammedtoprak.com

Cite as/ Atıf: Toprak, M. (2026). In search of lost spring: The winter mythos and the tragic cycle in a mind at peace / Kayıp baharın izinde: Huzur'da kış arketipi ve trajik döngü. *Turkish Studies - Language and Literature*, *21*(Ö1), 2797-2851. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer], Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.95558
Received/Geliş: 19 May/Mayıs 2026
Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026
Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026
Checked by plagiarism software

takvimsel zaman ile Mümtaz'ın yaşadığı iç zaman arasındaki ayrımı belirginleştirmek için sınırlı biçimde kullanılmıştır. Berna Moran'ın romanın mûsikî kompozisyonuna dair tespiti de bölümler arasındaki duygu değişimini destekleyen yerli bir eleştirel dayanak olarak değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda *Huzur*'un Frye'ın ilkbahar, yaz, sonbahar ve kış sırasını tamamlamadığı; örtük kıştan romans yazına, oradan tragedyanın sonbaharına ve nihayet ağırlaşmış bir kışa yöneldiği görülmüştür. Bahar, Mümtaz'ın çocukluk hatırasında, Nuran'la başlayan aşkta, nisan tabiatında ve finaldeki fecirde belirse de kalıcı bir yenilenme meydana getiremez. Çalışmanın özgün katkısı, romanın mevsimsel yapısını tamamlanan bir çevrimden ziyade baharın her defasında kaybedildiği trajik bir sarmal olarak açıklamasıdır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, Northrop Frye, arketip, trajik döngü.

Structured Abstract:

The aim of this study is to examine the four-part structure of Ahmet Hamdi Tanpınar's *Huzur* through Northrop Frye's classification of seasonal mythoi and to reveal the relationship between the withdrawal of spring and the recurrence of winter in the novel's tragic movement. Previous studies have discussed the novel's musical composition, temporal organization, tension between dream and reality, autobiographical dimensions, and conception of civilization. Berna Moran's interpretation of the four sections as movements of a musical composition, progressing from anxiety to joy, melancholy, and intensified anxiety, remains one of the major observations concerning the novel's structure. However, the sections entitled "İhsan," "Nuran," "Suat," and "Mümtaz" have rarely been considered together in relation to the mythoi of comedy, romance, tragedy, and irony that Frye associates with spring, summer, autumn, and winter. The study therefore asks what affinities and divergences the four sections display in relation to Frye's seasonal classification and what the failure of spring to become an autonomous and dominant narrative season signifies within the tragic structure of *Huzur*. Its central assumption is that the novel's tragic sensibility derives not from the complete absence of spring, happiness, or renewal, but from their appearance without their development into a lasting order of life. "Lost spring" accordingly denotes a possibility of recovery that emerges in childhood memory, love, nature, and dawn, yet is lost whenever it appears.

The research was designed as a qualitative literary study. The primary data source is Tanpınar's *Huzur*, and the units of analysis are its four character-named sections. The novel was analyzed by combining close reading, archetypal criticism, and narratology. Each section was evaluated according to the direction of the plot, temporal organization, seasonal imagery, interpersonal relations, dominant emotional atmosphere, Mümtaz's capacity for action, and the condition reached at the end of the section. Frye's classification of seasonal mythoi provides the principal theoretical framework. Within this classification, spring is associated with comic reconciliation, social reintegration, and the restoration of life; summer with romantic fulfillment, union, and ideal wholeness; autumn with tragic decline, separation, and irreversible loss; and winter with the ironic world of diminished agency, fragmentation, alienation, and failure. Calendar seasons were distinguished from archetypal seasons. The seasonal value of a section was therefore determined not by the month in which its events occur, but by the direction and outcome of its narrative movement. Gérard Genette's concepts of analepsis and prolepsis were employed to explain the relationship between the framing present and the sections opening into the past. Henri Bergson's notion of duration was used in a limited manner to clarify the distinction between chronological time and Mümtaz's inner experience of time. Frye's theory was not treated as a scheme consciously adopted by Tanpınar, but as a retrospective analytical framework that makes the seasonal and tragic organization of the novel visible.

The analysis demonstrates that the archetypal movement of the novel does not form a regular cycle of spring, summer, autumn, and winter. Instead, it proceeds through a veiled winter, the summer of romance, the autumn of tragedy, and an intensified winter. Spring appears in four identifiable forms: Mümtaz's childhood recovery in the household of İhsan and Macide, the May morning on which his love for Nuran begins, the April landscape following Suat's suicide, and the dawn at the conclusion of the novel. None of these appearances produces lasting renewal. Although the "İhsan" section takes place at the end of August, illness, waiting, poverty, fear of war, and anxiety of loss bring it archetypally close to winter. Yet İhsan remains alive, Macide and the children preserve the domestic order, and war is still only a possibility. This first winter is therefore veiled and incomplete. The childhood period recalled through analepsis constitutes the novel's first spring. Mümtaz's movement from orphanhood to the household of İhsan and Macide, from isolation to family, and from inward withdrawal to a cultural community resembles the comic movement of reintegration. However, this spring belongs to memory rather than to the narrative present.

The "Nuran" section comes closest to the summer of romance. Journeys along the Bosphorus, the house in Emirgân, bodily and spiritual intimacy, shared aesthetic experience, and plans for a common future provide Mümtaz with a temporary sense of wholeness. Nevertheless, Nuran's motherhood, Fatma's anxieties, Fahir's presence, the intervention of the family circle, Suat's letter, and the absolute symbolic meaning Mümtaz places upon Nuran prevent this happiness from becoming a permanent order. Summer does not await autumn as an external threat; it contains its own autumn in the fear of loss and in the impossibility of sustaining happiness. The "Suat" section constitutes the tragic autumn in which attained happiness turns into irreversible loss. Suat's suicide in the Emirgân house transforms the space of love and a shared future into a space of death. Although the section ends in April, Mümtaz's inability to write, return to Nuran, or establish a new life

demonstrates that calendar spring does not produce archetypal renewal. Natural time is renewed, whereas Mümtaz's inner time remains fixed within loss. The "Mümtaz" section returns to the August day of the opening section but produces a much heavier winter. Nuran's departure has become final, İhsan approaches death, Suat has turned into an internal voice and hallucinated figure, Mümtaz's relation to reality has weakened, and war has begun. At the end of the novel, İhsan's recovery coincides with Mümtaz's collapse, the medicine bottles break when they are no longer needed, and dawn brings the announcement of war. These ironic reversals complete the seasonal movement without renewal.

The findings show that *Huzur* does not reproduce Frye's seasonal classification in a regular sequence. It transforms the classification into a descending tragic spiral in which the initial winter returns in a psychologically and historically intensified form. The tragedy of the novel arises not from the impossibility of happiness, but from the inability to convert experienced happiness into a lasting form of life. Mümtaz enters a family and experiences love, beauty, intellectual companionship, and aesthetic wholeness, yet none of these values becomes sustainable. The concept of "lost spring" unites the four appearances of spring under a single structural principle and clarifies the relationship among seasonal imagery, narrative time, and tragic composition. The study thereby offers a new interpretive framework that complements musical and temporal readings of *Huzur* through seasonal mythoi and demonstrates that Frye's theory can be used comparatively without claiming direct influence upon Tanpınar. The findings also provide a basis for future comparative studies of season, time, memory, and loss in Tanpınar's other novels and poems.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, A Mind at Peace, Northrop Frye, archetype, tragic cycle.

الملخص المنهجي:

يهدف هذا البحث إلى دراسة البنية الرباعية لرواية «حُزُور» لأحمد حمدي تانبنار من خلال تصنيف نورثروب فراي للأساطير الموسمية، والكشف عن العلاقة بين انسحاب الربيع وتكرار الشتاء في الحركة التراجيدية للرواية. وقد تناولت الدراسات السابقة التكوين الموسيقي للرواية، وتنظيمها الزمني، والتوتر بين الحلم والواقع، وأبعادها السيرة الذاتية، ومفهومها للحضارة. وتبقى قراءة برنا موران التي فسّرت الأقسام الأربعة باعتبارها حركات تركيب موسيقي يتدرج من القلق إلى الفرح، فالكآبة، ثم القلق المكثّف، إحدى أبرز الملاحظات حول بنية الرواية. غير أنّ الأقسام المعنونة بـ «إحسان»، «نوران»، «سُعاد»، و«ممتاز» نادراً ما تُنظر إليها مجتمعةً في علاقتها بالأساطير الكوميدية، الرومانسية، التراجيدية، والساخرة التي يربطها فراي بفصول الربيع، الصيف، الخريف، والشتاء. ومن هنا يطرح البحث سؤالاً حول أوجه التشابه والاختلاف التي تُظهرها هذه الأقسام في ضوء تصنيف فراي الموسمي، وما الذي يعنيه فشل الربيع في أن يصبح موسماً سردياً مستقلاً ومهيمناً داخل البنية التراجيدية لـ «حُزُور». وافتراضه المركزي أنّ الحس التراجيدي في الرواية لا ينبع من غيابٍ كامل للربيع أو السعادة أو التجدد، بل من حضورها، دون أن تتطور إلى نظام حياة دائم. ومن ثمّ فإن «الربيع المفقود» يدل على إمكانية استعادة تتجلى في ذاكرة الطفولة، وفي الحب، والطبيعة، والفجر، لكنها تضيع كلما ظهرت.

تم تصميم البحث كدراسة أدبية نوعية. المصدر الرئيس للبيانات هو رواية تانبنار «حُزُور»، ووحدات التحليل هي أقسامها الأربعة المسماة بأسماء الشخصيات. جرى تحليل الرواية بالجمع بين القراءة الدقيقة، والنقد النموذجي (الأركيتايب)، والسرديات. وقُيّم كل قسم وفق اتجاه الحبكة، والتنظيم الزمني، والصور الموسمية، والعلاقات بين الشخصيات، والمناخ العاطفي السائد، وقدرة ممتاز على الفعل، والحالة التي يصل إليها القسم في نهايته. شكّل تصنيف فراي للأساطير الموسمية الإطار النظري الرئيس. ففي هذا التصنيف يرتبط الربيع بالمصالحة الكوميدية، وإعادة الاندماج الاجتماعي، واستعادة الحياة؛ ويرتبط الصيف بالوفاء الرومانسي، والاتحاد، والكمال المثالي؛ ويرتبط الخريف بالانحدار التراجيدي، والانفصال، والفقدان الذي لا رجعة فيه؛ ويرتبط الشتاء بالعالم الساخر حيث تقلّ الفاعلية، ويهيمن التفكك، والاغتراب، والفشل. وقد جرى التمييز بين الفصول الزمنية (التقويمية) والفصول النموذجية (الأركيتايبية)، بحيث تحدَّد القيمة الموسمية للقسم لا بحسب الشهر الذي تجري فيه أحداثه، بل بحسب اتجاه الحركة السردية ونتيجتها. واستُخدمت مفاهيم جيرار جينيت عن الاسترجاع (Analepsis) والاستباق (Prolepsis) لتوضيح العلاقة بين الحاضر الإطاري والأقسام التي تنفتح على الماضي. كما استُعين بمفهوم هنري برغسون عن «المدة» بشكل محدود لتوضيح الفرق بين الزمن الكرونولوجي وتجربة ممتاز الداخلية للزمن. ولم يُعامل إطار فراي بوصفه مخططاً تبنّاه تانبنار بوعي، بل كإطار تحليلي استرجاعي يجعل البنية الموسمية والتراجيدية للرواية مرئية.

تُظهر التحليلات أنّ الحركة النموذجية للرواية لا تشكّل دورة منتظمة من الربيع، الصيف، الخريف، والشتاء، بل تسير عبر شتاءٍ مستتر، وصيفٍ رومانسي، وخريفٍ تراجيدي، وشتاءٍ مكثّف. يظهر الربيع في أربعة أشكال محددة: استعادة ممتاز لطفولته في بيت إحسان وماجدة، صباح مايو الذي يبدأ فيه حبه لنوران، مشهد أبريل بعد انتحار سعاد، والفجر في خاتمة الرواية. غير أنّ أياً من هذه الظهورات لا ينتج تجديداً دائماً. فعلى الرغم من أنّ قسم «إحسان» يقع في نهاية أغسطس، فإن المرض، والانتظار، والفقر، وخوف الحرب، وقلق الفقد، تجعله قريباً نموذجياً من الشتاء. ومع ذلك يبقى إحسان حيّاً، وتحافظ ماجدة والأطفال على النظام الأسري، وتظل الحرب مجرد احتمال. لذا فإن هذا الشتاء الأول مستتر وغير مكتمل. أما فترة الطفولة المستعادة عبر الاسترجاع فتشكّل أول ربيع في الرواية، حيث ينتقل ممتاز من اليُتم إلى بيت إحسان

وماجدة، ومن العزلة إلى الأسرة، ومن الانسحاب الداخلي إلى مجتمع ثقافي، في حركة كوميدية نحو إعادة الاندماج. لكن هذا الربيع ينتمي إلى الذاكرة لا إلى الحاضر السردي.

يقترب قسم «نوران» أكثر من صيف الرومانسية. فالرحلات على البوسفور، والبيت في إميرغان، والحميمية الجسدية والروحية والتجارب الجمالية المشتركة، وخطط المستقبل المشترك، تمنح ممتاز إحساساً مؤقتاً بالكمال. غير أنّ أمومة نوران، وقلق فاطمة، وحضور فاهر، وتدخل الدائرة العائلية، ورسالة سعاد، والمعنى الرمزي المطلق الذي يضفيه ممتاز على نوران، كلها تمنع هذا السعادة من أن تصبح نظاماً دائماً. فالصيف لا ينتظر الخريف كتهديد خارجي؛ بل يحتوي خريفه الخاص في خوف الفقد واستحالة استمرار السعادة. أما قسم «سعاد» فيشكّل خريف التراجيديا حيث تتحول السعادة المحققة إلى فقدان لا رجعة فيه. إذ يحوّل انتحار سعاد في بيت إميرغان فضاء الحب والمستقبل المشترك إلى فضاء موت. وعلى الرغم من أنّ القسم ينتهي في أبريل، فإن عجز ممتاز عن الكتابة أو العودة إلى نوران أو تأسيس حياة جديدة يبيّن أنّ الربيع الزمني لا ينتج تجديداً نموذجياً. فالزمن الطبيعي يتجدد، بينما يبقى الزمن الداخلي لممتاز ثابتاً في الفقد. ويعود قسم «ممتاز» إلى يوم أغسطس الذي افتتحت به الرواية، لكنه ينتج شتاءً أثقل بكثير: رحيل نوران أصبح نهائياً، إحسان يقترب من الموت، سعاد تحوّلت إلى صوت داخلي وصورة هلوسية، علاقة ممتاز بالواقع ضعفت، والحرب بدأت. وفي نهاية الرواية يتزامن شفاء إحسان مع انهيار ممتاز، وتنكسِر قوارير الدواء حين لم تعد مطلوبة، ويأتي الفجر معلناً الحرب. هذه الانقلابات الساخرة تكمل الحركة الموسمية دون تجديد.

تُظهر النتائج أنّ «حُزُور» لا يعيد إنتاج تصنيف فراي الموسمي في تسلسل منتظم، بل يحوّله إلى لولب تراجيدي هابط يعود فيه الشتاء الأول في صورة نفسية وتاريخية مكثّفة. تنبع مأساة الرواية لا من استحالة السعادة، بل من العجز عن تحويل السعادة المجرَّبة إلى شكل حياة دائم. يدخل ممتاز أسرة ويعيش الحب والجمال والصحبة الفكرية والكمال الجمالي، لكن أياً من هذه القيم لا يصبح مستداماً. ويوحّد مفهوم «الربيع المفقود» الظهورات الأربعة للربيع تحت مبدأ بنيوي واحد، ويُوضح العلاقة بين الصور الموسمية والزمن السردي والبنية التراجيدية. ومن ثمّ يقدّم البحث إطاراً تفسيرياً جديداً يُكمل القراءات الموسيقية والزمنية لـ «حُزُور» عبر الأساطير الموسمية، ويُظهر أنّ نظرية فراي يمكن استخدامها بشكل مقارن دون الادعاء بوجود تأثير مباشر على تانبنار. كما تتيح النتائج أساساً لدراسات مقارنة مستقبلية حول الفصول والزمن والذاكرة والفقد في روايات تانبنار الأخرى وقصائده.

الكلمات المفتاحية:

نورثروب فراي، النموذج، الدورة التراجيدية، A Mind at Peace، أحمد حمدي تانبنار، حُزُور:

Résumé Structuré:

L’objectif de cette étude est d’examiner la structure quadripartite de Huzur d’Ahmet Hamdi Tanpınar à travers la classification des mythes saisonniers de Northrop Frye, et de mettre en lumière la relation entre le retrait du printemps et la récurrence de l’hiver dans le mouvement tragique du roman. Les travaux antérieurs ont abordé la composition musicale du roman, son organisation temporelle, la tension entre rêve et réalité, ses dimensions autobiographiques et sa conception de la civilisation. L’interprétation de Berna Moran, qui considère les quatre sections comme les mouvements d’une composition musicale progressant de l’anxiété à la joie, puis à la mélancolie et à une anxiété intensifiée, demeure l’une des observations majeures concernant la structure du roman. Cependant, les sections intitulées « İhsan », « Nuran », « Suat » et « Mümtaz » ont rarement été envisagées ensemble en relation avec les mythes de la comédie, de la romance, de la tragédie et de l’ironie que Frye associe respectivement au printemps, à l’été, à l’automne et à l’hiver. L’étude interroge donc les affinités et divergences que ces quatre sections présentent par rapport à la classification saisonnière de Frye, ainsi que la signification de l’échec du printemps à devenir une saison narrative autonome et dominante dans la structure tragique de Huzur. L’hypothèse centrale est que la sensibilité tragique du roman ne découle pas de l’absence totale de printemps, de bonheur ou de renouveau, mais de leur apparition sans développement en un ordre de vie durable. Le « printemps perdu » désigne ainsi une possibilité de rétablissement qui surgit dans la mémoire d’enfance, l’amour, la nature et l’aube, mais qui se perd à chaque manifestation.

La recherche a été conçue comme une étude littéraire qualitative. La source principale est le roman Huzur de Tanpınar, et les unités d’analyse sont ses quatre sections portant le nom de personnages. Le roman a été analysé en combinant lecture attentive, critique archétypale et narratologie. Chaque section a été évaluée selon la direction de l’intrigue, l’organisation temporelle, l’imagerie saisonnière, les relations interpersonnelles, l’atmosphère émotionnelle dominante, la capacité d’action de Mümtaz et l’état atteint à la fin de la section. La classification des mythes saisonniers de Frye constitue le cadre théorique principal. Dans cette classification, le printemps est associé à la réconciliation comique, à la réintégration sociale et au rétablissement de la vie ; l’été à l’accomplissement romantique, à l’union et à la plénitude idéale ; l’automne au déclin tragique, à la séparation et à la perte irréversible ; et l’hiver au monde ironique marqué par la diminution de l’agency, la fragmentation, l’aliénation et l’échec. Les saisons calendaires ont été distinguées des saisons archétypales. La valeur saisonnière d’une section a donc été déterminée non par le mois où se déroulent les événements, mais par la direction et l’issue du mouvement narratif. Les concepts d’analepses et

de prolepses de Gérard Genette ont été utilisés pour expliquer la relation entre le présent-cadre et les sections ouvertes sur le passé. La notion de « durée » chez Henri Bergson a été mobilisée de manière limitée afin de clarifier la distinction entre le temps chronologique et l'expérience intérieure du temps par Mümtaz. La théorie de Frye n'a pas été traitée comme un schéma consciemment adopté par Tanpınar, mais comme un cadre analytique rétrospectif rendant visible l'organisation saisonnière et tragique du roman.

L'analyse montre que le mouvement archétypal du roman ne forme pas un cycle régulier de printemps, été, automne et hiver. Il progresse plutôt à travers un hiver voilé, l'été de la romance, l'automne de la tragédie et un hiver intensifié. Le printemps apparaît sous quatre formes identifiables : la récupération de l'enfance de Mümtaz dans le foyer d'İhsan et Macide, le matin de mai où naît son amour pour Nuran, le paysage d'avril après le suicide de Suat, et l'aube à la conclusion du roman. Aucune de ces apparitions ne produit un renouveau durable. Bien que la section « İhsan » se déroule fin août, la maladie, l'attente, la pauvreté, la peur de la guerre et l'anxiété de la perte la rapprochent archétypalement de l'hiver. Pourtant, İhsan demeure vivant, Macide et les enfants préservent l'ordre domestique, et la guerre reste une possibilité. Ce premier hiver est donc voilé et incomplet. La période d'enfance rappelée par l'analepses constitue le premier printemps du roman. Le passage de Mümtaz de l'orphelinat au foyer d'İhsan et Macide, de l'isolement à la famille, et du retrait intérieur à une communauté culturelle, ressemble au mouvement comique de réintégration. Mais ce printemps appartient à la mémoire plutôt qu'au présent narratif.

La section « Nuran » se rapproche le plus de l'été romantique. Les voyages le long du Bosphore, la maison d'Emirgân, l'intimité corporelle et spirituelle, l'expérience esthétique partagée et les projets d'avenir commun procurent à Mümtaz un sentiment temporaire de plénitude. Néanmoins, la maternité de Nuran, les inquiétudes de Fatma, la présence de Fahir, l'intervention du cercle familial, la lettre de Suat et la signification symbolique absolue que Mümtaz attribue à Nuran empêchent ce bonheur de devenir un ordre permanent. L'été ne guette pas l'automne comme une menace extérieure ; il contient son propre automne dans la peur de la perte et l'impossibilité de maintenir le bonheur. La section « Suat » constitue l'automne tragique où le bonheur atteint se transforme en perte irréversible. Le suicide de Suat dans la maison d'Emirgân transforme l'espace de l'amour et de l'avenir partagé en espace de mort. Bien que la section se termine en avril, l'incapacité de Mümtaz à écrire, à revenir vers Nuran ou à établir une nouvelle vie montre que le printemps calendaire ne produit pas de renouveau archétypal. Le temps naturel se renouvelle, tandis que le temps intérieur de Mümtaz reste figé dans la perte. La section « Mümtaz » revient au jour d'août de la section d'ouverture, mais produit un hiver beaucoup plus lourd : le départ de Nuran est devenu définitif, İhsan approche de la mort, Suat s'est transformé en voix intérieure et en figure hallucinée, le rapport de Mümtaz à la réalité s'est affaibli, et la guerre a commencé. À la fin du roman, la guérison d'İhsan coïncide avec l'effondrement de Mümtaz, les flacons de médicaments se brisent lorsqu'ils ne sont plus nécessaires, et l'aube annonce la guerre. Ces renversements ironiques achèvent le mouvement saisonnier sans renouveau.

Les résultats montrent que Huzur ne reproduit pas la classification saisonnière de Frye dans une séquence régulière. Il transforme cette classification en une spirale tragique descendante où l'hiver initial revient sous une forme psychologique et historique intensifiée. La tragédie du roman ne réside pas dans l'impossibilité du bonheur, mais dans l'incapacité à convertir le bonheur vécu en une forme de vie durable. Mümtaz entre dans une famille et expérimente l'amour, la beauté, la compagnie intellectuelle et la plénitude esthétique, mais aucune de ces valeurs ne devient pérenne. Le concept de « printemps perdu » unit les quatre apparitions du printemps sous un principe structurel unique et clarifie la relation entre l'imagerie saisonnière, le temps narratif et la composition tragique. L'étude propose ainsi un nouveau cadre interprétatif qui complète les lectures musicales et temporelles de Huzur à travers les mythes saisonniers, et démontre que la théorie de Frye peut être utilisée de manière comparative sans prétendre à une influence directe sur Tanpınar. Les résultat offrent également une base pour de futures études comparatives sur les thèmes de la saison, du temps, de la mémoire et de la perte dans les autres romans et poèmes de Tanpınar.

Mots-clés: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, *A Mind at Peace*, Northrop Frye, archétype, cycle tragique

Resumen Estructurado:

El objetivo de este estudio es examinar la estructura cuatripartita de Huzur de Ahmet Hamdi Tanpınar a través de la clasificación de los mitos estacionales de Northrop Frye, y revelar la relación entre la retirada de la primavera y la recurrencia del invierno en el movimiento trágico de la novela. Los estudios previos han

abordado la composición musical de la obra, su organización temporal, la tensión entre sueño y realidad, sus dimensiones autobiográficas y su concepción de la civilización. La interpretación de Berna Moran, que entiende las cuatro secciones como movimientos de una composición musical que progresa de la ansiedad a la alegría, la melancolía y una ansiedad intensificada, sigue siendo una de las observaciones más relevantes sobre la estructura del libro. Sin embargo, las secciones tituladas «İhsan», «Nuran», «Suat» y «Mümtaz» rara vez se han considerado conjuntamente en relación con los mitos de la comedia, la novela de amor, la tragedia y la ironía que Frye asocia con la primavera, el verano, el otoño y el invierno. El estudio se pregunta, por tanto, qué afinidades y divergencias muestran estas cuatro secciones respecto a la clasificación estacional de Frye y qué significa el fracaso de la primavera en convertirse en una estación narrativa autónoma y dominante dentro de la estructura trágica de Huzur. Su supuesto central es que la sensibilidad trágica de la novela no deriva de la ausencia completa de primavera, felicidad o renovación, sino de su aparición sin desarrollo en un orden de vida duradero. El «primavera perdida» denota así una posibilidad de recuperación que surge en la memoria infantil, el amor, la naturaleza y el amanecer, pero que se pierde cada vez que aparece.

La investigación fue diseñada como un estudio literario cualitativo. La fuente principal de datos es la novela Huzur de Tanpınar, y las unidades de análisis son sus cuatro secciones nombradas por personajes. La obra se analizó combinando lectura minuciosa, crítica arquetípica y narratología. Cada sección se evaluó según la dirección de la trama, la organización temporal, la imaginería estacional, las relaciones interpersonales, la atmósfera emocional dominante, la capacidad de acción de Mümtaz y la condición alcanzada al final de la sección. La clasificación de los mitos estacionales de Frye proporciona el marco teórico principal. En esta clasificación, la primavera se asocia con la reconciliación cómica, la reintegración social y la restauración de la vida; el verano con la plenitud romántica, la unión y la totalidad ideal; el otoño con el declive trágico, la separación y la pérdida irreversible; y el invierno con el mundo irónico de agencia disminuida, fragmentación, alienación y fracaso. Se distinguieron las estaciones del calendario de las estaciones arquetípicas. El valor estacional de una sección se determinó, por tanto, no por el mes en que ocurren los acontecimientos, sino por la dirección y el resultado de su movimiento narrativo. Los conceptos de analepsis y prolepsis de Gérard Genette se emplearon para explicar la relación entre el presente enmarcador y las secciones que se abren hacia el pasado. La noción de «duración» de Henri Bergson se utilizó de manera limitada para aclarar la distinción entre el tiempo cronológico y la experiencia interior del tiempo de Mümtaz. La teoría de Frye no se trató como un esquema conscientemente adoptado por Tanpınar, sino como un marco analítico retrospectivo que hace visible la organización estacional y trágica de la novela.

El análisis demuestra que el movimiento arquetípico de la obra no forma un ciclo regular de primavera, verano, otoño e invierno. En cambio, avanza a través de un invierno velado, el verano del romance, el otoño de la tragedia y un invierno intensificado. La primavera aparece en cuatro formas identificables: la recuperación infantil de Mümtaz en el hogar de İhsan y Macide, la mañana de mayo en la que comienza su amor por Nuran, el paisaje de abril tras el suicidio de Suat y el amanecer en la conclusión de la novela. Ninguna de estas apariciones produce una renovación duradera. Aunque la sección «İhsan» transcurre a finales de agosto, la enfermedad, la espera, la pobreza, el miedo a la guerra y la ansiedad por la pérdida la acercan arquetípicamente al invierno. Sin embargo, İhsan sigue vivo, Macide y los niños preservan el orden doméstico, y la guerra es todavía una posibilidad. Este primer invierno es, por tanto, velado e incompleto. El período infantil evocado mediante analepsis constituye la primera primavera de la novela. El paso de Mümtaz de la orfandad al hogar de İhsan y Macide, del aislamiento a la familia, y de la retirada interior a una comunidad cultural, se asemeja al movimiento cómico de reintegración. No obstante, esta primavera pertenece a la memoria más que al presente narrativo.

La sección «Nuran» se acerca más al verano romántico. Los viajes por el Bósforo, la casa en Emirgân, la intimidad corporal y espiritual, la experiencia estética compartida y los planes de futuro común proporcionan a Mümtaz una sensación temporal de plenitud. Sin embargo, la maternidad de Nuran, las inquietudes de Fatma, la presencia de Fahir, la intervención del círculo familiar, la carta de Suat y el significado simbólico absoluto que Mümtaz atribuye a Nuran impiden que esta felicidad se convierta en un orden permanente. El verano no espera al otoño como una amenaza externa; contiene su propio otoño en el miedo a la pérdida y en la imposibilidad de sostener la felicidad. La sección «Suat» constituye el otoño trágico en el que la felicidad alcanzada se transforma en pérdida irreversible. El suicidio de Suat en la casa de Emirgân convierte el espacio del amor y del futuro compartido en un espacio de muerte. Aunque la sección termina en abril, la incapacidad de Mümtaz para escribir, volver a Nuran o establecer una nueva vida demuestra que la primavera del calendario no produce renovación arquetípica. El tiempo natural se renueva, mientras que el tiempo interior de Mümtaz

permanece fijado en la pérdida. La sección «Mümtaz» regresa al día de agosto de la sección inicial, pero produce un invierno mucho más pesado: la partida de Nuran se ha vuelto definitiva, İhsan se acerca a la muerte, Suat se ha convertido en una voz interna y figura alucinada, la relación de Mümtaz con la realidad se ha debilitado y la guerra ha comenzado. Al final de la novela, la recuperación de İhsan coincide con el colapso de Mümtaz, los frascos de medicina se rompen cuando ya no son necesarios, y el amanecer trae el anuncio de la guerra. Estas inversiones irónicas completan el movimiento estacional sin renovación.

Los hallazgos muestran que Huzur no reproduce la clasificación estacional de Frye en una secuencia regular. La transforma en una espiral trágica descendente en la que el invierno inicial regresa en una forma psicológica e histórica intensificada. La tragedia de la novela surge no de la imposibilidad de la felicidad, sino de la incapacidad de convertir la felicidad experimentada en una forma de vida duradera. Mümtaz entra en una familia y experimenta amor, belleza, compañía intelectual y plenitud estética, pero ninguno de estos valores se vuelve sostenible. El concepto de «primavera perdida» une las cuatro apariciones de la primavera bajo un principio estructural único y aclara la relación entre la imaginería estacional, el tiempo narrativo y la composición trágica. El estudio ofrece así un nuevo marco interpretativo que complementa las lecturas musicales y temporales de Huzur a través de los mitos estacionales, y demuestra que la teoría de Frye puede utilizarse comparativamente sin afirmar una influencia directa sobre Tanpınar. Los resultados proporcionan además una base para futuros estudios comparativos sobre estación, tiempo, memoria y pérdida en las demás novelas y poemas de Tanpınar.

Palabras clave: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, *A Mind at Peace*, Northrop Frye, arquetipo, ciclo trágico.

结构化摘要:

本研究旨在通过 诺思洛普·弗莱（Northrop Frye） 的季节神话分类，考察阿赫麦特·汉迪·坦普纳尔（Ahmet Hamdi Tanpınar）小说 《宁静》（Huzur） 的四部分结构，并揭示春天的退隐与冬天的反复在小说悲剧性运动中的关系。以往研究曾讨论过该小说的音乐性构成、时间组织、梦境与现实的张力、自传性维度以及文明观念。贝尔纳·莫兰（Berna Moran） 将四个部分解读为音乐作品的四个乐章，从焦虑到喜悦、再到忧郁，最后回到强化的焦虑，这一观点仍是关于小说结构的重要观察之一。然而，“İhsan”“Nuran”“Suat”“Mümtaz”四个章节很少被整体地联系到弗莱所归属的春、夏、秋、冬四季的喜剧、浪漫、悲剧与讽刺神话。本研究因此提出问题：这四个章节在弗莱的季节分类中表现出哪些契合与差异？春天未能成为独立且主导的叙事季节在小说的悲剧结构中意味着什么？其核心假设是：小说的悲剧感并非源于春天、幸福或更新的完全缺失，而是源于它们的出现却未能发展为持久的生活秩序。“失落的春天”因此指向一种复原的可能性，它在童年记忆、爱情、自然与黎明中浮现，却在每次出现时都随即消逝。

本研究设计为定性文学研究。主要数据来源为坦普纳尔的《宁静》，分析单位为其四个以人物命名的章节。研究方法结合了细读、原型批评与叙事学。每个章节均从情节走向、时间组织、季节意象、人际关系、主导情感氛围、穆姆塔兹的行动能力以及章节结尾的状态等方面进行评估。弗莱的季节神话分类构成主要理论框架。在该分类中，春天与喜剧性的和解、社会再整合与生命复苏相关；夏天与浪漫的圆满、结合与理想整体相关；秋天与悲剧性的衰落、分离与不可逆的失落相关；冬天则与讽刺性的世界相关，其特征是能动性的减弱、碎片化、疏离与失败。研究区分了日历季节与原型季节。章节的季节价值因此并非由事件发生的月份决定，而是由叙事运动的方向与结果决定。热拉尔·热奈特（Gérard Genette） 的倒叙（analepsis）与预叙（prolepsis）概念用于解释框架性现在与开启过去的章节之间的关系。亨利·柏格森（Henri Bergson） 的“持续”概念则在有限范围内用于阐明时间的客观顺序与穆姆塔兹的内在时间体验之间的区别。弗莱的理论并未被视为坦普纳尔有意识采用的模式，而是作为一种回溯性的分析框架，使小说的季节性与悲剧性组织得以显现。

分析表明，小说的原型运动并未形成春夏秋冬的规律循环，而是经历了一个隐蔽的冬天、浪漫的夏天、悲剧的秋天以及强化的冬天。春天在小说中以四种形式出现：穆姆塔兹童年在İhsan与Macide家庭中的复原；五月清晨他与Nuran爱情的开始；Suat自杀后的四月景象；以及小说结尾的黎明。然而，这些春天的出现均未带来持久的更新。尽管“İhsan”章节发生在八月底，疾病、等待、贫

困、战争的恐惧与失落的焦虑使其在原型意义上接近冬天。然而İhsan仍然健在，Macide与孩子们维持着家庭秩序，战争尚只是可能性。因此，这第一个冬天是隐蔽且不完整的。通过倒叙回忆的童年时期构成小说的第一个春天。穆姆塔兹从孤儿境遇进入İhsan与Macide的家庭，从孤立走向家庭，从内向退隐走向文化共同体，类似于喜剧性的再整合运动。但这一春天属于记忆而非叙事现在。

“Nuran”章节最接近浪漫的夏天。博斯普鲁斯海峡的旅行、Emirgân的房子、身体与精神的亲密、共同的审美体验以及未来的计划为穆姆塔兹提供了暂时的完整感。然而，Nuran的母性、Fatma的焦虑、Fahir的存在、家庭圈子的介入、Suat的来信以及穆姆塔兹赋予Nuran的绝对象征意义阻止了这种幸福成为持久的秩序。夏天并非等待秋天作为外部威胁；它自身包含了秋天，即失落的恐惧与幸福不可持续的现实。“Suat”章节构成悲剧性的秋天，已获得的幸福转化为不可逆的失落。Suat在Emirgân房子的自杀将爱情与共同未来的空间转化为死亡空间。尽管该章节结束于四月，穆姆塔兹无法写作、无法回到Nuran、无法建立新生活，显示出日历上的春天并未带来原型性的更新。自然时间更新，而穆姆塔兹的内在时间却停滞在失落之中。“Mümtaz”章节回到开篇的八月之日，却产生了更为沉重的冬天：Nuran的离去已成定局，İhsan濒临死亡，Suat化为内心之声与幻觉形象，穆姆塔兹与现实的关系削弱，战争爆发。在小说结尾，İhsan的康复与穆姆塔兹的崩溃同时发生，药瓶在不再需要时破碎，黎明带来战争的宣告。这些讽刺性的逆转完成了季节性运动，却没有更新。

研究结果显示，《宁静》并未以规律的顺序再现弗莱的季节分类，而是将其转化为一个下降的悲剧性螺旋，其中最初的冬天以心理与历史上更为强化的形式回归。小说的悲剧并非源于幸福的不可能，而是源于无法将体验过的幸福转化为持久的生活形式。穆姆塔兹进入家庭，体验爱情、美、思想上的陪伴与审美的完整，但这些价值均未能持续。 “失落的春天”将春天的四次出现统一在一个结构性原则之下，阐明了季节意象、叙事时间与悲剧性构成之间的关系。本研究因此提供了一个新的解释框架，通过季节神话补充了对《宁静》的音乐性与时间性解读，并证明弗莱的理论可以在比较研究中使用，而无需声称对坦普纳尔有直接影响。研究结果还为未来关于季节、时间、记忆与失落的比较研究奠定了基础，适用于坦普纳尔的其他小说与诗歌。

关键词： 阿赫麦特·汉迪·坦普纳尔，《宁静》，*A Mind at Peace*，诺思洛普·弗莱，原型，悲剧循环

Структурированный реферат:

Цель данного исследования — рассмотреть четырёхчастную структуру романа **«Хузур»** Ахмета Хамди Танпынара через классификацию сезонных мифологем **Нортропа Фрая** и выявить взаимосвязь между уходом весны и повторением зимы в трагическом движении романа. Предыдущие работы анализировали музыкальную композицию романа, его временную организацию, напряжение между сном и реальностью, автобиографические измерения и концепцию цивилизации. Интерпретация **Берны Моран**, рассматривающей четыре части как движения музыкальной композиции, переходящей от тревоги к радости, затем к меланхолии и усиленной тревоге, остаётся одной из ключевых наблюдений относительно структуры романа. Однако разделы «Ихсан», «Нуран», «Суат» и «Мюмтаз» редко рассматривались вместе в связи с мифологемами комедии, романа, трагедии и иронии, которые Фрай соотносит с весной, летом, осенью и зимой. Исследование ставит вопрос: какие сходства и различия проявляют эти четыре части в отношении классификации Фрая и что означает неспособность весны стать самостоятельным и доминирующим повествовательным сезоном в трагической структуре **«Хузура»**. Основное предположение состоит в том, что трагическая чувствительность романа возникает не из полного отсутствия весны, счастья или обновления, а из их появления без превращения в устойчивый жизненный порядок. «Утраченная весна» обозначает возможность восстановления, возникающую в детских воспоминаниях, любви, природе и рассвете, но исчезающую всякий раз, когда она проявляется.

Исследование выполнено как качественный литературоведческий анализ. Основным источником данных является роман Танпынара **«Хузур»**, а единицами анализа — его четыре раздела, названные по именам персонажей. Роман анализировался с использованием метода внимательного

чтения, архетипической критики и нарратологии. Каждый раздел оценивался по направлению сюжета, временной организации, сезонной образности, межличностным отношениям, доминирующей эмоциональной атмосфере, способности Мюмтаза к действию и состоянию, достигнутому в конце раздела. Классификация сезонных мифологем Фрая служит основным теоретическим каркасом. В этой классификации весна связана с комическим примирением, социальной реинтеграцией и восстановлением жизни; лето — с романтическим исполнением, единением и идеальной целостностью; осень — с трагическим упадком, разлукой и необратимой потерей; зима — с ироническим миром ослабленной активности, фрагментации, отчуждения и неудачи. Календарные сезоны были отделены от архетипических. Сезонная ценность раздела определялась не месяцем, в котором происходят события, а направлением и исходом повествовательного движения. Концепции **Жерара Женетта** об ана- и пролепсисе использовались для объяснения связи между рамочным настоящим и разделами, открывающимися в прошлое. Понятие «продолжительности» у **Анри Бергсона** применялось ограниченно для прояснения различия между хронологическим временем и внутренним переживанием времени Мюмтазом. Теория Фрая не рассматривалась как схема, сознательно принятая Танпынаром, а как ретроспективный аналитический инструмент, делающий видимой сезонную и трагическую организацию романа.

Анализ показывает, что архетипическое движение романа не образует регулярного цикла весна–лето–осень–зима. Оно развивается через скрытую зиму, лето романтики, осень трагедии и усиленную зиму. Весна появляется в четырёх узнаваемых формах: детское восстановление Мюмтаза в доме Ихсана и Маджиде; майское утро, когда начинается его любовь к Нуран; апрельский пейзаж после самоубийства Суата; и рассвет в финале романа. Ни одно из этих проявлений не приводит к устойчивому обновлению. Хотя раздел «Ихсан» происходит в конце августа, болезнь, ожидание, бедность, страх войны и тревога утраты приближают его архетипически к зиме. Однако Ихсан остаётся жив, Маджиде и дети сохраняют домашний порядок, а война пока лишь возможность. Эта первая зима, таким образом, скрыта и неполна. Детский период, восстановленный через ана-лепсис, составляет первую весну романа. Переход Мюмтаза от сиротства к дому Ихсана и Маджиде, от изоляции к семье, от внутреннего ухода к культурному сообществу напоминает комическое движение реинтеграции. Но эта весна принадлежит памяти, а не повествовательному настоящему.

Раздел «Нуран» ближе всего к лету романтики. Путешествия по Босфору, дом в Эмиргане, телесная и духовная близость, совместный эстетический опыт и планы общего будущего дают Мюмтазу временное чувство целостности. Однако материнство Нуран, тревоги Фатмы, присутствие Фахира, вмешательство семейного круга, письмо Суата и абсолютное символическое значение, которое Мюмтаз придаёт Нуран, мешают этому счастью стать постоянным порядком. Лето не ждёт осень как внешнюю угрозу; оно содержит свою собственную осень в страхе утраты и невозможности поддержания счастья. Раздел «Суат» представляет собой трагическую осень, в которой достигнутое счастье превращается в необратимую потерю. Самоубийство Суата в доме Эмирган превращает пространство любви и совместного будущего в пространство смерти. Хотя раздел заканчивается в апреле, неспособность Мюмтаза писать, вернуться к Нуран или создать новую жизнь показывает, что календарная весна не приносит архетипического обновления. Природное время обновляется, тогда как внутреннее время Мюмтаза остаётся фиксированным в утрате. Раздел «Мюмтаз» возвращается к августовскому дню из начального раздела, но создаёт гораздо более тяжёлую зиму: уход Нуран стал окончательным, Ихсан приближается к смерти, Суат превратился во внутренний голос и галлюцинированный образ, связь Мюмтаза с реальностью ослабла, и война началась. В конце романа выздоровление Ихсана совпадает с крахом Мюмтаза, лекарственные бутылки разбиваются, когда они больше не нужны, а рассвет приносит известие о войне. Эти иронические перевороты завершают сезонное движение без обновления.

Результаты показывают, что **«Хузур»** не воспроизводит сезонную классификацию Фрая в регулярной последовательности. Он превращает её в нисходящую трагическую спираль, в которой первоначальная зима возвращается в психологически и исторически усиленной форме. Трагедия романа возникает не из невозможности счастья, а из неспособности превратить пережитое счастье в устойчивую форму жизни. Мюмтаз входит в семью и переживает любовь, красоту, интеллектуальное товарищество и эстетическую целостность, но ни одна из этих ценностей не становится устойчивой. Концепт «утраченной весны» объединяет четыре проявления весны под единым структурным принципом и проясняет взаимосвязь между сезонной образностью, повествовательным временем и

трагической композицией. Таким образом, исследование предлагает новую интерпретационную рамку, дополняющую музыкальные и временные прочтения **«Хузура»** через сезонные мифологемы, и демонстрирует, что теория Фрая может использоваться сравнительно без утверждения о прямом влиянии на Танпынара. Результаты также создают основу для будущих сравнительных исследований сезона, времени, памяти и утраты в других романах и стихах Танпынара.

Ключевые слова: Ахмет Хамди Танпынар, «Хузур», *A Mind at Peace*, Нортроп Фрай, архетип, трагический цикл

Yapılandırılmış Özet:

Bu çalışmanın amacı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki dört bölümlü yapıyı Northrop Frye'ın mevsimsel mitos tasnifi çerçevesinde incelemek ve romanın trajik hareketinde baharın geri çekilişi ile kışın tekrarı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. *Huzur* üzerine yapılan çalışmalarda romanın mûsikî kompozisyonu, zaman kurgusu, rüya ile gerçeklik arasındaki gerilim, otobiyografik unsurları ve medeniyet tasavvuru farklı yönleriyle değerlendirilmiştir. Berna Moran'ın romanın dört bölümünü bir mûsikî eserinin farklı karakterler taşıyan kısımlarına benzetmesi ve bölüm hareketlerini sıkıntı, neşe, melankoli ve yoğunlaşmış sıkıntı doğrultusunda açıklaması, romanın kompozisyonuna ilişkin başlıca tespitlerden biridir. Bununla birlikte "İhsan", "Nuran", "Suat" ve "Mümtaz" bölümlerinin Frye'ın ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışla ilişkilendirdiği komedya, romans, tragedya ve ironi mitosları bakımından birlikte okunması sınırlı kalmıştır. Çalışma, romanın dört bölümünün Frye'ın mevsimsel mitoslarıyla hangi yakınlık ve ayrılıkları taşıdığı ve baharın müstakil bir anlatı mevsimine dönüşememesinin romanın trajik yapısı bakımından ne ifade ettiği sorularına cevap aramaktadır. Temel varsayım, *Huzur*'daki trajik duyuşun baharın, saadetin ve yenilenmenin bütünüyle yokluğundan değil; bunların belirmesine ve kısmen yaşanmasına rağmen devamlı bir hayat düzenine dönüşememesinden kaynaklandığıdır. "Kayıp bahar" bu bakımdan çocukluk hatırasında, aşkta, tabiatta ve fecirde görünen, fakat her görünüşünde yeniden yitirilen iyileşme imkânını adlandırmaktadır.

Araştırma, nitel bir edebiyat incelemesi olarak tasarlanmış; veri kaynağını Tanpınar'ın *Huzur* romanı, inceleme birimlerini ise İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz adlarını taşıyan dört bölüm oluşturmuştur. Metin; yakın okuma, arketipsel eleştiri ve anlatıbilimin imkânları birlikte kullanılarak çözümlenmiştir. Her bölüm olayların yönü, zaman tertibi, mevsim imgeleri, kişiler arasındaki münasebetler, hâkim duygu, Mümtaz'ın eylem kudreti ve bölüm sonunda ulaşılan durum bakımından değerlendirilmiştir. Ana kuramsal çerçeveyi Frye'ın mevsimsel mitos tasnifi meydana getirmektedir. Bu tasnifte ilkbahar, komedyanın uzlaşma, topluluğa katılma ve hayatın yeniden teşekkülü yönündeki hareketiyle; yaz, romansın arzunun gerçekleşmesi, birleşme ve ideal bütünlük arayışıyla; sonbahar, tragedyanın düşüş, ayrılık ve telafisiz kayıp istikametiyle; kış ise ironi ve hicvin etkili eylemin zayıflaması, parçalanma, yabancılaşma ve başarısızlık dünyasıyla ilişkilidir. Takvimsel mevsim ile arketipsel mevsim birbirinden ayrılmış; bir bölümün mevsimsel karşılığı olayların geçtiği aya göre değil, anlatı hareketinin yönüne ve ulaştığı sonuca göre belirlenmiştir. Gérard Genette'in geriye dönüş ve ileriye sıçrama kavramları, romanın çerçeve zamanı ile geçmişe açılan bölümler arasındaki münasebeti açıklamak amacıyla kullanılmıştır. Henri Bergson'un süre anlayışından ise kronolojik zaman ile Mümtaz'ın yaşadığı iç zaman arasındaki ayrımı belirginleştirmek için sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Frye'ın kuramı, Tanpınar'ın bilinçli biçimde benimsediği bir şema olarak değil, romanın mevsimsel ve trajik yapısını geriye dönük olarak görünür kılan bir çözümleme vasıtası şeklinde değerlendirilmiştir.

İnceleme sonucunda romanın arketipsel seyrinin muntazam bir ilkbahar, yaz, sonbahar ve kış çevrimi oluşturmadığı; örtük kış, romans yazı, tragedya sonbaharı ve ağırlaşmış kış biçiminde ilerlediği belirlenmiştir. Baharın romanda dört görünüm kazandığı tespit edilmiştir: Mümtaz'ın İhsan ve Macide'nin yanında yaşadığı çocukluk iyileşmesi, Nuran'la aşkının başladığı mayıs sabahı, Suat'ın intiharından sonraki nisan tabiatı ve romanın sonunda gelen fecir. Bu görünümlerin hiçbiri kalıcı bir yenilenmeye ulaşmaz. "İhsan" bölümü ağustos sonunda geçmesine rağmen hastalık, bekleyiş, yoksulluk, harp korkusu ve kaybetme endişesi sebebiyle arketipsel bakımdan kışa yaklaşır. İhsan'ın hayatta oluşu, Macide ile çocukların aile düzenini koruması ve harbin henüz ihtimal hâlinde bulunması, bu ilk kışı örtük ve tamamlanmamış kılar. Aynı bölümde geriye dönüş yoluyla hatırlanan çocukluk devresi romanın ilk baharını meydana getirir. Mümtaz'ın yetimlikten İhsan ve Macide'nin evine, yalnızlıktan aileye ve içe kapanmadan kültür çevresine geçişi, komedya mitosundaki topluluğa yeniden katılma hareketine yaklaşır. Ancak bu bahar anlatının şimdisinde değil, hatırada yaşamaktadır.

"Nuran" bölümü romansın yazına en fazla yaklaşan kısımdır. Boğaziçi gezintileri, Emirgân'daki ev, bedensel ve ruhsal yakınlık, müşterek estetik tecrübe ve gelecek tasarısı Mümtaz'a geçici bir bütünlük sağlar. Bununla birlikte Nuran'ın anneliği, Fatma'nın korkuları, Fahir'in varlığı, aile çevresinin müdahaleleri, Suat'ın mektubu ve Mümtaz'ın Nuran'a yüklediği mutlak anlam, yaz saadetinin devamlı bir nizama dönüşmesini engeller. Yaz, sonbaharı dışarıdan beklemez; kaybetme korkusu ve sürdürülemeyen saadet sebebiyle kendi hazanını içinde taşır. "Suat" bölümü, bulunmuş saadetin telafisiz kayba dönüştüğü trajik sonbahardır. Suat'ın Emirgân evinde intihar etmesi, aşkın ve müşterek geleceğin mekânını ölüm mekânına çevirir. Bölümün nisan ayında sona ermesine rağmen Mümtaz'ın yazamaması, Nuran'a dönememesi ve yeni bir hayat kuramaması, takvimsel baharın arketipsel yenilenme doğurmadığını gösterir. Tabiatın zamanı yenilenirken Mümtaz'ın iç zamanı kayıpta sabitlenir. "Mümtaz" bölümü ise ilk bölümün ağustos gününe dönmekle birlikte daha ağır bir kış meydana getirir. Nuran'ın gidişi kesinleşmiş, İhsan ölüm sınırına yaklaşmış, Suat iç sese ve sanrıya dönüşmüş, Mümtaz'ın gerçeklikle bağı zedelenmiş ve harp başlamıştır. Romanın sonunda İhsan iyileşirken Mümtaz'ın çökmesi, ilaçların artık gerek kalmadığı anda kırılması ve fecirle birlikte harp haberinin gelmesi, mevsimsel hareketi yenilenme yerine ironik tersine dönüşlerle tamamlar.

Elde edilen bulgular, *Huzur*'un Frye'ın mevsimsel tasnifini düzenli biçimde tekrar etmediğini; başlangıçtaki kışın ferdî ve tarihî bakımdan ağırlaşarak geri döndüğü aşağı yönlü bir trajik sarmal meydana getirdiğini göstermektedir. Romanın tragedyası saadetin hiç bulunmamasından değil, yaşanmış saadetin devamlı bir hayat biçimine çevrilememesinden doğar. Mümtaz aileye katılmış, aşkı, güzelliği, fikrî yakınlığı ve estetik bütünlüğü tecrübe etmiş; ancak kazandığı değerlerin hiçbirini sürdürülebilir bir nizama dönüştürememiştir. "Kayıp bahar" kavramı, baharın romandaki dört görünümünü tek bir yapısal ilke altında birleştirerek mevsim imgeleri, anlatı zamanı ve trajik kompozisyon arasındaki bağı açıklamaktadır. Çalışma bu yönüyle *Huzur*'un mûsikî ve zaman merkezli okumalarını mevsimsel mitoslar üzerinden tamamlayan bir yorum çerçevesi sunmakta; Frye'ın kuramının doğrudan tesir iddiasına başvurulmadan karşılaştırmalı ve metin merkezli biçimde kullanılabileceğini göstermektedir. Elde edilen sonuçlar, Tanpınar'ın diğer roman ve şiirlerinde mevsim, zaman, hatıra ve kayıp arasındaki münasebeti araştıracak çalışmalar için de karşılaştırmalı bir zemin hazırlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, Northrop Frye, arketip, trajik döngü.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

In Search of Lost Spring: The Winter Mythos and The Tragic Cycle in A Mind at Peace

Introduction

Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Huzur* consists of four parts entitled İhsan, Nuran, Suat, and Mümtaz. Although these titles create an expectation that each part will recount the life story of the person concerned, the novel's arrangement differs from a biographical classification. Mümtaz is the central focus of the narrative. İhsan, Nuran, and Suat are the principal forces that shape his personality, direct his attitude towards the world, and determine the course of the changes in his inner life. İhsan represents family, thought, history, and an ordered life; Nuran represents love, beauty, happiness, and the desire for wholeness; Suat represents disquiet, death, and disintegration. In the final part, all these influences converge in Mümtaz's consciousness. The novel's individual and historical conflicts find their ultimate expression in his mental disintegration. In this respect, the part titles do more than identify characters: they name the states of existence that successively dominate Mümtaz's life.

Berna Moran likens the novel's four parts to four movements of a musical composition, each with a distinct character; he observes that the distress of the first part gives way to joy in the second, melancholy in the third, and more intense distress in the final part (Moran, 2001, p. 274). While this emotional progression explains the novel's four-part structure in musical terms, it also allows the movement of its parts to be considered through the archetypal meanings that the seasons acquire in narrative tradition. Reading Moran's observation alongside Northrop Frye's seasonal mythoi thus makes another aspect of the progression within the novel's composition visible.

Frye relates the fundamental movements of literary narratives to the natural cycle of the seasons. In the mythos of comedy, spring represents the reconstitution of life after death, obstruction, and exclusion, the individual's incorporation into the community, and the restoration of a disrupted order (Frye, 2015, p. 194). Romance, associated with summer, takes shape around the fulfilment of desire, union with the beloved, harmony between nature and humanity, and ideal wholeness (2015, p. 220). Autumn is the season of the fall, separation, isolation, and irretrievable loss characteristic of tragedy (2015, p. 241). Winter, in the world of irony and satire, is marked by a narrowing scope for action, the individual's weakness before forces beyond the self, alienation, death, and the dissolution of meaningful connections (2015, p. 260). The seasons here do not directly correspond to the calendar seasons in which the narrative takes place. The direction of events, relationships between characters, and the outcome of the narrative determine the seasonal mythos.

At first glance, the four-part structure of *Huzur* appears to invite a reading in accordance with Frye's sequence of spring, summer, autumn, and winter, particularly in view of Berna Moran's observation that each part evokes a different emotion. Yet the narrative is far from completing the four seasons in a regular cycle. Its first part, entitled "İhsan," is dominated less by spring than by illness, enclosure, memories of death, fear of war, and anxiety about loss. "Nuran" is the summer of

love and temporary wholeness. “Suat” corresponds to irretrievable loss, the autumn of tragedy, while “Mümtaz” corresponds to a severe winter in which the disintegration of the self converges with historical catastrophe, the Second World War. The novel’s archetypal seasonal arrangement thus follows winter, summer, autumn, and winter again, rather than spring, summer, autumn, and winter. Although there are four parts, spring never becomes an independent and dominant narrative season, and this absence is a fundamental source of the novel’s tragic meaning. The narrative begins and ends with the winter archetype, but the final winter is more severe. This study asks where this seasonal arrangement converges with or diverges from Frye’s mythoi and what the absence of spring means for the novel’s tragic progression.

The narrative also withdraws from lived time towards the past, memory, and a lost spring that can never recur. If we recall Tanpınar’s own assertion that we write “the most beautiful novel while watching, behind our own eyelids, an image that gathers within itself one or several of our past days,” and that “remembering is the mother of all the arts,” the aesthetic and psychological refuge provided by the narrative’s retreat into memory becomes clearer (Kerman, 2014, p. 276). In *Huzur*, remembering means taking shelter in a safe time and dwelling in a moment filled with happiness. Lost spring manifests itself through the present as a moment belonging to the past. The past, memory, or the act of remembering, as a reflection of Tanpınar’s poetics, joins the indivisible moment and serves an unfragmentable flow (Tanpınar, 2017, p. 23).

Gérard Genette’s concept of analepsis offers a useful means of explaining narrative retrospection. Genette defines analepsis, or flashback, as a return to events that occurred before the narrative’s current point in time (Genette, 2020, p. 38). In *Huzur*, analepsis plays a decisive role both in the novel’s overall composition and in the internal structure of “İhsan.” As Berna Moran also emphasises, the first and fourth parts constitute a frame time extending from the morning of a day in late August to the following morning, covering approximately the twenty-four hours before the declaration of the Second World War and sustaining a sombre emotional atmosphere throughout (Moran, 2001, p. 275). Inserted within this frame, “Nuran” and “Suat” use an extended flashback to recount Mümtaz and Nuran’s love, which began a year earlier, their period of happiness, Suat’s suicide, and their separation. The opening words of “Nuran,” “one year earlier, on a May morning” (Tanpınar, 2010, p. 73), explicitly establish the narrative’s withdrawal by approximately a year from its late-August present. From its very beginning, the love story is thus detached from the narrative present and placed within the realm of the remembered past.

The flashbacks within “İhsan” reveal a more personal and deeper layer of the idea of lost spring. The fear of loss awakened by İhsan’s illness takes Mümtaz back to his father’s murder, the night of the occupation, displacement, his mother’s death, and his orphanhood. After this succession of deaths, his arrival in İhsan and Macide’s home makes his re-entry into life possible. While İhsan assumes the roles of father and teacher, Macide’s affection and cultivation of a sense of beauty open Mümtaz’s withdrawn self to the world. The novel expresses this period of recovery directly through the image of spring: thinking of Macide, Mümtaz says that part of his childhood passed “beneath a spring branch”; with her arrival in the household, he recovered and “turned his face towards the sun” (Tanpınar, 2010, p. 22). The movement from death to life, solitude to community, and exclusion to belonging that characterises Frye’s spring mythos becomes apparent here. Yet this spring is not experienced in the narrative present; it remains a past possibility recalled through analepsis and once again threatened with loss by İhsan’s illness. The desire to hold on to this lost spring is a concrete manifestation in Mümtaz of Tanpınar’s existential observation that “humanity, too, tries to keep a part of itself outside the events of today in order not to drown. It breathes in reverie” (Tanpınar, 2022, p. 471). Frye’s spring archetype intimates its existence through a memory, whereas the seasonal character of “İhsan” changes upon the return to the novel’s present. The part opens with the psychology of devastation created in the household by İhsan’s pneumonia; the family members fall asleep and awaken with the distress caused by his illness (Tanpınar, 2010, p. 9). Sabiha’s removal of

the red ribbon that represents her joy makes the suspension of everyday life visible even in the child's world. The poverty encountered in the search for a nurse, the fear of war carried by the sound of trains, and the news at the end of the part that Nuran has reconciled with Fahir all converge in the same movement of contraction. Nevertheless, this first winter does not yet amount to completed devastation. İhsan is alive, the family order persists, and the solidarity formed by Macide and the children resists loss. War remains a possibility, and Nuran's loss is newly received news. The first part therefore embodies a mild, veiled manifestation of the winter archetype that has not yet reached full realisation.

Following this veiled winter, "Nuran" returns to a May morning a year earlier and establishes the summer world of romance. Mümtaz and Nuran's meeting, their excursions along the Bosphorus, the physical and spiritual consummation of love, the house in Emirgân, their plans for a shared future, and Istanbul's acquisition of renewed meaning around the two lovers correspond closely to Frye's summer mythos. Love gives Mümtaz a temporary wholeness capable of bringing together his fragmented life. The construction of the desired ideal world and the analogy of innocence insulated from the obstacles of experience, which Northrop Frye associates with the summer mythos, or romance (Frye, 2015, p. 181), become embodied here in Mümtaz's aesthetic experience. Yet Nuran's motherhood, Fatma's fear of abandonment, Fahir's presence, interference from the family circle, Mümtaz's transformation of the woman he loves into an ideal image in his imagination, and Suat's approaching shadow define the limits of summer happiness from the outset. Summer carries its own autumn within it; although its brightness remains, this is less an absolute illumination than a sunset in which the shadows steadily lengthen.

"Suat" is the autumn in which the transition from the summer of romance to tragedy takes place. Beginning with a gathering of friendship and music, the part moves towards disquiet, jealousy, waiting, death, and separation with Suat's arrival. At the moment when Mümtaz and Nuran come closest to deciding to marry, Suat hangs himself in the house in Emirgân, turning the place of happiness into a place of death. Suat is not merely a rival in love with Nuran; with his nihilism, mockery, and physical and spiritual sickness, he is an "alter ego" who makes Mümtaz's aesthetic escape impossible and represents the destructive impulses in his unconscious (Moran, 2001, p. 293). Suat's suicide ruthlessly shatters the world of dreams and music constructed up to that point, completing the fall from an elevated state and the irretrievable loss characteristic of Frye's tragic mythos. The fact that the part ends in April, amid nature's revival, reverses the regenerative meaning of spring. Although "spring was on the assault from every direction," Mümtaz cannot unite with Nuran or separate Suat's death from his own life (Tanpınar, 2010, p. 332). Nature renews itself, while the person suffering tragic loss cannot participate in that renewal. Spring thus appears and is lost for a second time.

The final part returns the narrative to the frame time in late August. Although "Mümtaz" takes place in summer according to the calendar, on the archetypal plane it constitutes the novel's severest winter. İhsan's illness brings him to the brink of death, Nuran's departure becomes definitive, Suat ceases to be a dead rival and becomes a destructive voice in Mümtaz's mind, meaningful connections between objects dissolve, and the integrity of the self is impaired. All the catastrophes that existed as possibilities in the first part enter the realm of actuality in the last. Moreover, the end of the night and the arrival of dawn at the novel's close bring no renewal; morning opens with the radio announcing the outbreak of war. The veiled winter of the first part thus becomes a severe winter of both individual and historical significance in the final part.

In this study, Frye's seasonal mythoi will not be treated as a fixed scheme that Tanpınar is presumed to have applied consciously. Frye's *Anatomy of Criticism* was published by Princeton University Press in 1957 as *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Frye, 1957), nine years after the serialisation of *Huzur* (İnci, 2023). Furthermore, as Tanpınar himself states in his letters and

interviews, his understanding of the novel rests on an organic structure resembling a vast "concerto" or symphonic composition, as in English and Russian novels, governed by the psychological order of the inner world rather than the rigid logic of the external world (Kerman, 2014, p. 319; Tanpınar, 2022, p. 385). The focus here is on the correspondences and divergences between the movements of the novel's parts and the narrative orientations that Frye associates with the seasons. Genette's concept of analepsis will be used to explain the placement of lost spring in the narrative past, without becoming an independent field of theoretical inquiry. The analysis will distinguish between calendar season and archetypal season; music, Istanbul, civilisation, and war will be considered insofar as they support the seasonal movement.

The novel moves from a veiled winter to the summer of romance, then to the autumn of tragedy, and finally to a more severe winter. Although the spring archetype appears in Mümtaz's moments with İhsan and Macide and in his love for Nuran, it never provides a lasting rebirth. The seasonal movement of *Huzur* therefore takes the form of a tragic spiral in which the initial winter returns with greater intensity, rather than a closed cycle returning to the same point. The novel's tragic sensibility lies in the repeated loss of spring. The anxiety of losing spring settles into the narrative as an inescapable, dense reality, and the cycle ultimately ends with a severe winter archetype.

Before proceeding to the analysis of the narrative, it should be noted that this article's title and section headings were chosen in reference to *In Search of Lost Time* by Marcel Proust, whom Ahmet Hamdi Tanpınar explicitly calls "my favourite novelist" (Tanpınar, 2022, p. 397).

1. Seasonal Mythos, Analepsis, and the Temporal Organisation of *Huzur*

In the third essay of *Anatomy of Criticism*, entitled "Archetypal Criticism: Theory of Myths," Northrop Frye discusses comedy, romance, tragedy, and irony and satire as four fundamental mythoi, associating them respectively with spring, summer, autumn, and winter. His concept of mythos denotes a "pre-generic narrative element" that directs a work's plot, rather than a particular literary genre. For Frye, this universal backbone of literary structure arises from myth, that is, the narrative convergence of ritual, which imitates action and the natural cycle, and dream, which expresses human desire and thought (Frye, 2015, pp. 136-137). Accordingly, the terms comic, romantic, tragic, and ironic designate the movement and dominant spirit of a narrative rather than the genre to which the text belongs. Frye also notes that these mythoi have no rigid boundaries: romance may acquire a comic or tragic direction, while comedy may come into contact with irony and romance (Frye, 2015, pp. 193-194). In parallel with nature's seasonal rhythm, the mythoi are organically connected, evolve into one another, and ultimately form the endless, uninterrupted cycle of the literary universe (Frye, 2015, p. 189). This cyclicality in Frye's classification provides the study's principal basis of comparison for identifying continuity and rupture in *Huzur*'s seasonal arrangement.

The principal movement of comedy, the mythos of spring, is a transition from an obstructive order to a new society. According to Frye, the resolution of events produces a new community around the hero; marriage, festivity, and reconciliation are common manifestations of this change (Frye, 2015, p. 195). Romance, the mythos of summer, is characterised by reaching an ideal state of being, overcoming conflict, and fulfilling desire. Frye defines its ritual counterpart as "the triumph of fertility over the waste land," associating this fertility with the union of body and soul, man and woman (Frye, 2015, pp. 227-228). Tragedy, the mythos of autumn, moves downwards. Beginning in a realm of innocence or happiness, its movement proceeds through error, necessity, and the passage of time to catastrophe. In Frye's words, the tragic movement is a wheel of fortune descending "from innocence to *hamartia*[1]" and thence to catastrophe (Frye, 2015, p. 193). In the winter mythos, the

[1] Hamartia means "missing the mark" and "an innate flaw." Etymologically, it derives from a word meaning "to be mistaken" or "to make an error." It encompasses the fatal mistakes that a hero generally makes with

possibility of effective action weakens. Frye explains the archetypal theme of irony and satire through fragmentation, disorder, inevitable failure, and the confusion prevailing in the world (Frye, 2015, pp. 226-227). What matters in this classification is therefore the narrative's movement towards renewal, integration, fall, or disintegration, rather than the season's position in the calendar.

A narrative set in summer may thus embody the contraction and disintegration of the winter mythos; likewise, an event occurring in spring may fall outside the comic mythos if it does not culminate in renewal. In Frye's theory, season symbolises neither a calendar nor a geographical period, but the pattern of birth, death, and rebirth in nature, organised around the sun, moon, and seasons and joined to fundamental human orientations: the narrative's psychological and aesthetic climate (Frye, 2015, p. 189). In evaluating *Huzur*'s seasonal structure, the direction of events, the characters' scope for action, and the outcome of each part will take precedence over the calendar. Berna Moran's reading of the changing emotions across the novel's four parts as a "tragic symphony" also supports this composition operating beyond chronological time (Moran, 2001, p. 274). The archetypal significance of the novel's seasons will therefore be derived from the movements of expansion, contraction, integration, and disintegration they produce in the characters' lives, rather than from their correspondence with calendar time.

A comparison of Frye's seasonal mythos cycle with the four-part movement of *Huzur* shows that the novel transforms this cycle rather than reproducing it exactly. Frye's seasonal mythos cycle can be summarised as follows:

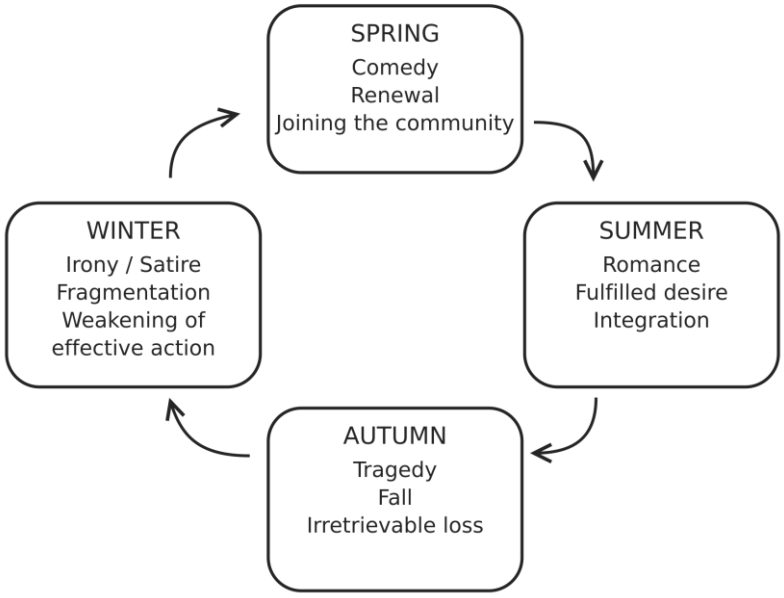


Figure 1. Frye's Seasonal Mythos Cycle

Source: Prepared on the basis of Frye (2015).

In *Huzur*, however, we witness an unwelcome turn in this cycle: the regenerative tendency of the spring mythos disappears. *Huzur*'s seasonal movement is as follows:

good intentions or without awareness, but which lead to a great catastrophe. The concept originally arose from the meaning "an arrow failing to hit its target" and later acquired the figurative sense of committing a moral or logical error ("Hamartia", 2026).

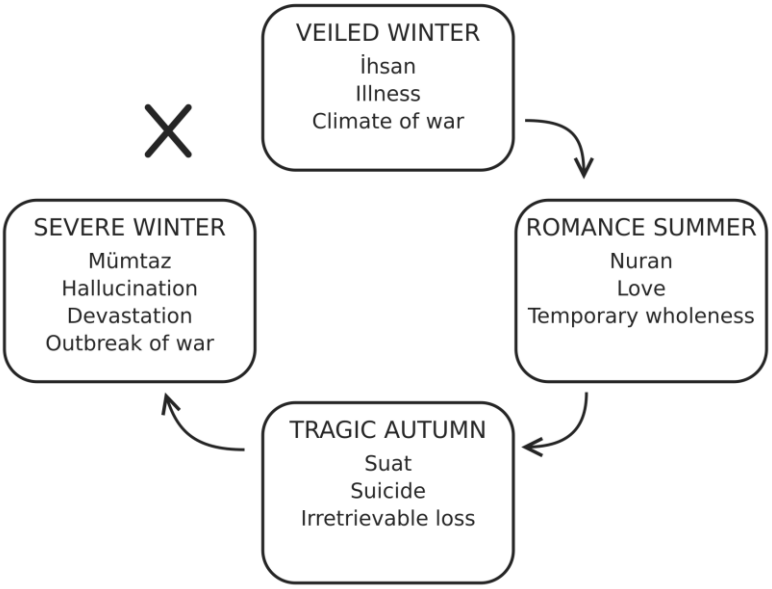


Figure 2. The Transformation of Seasonal Mythoi in *Huzur*

This broken seasonal order also determines the novel's relationship with time. What is lost in *Huzur*, through the loss of a season, is a possibility of life belonging to it. This possibility becomes most visible in memory, in flashbacks, and in moments when the past seeps into the present.

1.1. Frame Time, Analepsis, and Lost Spring

The order of narration in *Huzur* differs from the chronological order of events. The novel opens not with the beginning of the love story, but with a day in late August shaped by İhsan's serious illness:

> "Mümtaz, Mümtaz had hardly gone out since his paternal cousin İhsan, whom he called elder brother, had fallen ill. [...] For about two days İhsan had complained of fever, weakness, and back pain; then pneumonia had suddenly declared a state of emergency, establishing within the house that psychology of devastation born of fear, agitation, and sorrow [...]." (Tanpınar, 2010, p. 9)

This opening defines the novel's present around illness and the possibility of loss. After the news at the end of "İhsan" that Nuran has returned to Fahir, the second part explicitly carries the narrative into the past: "This is the simplest love story in the world, so simple as almost to recall an algebraic equation. Mümtaz and Nuran had met one year earlier, on a May morning, on the ferry to the Islands." (Tanpınar, 2010, p. 73).

Analepsis is the subsequent narration of events that occurred before the point in time reached by the narrative. In *Huzur*, "Nuran" and "Suat" form an extended flashback inserted into the August day of the first part. Through this extended retrospection, the entire year-long past is conveyed during the brief time Mümtaz spends on the road, almost through a Bergsonian perception of "duration" and as a product of the flow of consciousness (Balcı, 2009, p. 15). After these two parts recount Mümtaz and Nuran's meeting, the development of their love, Suat's suicide, and the separation, the fourth part returns to frame time:

> "When Mümtaz left the young women and returned to Eminönü, it was twenty past five. [...] For the first time in fifteen days he was to meet his own friends; he feared that others might join them. 'I am a defenceless man!'" (Tanpınar, 2010, p. 337).

The order of narration is "İhsan," "Nuran," "Suat," and "Mümtaz." Chronologically, however, "Nuran" comes first, followed by "Suat"; "İhsan" and "Mümtaz" constitute the morning and night of the same day approximately a year later. The novel thus shows the time when happiness has been lost before narrating its emergence. From the outset, the reader follows the summer with Nuran as a past that has already ended. Analepsis removes love from the realm of a future unfolding in experience and places it in the realm of memory that explains the causes of loss.

A second line of retrospection in "İhsan" turns towards Mümtaz's more distant past. İhsan's illness awakens memories of his father's murder, displacement, his mother's death, and orphanhood. Accepted into İhsan and Macide's home after this succession of deaths, Mümtaz rejoins family and life. The text's image of spring appears during this period of recovery:

> "İhsan and his wife occupy a very important place in Mümtaz's life. […] İhsan was both his father and his teacher. […] Macide had entered his life when he was most in need of a woman's affection and the cultivation of beauty. Thinking of her, Mümtaz would say that a part of his childhood had passed beneath a spring branch. And indeed it had. That was why İhsan's present illness had shaken the already troubled young man to his foundations. [...] But it was really with Macide's arrival in the household that Mümtaz recovered and turned his face towards the sun." (Tanpınar, 2010, pp. 21-22)

The "spring branch" here signifies a change of life before it describes a season. After death and orphanhood, Mümtaz emerges from his withdrawal through İhsan's guidance, Macide's affection, and his new family surroundings. İhsan is more than a protective relative: he is an authority figure whom the author constructed with inspiration from Yahya Kemâl, representing cultural continuity and the idea of "a future rooted in the past" amid the ruins of a collapsing empire (Köker, 2022, pp. 310-311; Moran, 2001, p. 275). Mümtaz's abandonment of inward withdrawal resembles the movement towards overcoming obstruction and joining the community in Frye's comic mythos. Yet spring does not belong to the novel's present. It remains in the past recalled during İhsan's illness. The illness creates the possibility of losing once again the family and sense of security that Mümtaz once gained. The Bergsonian perception of time confronts us again here: time is a perpetual reconstitution, and the present carries the weight of the past at every moment (İmamoğlu, 2010, p. 139). The dominant season of "İhsan" is therefore not spring, but a mild winter in which the spring of the past is under threat.

Spring's inability to establish itself in the narrative present becomes clearer at the end of "Suat." The calendar has reached April and nature has revived, but Mümtaz remains outside this renewal:

> "And spring was on the assault from every direction. It laughed and called from every side, crying 'fools!', angry with everything that did not consume itself in desire, singing songs of love unceasingly with the vast orchestra of the skies. İhsan […] said, 'What have you done with Şeyh Galip?' The young man stood up: 'That is another trouble!' he said. 'All the enchantment has gone out... I have been struggling for three weeks. I have not written a single page! I suppose I shall not be able to write…' With Nuran's departure, his intellectual life seemed to have stopped. It was as though the young woman had carried away all the living and beautiful aspects of this dream of the past, leaving behind a heap of ashes, just like Mümtaz's own life." (Tanpınar, 2010, p. 332)

This scene makes the distinction between calendar spring and archetypal spring definitive. While nature is reborn, Mümtaz's creative life has become a "heap of ashes." Spring's physical presence is insufficient to realise the comic mythos, because the lost bonds have not been restored and the individual has not rejoined community and life.

The novel's temporal arrangement grounds its seasonal movement in this distinction. In this fictional model, in which subjective time shatters chronological time, past, present moment, and future are virtually interwoven (Mengi, 2024, p. 1182). Although "İhsan" and "Mümtaz" take place in late August, they approach the winter archetype; "Nuran," beginning in May, approaches the summer of romance; and "Suat," extending from autumn to April, approaches the autumn of tragedy because of its irretrievable fall. Spring exists in the novel, but cannot settle into its dominant present or moment. It remains a recovery recalled from Mümtaz's childhood, the brief beginning of his love for Nuran, and a natural revival in which the individual cannot participate. The temporal counterpart of "lost spring" is, as it were, a state of withdrawal into the past and of non-fulfilment.

2. İhsans' Way: In the Shadow of Lost Spring

The events of "İhsan" take place in late August. Nevertheless, the narrative's dominant direction does not possess summer's qualities of vitality, expansion, and abundance. The novel begins in a house whose daily order has been disrupted by İhsan's pneumonia. Illness exceeds the bounds of one person's bodily affliction and becomes a state of waiting and fear encompassing the whole family: everyone sleeps and wakes with the sorrow caused by İhsan's illness (Tanpınar, 2010, p. 9).

Waiting replaces action, and the order imposed by illness replaces everyday life. İhsan is confined to bed; Macide and his mother cannot leave the sickroom; the children are left to manage their own needs; Mümtaz moves between doctor, pharmacy, and nurse (Tanpınar, 2010, pp. 9-10). The "absence of effective action," disorder, and sense of failure that Frye identifies as the archetypal theme of irony and satire are felt here before they reach a destructive outcome (Frye, 2015, pp. 226-227). The family members have no power to end the illness; they can only wait at İhsan's bedside and preserve the possibility of recovery.

The gravity of the illness derives from İhsan's place within the family. The home, which the narrator calls "İhsan Bey Island," is a realm of happiness where people of different temperaments live in tolerance:

> "On İhsan Bey Island, whatever anyone did was viewed indulgently, and every whim and interest was met with a smile, if not with laughter. The owner of the island wanted it this way; he believed that everyone could be happy if things were so. He had built this happiness stone by stone over the years. But now fate was testing him for a second time. For İhsan's illness was serious." (Tanpınar, 2010, p. 13)

The order İhsan has established derives its authority from an understanding of life that makes room for differences. His illness therefore amounts to more than the central figure of the household taking to his bed; it endangers the continuity of a happiness built "stone by stone" over the years. The winter archetype appears here through the loss of function of the centre that holds life together, rather than through the occurrence of death. This change becomes concrete in Sabiha's red ribbon. The child who fills the house with joy and clamour stops dressing herself up in response to her father's illness:

> "Sabiha was not like that. She was the fairy tale of the house. She talked, wandered about, invented stories, and sang without stopping. Her joy and clamour often filled İhsan Bey Island. [...] Her head was without a ribbon, as it had been for three days. Three days earlier, she had told Mümtaz, 'I shall not wear my red ribbon. I shall dress up when my father gets well!'" (Tanpınar, 2010, p. 14)

The red ribbon is a small sign of childhood joy and the household's desire for life. The attitude of Sabiha, who represents life and the joy of living in all their vitality, shows that the freezing

and immobilising effect of the winter archetype penetrates even the child's world (Karaca, 2016, p. 155). Removing the ribbon marks the suspension of everyday time. Sabiha postpones her joy to a future in which her father will recover. The house has therefore not surrendered entirely to death; signs of life have withdrawn and await news of recovery. This is why the first part's winter remains veiled and mild. Death threatens but has not occurred; the realm of happiness is shaken but has not yet disintegrated.

The contraction that begins in the home acquires a social dimension when Mümtaz goes into the city to find a nurse. Illness, poverty, and fear of the approaching war prevail in the neighbourhoods he encounters. These places, described by the author as "wretched, destitute neighbourhoods" (Tanpınar, 2010, p. 21), represent not only physical settings but also an imperial inheritance carrying the weariness of migrations, catastrophes, and incomplete modernisation since the Russo-Turkish War of 1877-1878 (Yazğan, 2025, p. 201). The children's old game, meanwhile, shows that life continues amid this darkness:

> "İhsan was ill, Nuran was estranged from him, and the newspaper headlines he had seen spoke of the tense situation. He was under assault from the things he had been trying since morning not to think about, to push into a corner of his mind. Poor children, they were playing on a powder keg. But the song was the old song; so life continued even on a powder keg. […] He passed through wretched, destitute neighbourhoods, among old houses that poverty had made resemble a human face. Around him were crowds of people with careworn, sickly faces. Everyone was joyless. Everyone was thinking of tomorrow, of the great apocalypse." (Tanpınar, 2010, pp. 20-21)

The "powder keg" is the principal image encapsulating the part's historical time. The children's game and the old song preserve cultural continuity, beneath which lies the explosive force of the approaching war. Life has not ended, but it has lost its security. Just as İhsan's illness threatens the order within the home, the possibility of war surrounds collective life in the same way.

Towards the end of the part, the tenant's telephone conversation shows that war has ceased to be a rumour and has become a preparation determining economic behaviour. The instruction to stockpile "tin" and "sole leather" seems more conclusive to Mümtaz than official statements: "No political debate, no ambassador's dossier could have taught him as much about the situation as this conversation, of which he had heard only one side. There would be war. […] 'There will be war,' he was saying. This was a different kind of preparation from any mobilisation; more assured, more definite." (Tanpınar, 2010, p. 66).

The feeling of winter thus appears on three levels: illness in İhsan's body, fear of loss in Mümtaz's consciousness, and preparations for war in the city. This threefold encirclement, combined with the suffocating atmosphere of 31 August 1939, only hours before the outbreak of the Second World War (Mengi, 2024, p. 1179), spreads the objectless fear and anxiety characteristic of Frye's winter mythos throughout the narrative (Frye, 2015, p. 64). Objectless fear denotes the mind's enclosure within an expectation of danger before the source of the threat has been determined; anxiety denotes this indeterminate fear extending beyond a single moment to keep the mind perpetually alert (Frye, 2015, p. 96). Despite the atmosphere of war, the first part's central issue is not the complete absence of spring. Spring is preserved within analepsis as a period of recovery experienced in Mümtaz's past.

His father's murder, displacement, and his mother's death have shaped Mümtaz's childhood through successive losses. Traumatic wartime scenes, such as his father's hurried burial in the garden and his mother's death during their flight, constitute an autobiographical opening through which Tanpınar's personal experiences, including losing his own mother to typhus during a journey to Mosul, seep into fiction (Balcı, 2008, p. 31), forming the novel's unconscious region that nourishes

the winter archetype. Mümtaz's arrival with İhsan and Macide changes the direction of this chain of deaths. İhsan becomes "both his father and his teacher," while Macide opens the withdrawn child to life through affection and a sense of beauty. Until Macide enters his life, "Mümtaz was a creature resentful of everything, closed to his surroundings, expecting only disaster from the heavens" (Tanpınar, 2010, pp. 21-22).

In Frye's spring mythos, the comic movement is completed through a transition from an obstructive order to a new society and the establishment of a new community of life around the hero (Frye, 2015, p. 195). Mümtaz's acceptance into İhsan and Macide's home embodies a similar movement from orphanhood to family, from withdrawal to a cultural and human environment. Tanpınar's observation in his essays that "when the idea of society enters the picture, the tragedy of fate diminishes" forms the psychological basis of this new community and sense of refuge that Mümtaz finds (Tanpınar, 2022, p. 18). Yet the novel does not sustain this spring in the present. Spring is summoned from the past during İhsan's illness. While analepsis recalls the order of life that Mümtaz acquired, it also reveals the possibility of losing that same order again. If İhsan dies, Mümtaz will lose the person he regards as a father, his teacher, and the chief support of his earlier recovery. İhsan is not merely a biological relative but a figure of *imtidâd*, or continuity, who connects Mümtaz to his cultural roots and enables him to overcome the crises caused by rootlessness (Tural, 2010, p. 189). Illness therefore signifies the return of his former orphanhood. Lost spring is less a childhood happiness that has ended than a tragedy arising from the recognition that it cannot be preserved in the present.

At the end of the part, the news that Nuran has reconciled with Fahir makes the fear of loss definitive in the realm of love as well (Tanpınar, 2010, p. 71). Opening with the possibility of losing İhsan, the part closes with the bitterness of Nuran's loss. The two principal supports of Mümtaz's life are shaken on the same day. İhsan's illness threatens the family and intellectual order acquired in the past, while Nuran's return threatens the possibility of happiness established through love. In Tanpınar's aesthetics, Nuran is more than a beloved: she is a crystallised symbol of Istanbul, the Bosphorus, and classical music; her loss therefore brings Mümtaz to the brink of aesthetic and spiritual collapse (Tural, 2010, p. 189). War connects individual losses with the possibility of collective catastrophe. The approaching Second World War, as "a tragedy of civilisation that makes humanity writhe in its grip," personally experienced in the author's own mind (Işın, 2003, p. 26), turns individual crisis into universal anxiety and fear. Nevertheless, winter in "İhsan" has not yet reached its final stage. İhsan remains alive; Macide, the children, and family solidarity endure. The children continue their games, even on a powder keg. War has not begun, and Mümtaz's connection with reality has not been severed. The first part therefore represents the stage of encirclement before the severe winter. Spring belongs to the past, summer happiness has ended, and catastrophe is not yet complete. In other words, although the tragic wheel of fortune descending towards catastrophe has begun to turn, the absolute devastation of the ironic winter mythos, which Frye defines as *sparagmos*, fragmentation and the absence of effective action (Frye, 2015, pp. 226-227), has not yet been fully realised.

3. In the Shadow of a Young Girl in Flower: Nuran

"Nuran" recounts Mümtaz and Nuran's encounter by returning from the August day of the first part to "one year earlier, on a May morning" (Tanpınar, 2010, p. 73). Inspired by the lines "I looked: you were more beautiful still as you spoke, / I heard Istanbul once more in your voice" from his teacher Yahya Kemal's poem "Bir Tepeden" (Beyatlı, 2025, p. 51), Tanpınar constructs Nuran as a symbol of Istanbul and the Bosphorus (Tural, 2010, p. 188). May marks the beginning of love in this part, but the narrative acquires its full expansiveness during summer. The intimacy beginning on the ferry, the Bosphorus excursions, the first kiss, Nuran's arrival at the house in Emirgân, and

the plan for a shared life form a state of mind remote from Mümtaz's fear of illness and loss in the first part, a temporary realm of happiness.

Frye defines romance as the mythos oriented towards an ideal world. Conflict and adventure constitute its archetypal theme, while the value attained often includes a beloved who reciprocates the hero's desire. This movement, which Frye explains on the ritual level as "the triumph of fertility over the waste land" (Frye, 2015, p. 228), acquires meaning through the union of man and woman, body and soul. In the second part of *Huzur*, romance finds its counterpart in love's power to transform everyday life rather than in a heroic adventure. Being with Nuran restores Mümtaz's lost sense of wholeness; home, city, and time acquire new meaning around love. Through love, Mümtaz integrates nature, woman, and art and begins to perceive them as a single reality (Parlak, 2021, p. 374). The house in Emirgân is the centre of this transformation. With Nuran's arrival, the building, which in the preceding parts was a place of memory and solitude, opens to the togetherness of two people. Even as the day of their union unfolds, the narrator recounts it with knowledge of the loss belonging to the past: "Nuran came on the day she had promised. Mümtaz recalled that day many times afterwards. Its memory was both the dagger lodged in his breast and the garden of solid gold in his life" (Tanpınar, 2010, p. 129). The convergence of dagger and garden of solid gold within the same memory makes the tragic shadow inhabiting the part's summer felt from the outset. In Tanpınar's aesthetic experience, even the most perfect beauties are always intertwined with "a strange death" and "the thought of loss"; in the author's own words, "nothing can be so close to a human being and yet so crushing" (Tanpınar, 2022, p. 396).

Seen from within the lived moment, the Emirgân house is a realm of intimacy consecrated and claimed by Nuran's presence. Physical union does not remain confined to the couple but seems to spread through the house and its objects. The narrator's judgement directly determines the part's archetypal season: "That summer became the summit, the essence, the crowning point of Mümtaz's short life. Nuran was not merely a beautiful, loving woman who enjoyed being loved. Above all, she was a very good companion. She had an unusual understanding, a knowing appreciation of beautiful things" (Tanpınar, 2010, p. 142).

The words "summit," "essence," and "crowning" mark the highest point in Mümtaz's life. Yet because the technique that Oktay Yivli calls "subsequent narration" is used here, the event or events having already taken place, we understand that Mümtaz's life will enter a tragic decline from this point onwards. In terms of Gérard Genette's theory of narrative discourse, the image of the "dagger lodged in his breast," presented to the reader while the story is still in its phase of happiness, is a clear example of "prolepsis," a flashforward in which the narrator announces a future catastrophe in advance (Yivli, 2019, p. 109). By providing an episodic justification for the tragic collapse that will occur later, this technique weaves the text's web of inescapable fate (Genette, 2020, p. 65).

Alongside being a beloved, Nuran is a companion, an intellectual interlocutor, and someone with whom Mümtaz can share life's beauties. The wholeness promised by romance arises as much from the couple's ability to perceive the world with the same attentiveness as from the physical consummation of love. As this wholeness spreads over the Bosphorus, summer acquires a distinctive time and space. Mümtaz and Nuran rename the shores, cafés, and groves they visit by boat through their own memories. The café on Küçük Çamlıca is known by the name of a musical mode; the shadow of the trees falling on the water before Kuleli joins another composition. Istanbul and the Bosphorus cease to be mere external settings and function as a cultural motif, formed by classical music and architecture, that sets love in motion (Tural, 2010, p. 187). The city's places accompany their love like the phrases of a musical composition, and Mümtaz loses himself so deeply in an aesthetic pantheism and a sense of infinity that he asks himself, "Do we love each other, or the Bosphorus?" (Tanpınar, 2010, pp. 206-207; Tural, 2010, p. 188). The existing setting thus becomes a scene belonging to the lovers' shared memory. Tanpınar's sentence "The sun rose anew for them

every day" (Tanpınar, 2010, p. 166) explicitly expresses summer's regenerative effect within romance.

The wholeness Mümtaz experiences with Nuran also changes his perception of time. According to Henri Bergson's philosophy of time, which occupies an important place in Tanpınar's aesthetics, past and future are not disconnected moments but an organic duration continuously merging with the present in the depths of consciousness (Köker, 2022, p. 313). Indeed, this idea of Tanpınar's finds an echo in his poem "Ne İçindeyim Zamanın":

> "Neither am I within time,
>
> Nor wholly outside it;
>
> Within the indivisible flow
>
> Of a single, vast moment." (Tanpınar, 2017, p. 23)

Living between the losses of the past and the fears of the future, Mümtaz experiences time through this inward flow rather than on a chronological plane, and therefore struggles to accept happiness in the moment in which he finds himself. Nuran's question reveals the conception of time in summer romance: "Why do you not live today, Mümtaz? Why are you always either in the past or in the future? This hour exists too" (Tanpınar, 2010, p. 180). While Nuran calls Mümtaz back to the lived hour, Mümtaz makes her the centre in which all the elements of life converge: "It is not that I am not living this moment. [...] Thought, art, the love of life, all have gathered in you. All have joined with your identity." (Tanpınar, 2010, p. 180). This statement expresses the culmination of the summer of romance while also indicating the cause of the disintegration to come. When thought, art, and the desire to live are concentrated in a single person, the loss of Nuran will become the loss of the entire world for Mümtaz.

Summer's fragility also derives from the divisions in Nuran's life. Mümtaz wants love to culminate in complete devotion and a shared life. Nuran, however, cannot give herself wholly to the relationship because she bears the responsibilities of motherhood, family, and her previous marriage:

> "Life was beautiful, but summer was ending. This summer was the pearl of their lives, their one incomparable season. [...] Her life was in fragments. She lived in separate houses. She lived in the houses of love and duty. When she passed from one to the other, she herself changed to some extent." (Tanpınar, 2010, pp. 195-196)

"The houses of love and duty" explain the fundamental obstacle to romance. Nuran's motherhood is not a burden that can be excluded from love. Fatma's fear of abandonment, Fahir's presence, and the pressure of the family circle limit summer happiness through the conditions of everyday life. In particular, Fatma, distressed by her father's abandonment and unwilling in her insecurity to share her mother with anyone, intervenes through her difficult behaviour as a tragic reality that pierces this dreamlike atmosphere (Karaca, 2016, p. 143). Nuran joins Mümtaz's ideal world without being able to separate herself from the ties in her own life. Mümtaz's attitude intensifies this limitation. By identifying Nuran with thought, art, the city, and life, beyond her being the woman he loves, he places her individuality beneath an extensive symbolic burden. Instead of seeing her as a person within her own individual reality, he unwittingly almost objectifies her by turning her into an eternal dream form that satisfies his own mental needs (Parlak, 2021, p. 379; Tural, 2010, p. 201). Nuran's desire to be herself arises from exhaustion amid responsibilities and other people's expectations. Indeed, crushed between the duties of being a good mother and a self-sacrificing wife and her own individual freedom, she is already overwhelmed by these intense expectations (Karaca, 2016, p. 151):

> "Leave me alone, Mümtaz… she said. All my unhappiness comes from everyone placing their burdens on me. Think that, if necessary, you could remain on your own… It is those who cannot live on their own who ruin me like this…" (Tanpınar, 2010, p. 217)

Summer in this part thus has two distinct meanings: for Mümtaz, the convergence of all life in Nuran; for Nuran, the brief holding together of a fragmented life. The transience of this period becomes clear in Nuran's acceptance of summer as a limited interval from the outset:

> "Even then he had come to believe that the young woman regarded this summer as an exception. [...] One day she had told him, 'This summer is ours, Mümtaz; we can do every mad thing.' In Mümtaz's mind, this sentence had assumed a thousand and one forms through the fear of losing Nuran." (Tanpınar, 2010, p. 209)

Happiness is limited to "this summer." Their ownership of summer suggests that the following seasons will not offer the same freedom. The period Nuran sees as an exception is the time in which Mümtaz wants to establish a permanent order of life. This difference in what the two expect from summer widens the fissure in their relationship. Indeed, as the calendar turns towards autumn, the sheltered world of romance begins to dissolve:

> "Towards the middle of October, their happiness had gradually begun to darken. Both dimly sensed within themselves that this happiness resembled being mummified in a kind of stagnation." (Tanpınar, 2010, p. 210)

This sense of stagnation is the natural result not merely of a seasonal transition but of Mümtaz's desire, in his search for eternity against time and death, to freeze and "mummify" the flow of life (Üstünova & Çanaklı, 2004, p. 118). As Mehmet Kaplan also states, the desire to live the "lost dream" and to "eternalise" it is a dominant theme in Tanpınar (Kaplan, 2013, p. 102). The comparison with mummification shows that the happiness experienced cannot become a living future. Instead of continuing within the flow of life, the summer they wish to preserve has begun to turn into memory. Mümtaz, however, as though reflecting Tanpınar's poetics, wants to "freeze the most radiant moment of life" (Kaplan, 2016, p. 350).

The desire to preserve experienced happiness in memory against its disappearance takes shape around a similar feeling in Yahya Kemal's poem "Geçmiş Yaz." Summer, supposedly having run its course, becomes a moment that continues to exist in dream, sound, image, and memory:

> "It was a summer like a dream. With your desire you fashioned,
>
> From pleasure, every moment, every colour, every poem of it.
>
> The gardens are still filled with your sweetest voice!
>
> If one day you long for a distant memory of that summer,
>
> Look at the pensive water in the bay, and you will see:
>
> One of those bygone nights still rests in its depths;
>
> Moonlight… great roses… and your most beautiful reflection…
>
> In a word, that dream remains exactly where it was!" (Beyatlı, 2025, p. 222)

Summer may have ended as a season, yet this time lived like a dream remains intact in memory, touching the present moment. In *Huzur*, the summer Mümtaz spends with Nuran similarly withdraws from lived time into remembered time. The house in Emirgân, the Bosphorus, music, and the days spent together gradually cease to be elements of a shared life to be established and become

sites of memory for lost happiness. There is, however, a decisive difference: although memory can preserve past beauty, it cannot reconstruct the wholeness of life that Mümtaz has lost. Preserving summer in memory therefore serves the persistence of loss rather than renewal.

With the end of aesthetic escape, life's tragic reality reveals itself, and the melancholy of the autumn archetype begins to dominate the narrative once more. Fatma's jealousy, Yaşar's hostility, Fahir's desire to return, and Suat's letter turn this darkening into visible events. "Nuran" is therefore the part closest to Frye's summer mythos. Desire is fulfilled, the beloved is attained, body and soul unite, and home and nature acquire an ideal world around love. Yet romance does not culminate in a completed victory. The incompatibility between Nuran's divided life and Mümtaz's desire for absolute wholeness turns summer into a temporary exception. The part's archetypal season is summer, but this summer does not await autumn from outside. It carries its own ending within the fear of loss and the happiness that cannot be sustained. Tanpınar's summer is pregnant with an inherent autumn.

4. Suat: The Autumn of Tragedy

The summer happiness of "Nuran" gives way in "Suat" to autumn's maturity and disintegration. The part begins on a peaceful day when Mümtaz and Nuran are still together and friends gather in the Emirgân garden. Nature has not lost summer's vitality, but the season now carries its own ending:

> "We are living through Istanbul's most beautiful days... This autumn is incomparable. […] Do not mind Mümtaz; in autumn he saddens himself by thinking of winter rain. […] Autumn lay before his eyes in all its ripeness, like a great golden fruit. He was savouring it with all his senses, wishing to make it belong to timeless time, to memory." (Tanpınar, 2010, pp. 240-241)

The maturity attained by love and shared life is expressed through the image of the golden fruit. Yet a ripened fruit is also closest to decay. Mümtaz's thoughts of winter rain in autumn reflect a temperament that imagines the loss of happiness even while experiencing it; the novel's subsequent course will show that this anxiety is no mere delusion. The beauty at the beginning of the part is not the start of a life that will continue, but the last moment of wholeness before the fall.

Frye explains tragic movement through a wheel of fortune descending from innocence to error and thence to catastrophe. The archetypal theme of tragedy is pathos, in other words, catastrophe. In this movement, the direction events take matters as much as the characters' intentions; the wheel of fortune has begun to turn before the critical moment (Frye, 2015, p. 193, 2015, p. 226, 2015, p. 249). In *Huzur*, the fall arises not from the absence of love, but from the inability to preserve happiness once found. The weight of the tragic movement is therefore directly proportional to the value of the summer experienced in "Nuran."

Suat's influence does not depend on the physical presence of the character who gives the part its name in every event. The letter he sent to Nuran has already introduced illness, pity, and jealousy into love. Suat tells Nuran that he cannot be happy without her and has become "a zero" (Tanpınar, 2010, p. 220). Mümtaz fears the letter less because Nuran might take an interest in Suat than because she is defenceless before his suffering. Suat thus confronts love not with the possibility of another love, but with a demand that links another person's happiness to his own catastrophe. On the novel's intellectual plane, Suat is in fact a materialist and nihilist figure constructed in opposition to Mümtaz's optimistic and believing side, almost a dark reflection of his divided consciousness (Şahin, 2025b, pp. 526-527). Suat's destructive attitude is the faithless and superficial tragic outcome of an imitative crisis imported from the West and lacking social roots (Yazğan, 2025, pp. 210-211).

Suat's intervention becomes visible at the musical gathering. While the *Ferahfeza Âyini* brings together Nuran, summer memories, and the culture of the past in Mümtaz's mind, the despair on Suat's face gives these images a new meaning:

> "In the sudden despair he observed on Suat's face [...] this constellation of images abruptly moved into the depths. [...] Suat's despair, too, had appropriated all these images, making them part of Mümtaz's inner being through its own cruel experience." (Tanpınar, 2010, p. 275)

Suat's entry into the gathering changes Mümtaz's perception of music. Memories bearing the beauty of summer pass through Suat's despair and acquire the possibility of death and separation. Music, which Tanpınar describes as "clothed time" (Işın, 2003, p. 20), becomes in Mümtaz's perception, through the associations of the Ferahfezâ mode, an experience of time that transcends chronology and deepens the novel's tragic meaning. Suat's function is therefore not limited to directly disrupting harmony. He is a negative gaze that makes Mümtaz feel the impermanence of existing beauty. Suat's failure to find what he seeks in music also reveals the limit of his denial. He declares his freedom by saying, "For me, God is dead"; İhsan responds that this denial has not liberated him, but has condemned him to carry the God he has killed within himself like a grave:

> "'For me, God is dead. I am enjoying my freedom. I have killed God within myself.' İhsan asked: 'Do you really think you are free? [...] Within you is the God you have killed. You no longer live your own life. In this state, you are merely something like a grave, a coffin. [...] In truth, what you regard as a dawn is a conflagration.'" (Tanpınar, 2010, p. 295)

İhsan's opposition between "dawn" and "conflagration" is significant for the study's seasonal framework. The denial that Suat considers a new beginning and freedom leads not to the renewal of life but to the suicide that brings about his death. Spring's image of birth is reversed, and illumination becomes identified with fire. Following Suat out of the gathering, Mümtaz now sees the autumn night, which he had found beautiful only a few hours earlier, through loneliness and despair:

> "The autumn night had covered the heights of Emirgân with that illusion of impossible solitude. The lights on the opposite shore resembled hopeless distress signals within this solitude. [...] Suat [...] said quietly: 'I wrote a letter to Nuran, did you know? A love letter!'" (Tanpınar, 2010, p. 297)

Autumn, which carried the warmth of memory at the beginning of the part, becomes a state of "impossible solitude" by the end of the same night. Nature has not changed; the world of the consciousness looking at it has. Suat's open admission of the letter makes the threat Mümtaz has sensed definitive. From this point onwards, Suat ceases to be an external rival and becomes a doubt lodged in Mümtaz's love, his understanding of music, and his conviction of his own authenticity.

The tragic movement is completed when Mümtaz and Nuran come closest to marriage. During the snowy days in Emirgân, a wedding date has been fixed and a shared life appears possible. Yet both carry a fear they cannot explain. When they return home, the place that was the centre of the summer of romance becomes the final scene of death:

> "Nuran stopped where she stood, one foot on the last stair. 'I think there is someone in the house...' she said. […] What they saw was something neither would be able to forget for the rest of their lives. In the hall, beneath a very harsh light, a human body hanging from the ceiling swung towards the door. Both Mümtaz and Nuran recognised Suat at first glance." (Tanpınar, 2010, pp. 329-330)

Suat's choice of the Emirgân house for his suicide binds his death to Mümtaz and Nuran's lives. The house is where love was physically consummated, summer happiness experienced, and a future marriage imagined. Metaphorically, it represents Mümtaz's mind and the utopia he has created with Nuran. By choosing it as the site of his suicide, Suat destroys what Mümtaz holds sacred and makes his escape from reality entirely impossible. Hanging himself there, he places his death between the lovers' past and future. As his body hangs in the hall, the place loses its previous meaning. Mümtaz and Nuran can no longer sustain their happiness by returning to the same house. According to Frye, tragedy makes the supremacy of the event felt; the fundamental response to the tragic ending is the judgement "This was inevitable" or "This really does happen." Explanations may vary, but the loss produced by the event cannot be undone (Frye, 2015, pp. 326-327). Even if Suat's suicide can be explained through psychological causes, its effect on the future of love cannot be removed. Nuran's letter makes this irreparability explicit:

> "'What can we do, Mümtaz; fate does not wish it! There is a dead man between us. Do not wait for me any longer! Everything is over.' [...] 'I am your friend, as I have always been. But do not speak of love and happiness, of marriage! What I saw has filled me with disgust for them all.'" (Tanpınar, 2010, p. 330)

Death has not remained an event external to love but has settled between Mümtaz and Nuran. Nuran does not consider Mümtaz guilty; nevertheless, she believes happiness is no longer possible. The tragic outcome arises from this tension between innocence and irreparability. The part ends in April. Nature emerges from winter and revives, but the season's regenerative force does not enter Mümtaz's life. After this event, his intellectual life seems to have stopped (Tanpınar, 2010, p. 332).

Spring produces none of the restoration characteristic of the comic mythos. Mümtaz has been unable to return to Nuran, continue his artistic work, or build a new life in place of his lost wholeness. Nature has indeed renewed itself, but Mümtaz has not. Spring exists, yet he cannot participate in it. Suat's suicide and Nuran's departure have taken from him the "crystal lamp" (Tanpınar, 2010, p. 328) that enabled him to apprehend the universe as a meaningful whole; they have removed his harmonious perception of the world and thus the principal support that gave meaning to his life (Şahin, 2025a, p. 204).

"Suat" therefore belongs archetypally to autumn. The maturity of its opening turns into disquiet with Suat's arrival; the possibility of marriage turns into suicide; the place of love becomes a place of death. April's appearance at the end does not terminate the tragic movement. It produces a new manifestation of lost spring. As nature emerges from winter, Mümtaz's inner world moves step by step towards the winter that will intensify in the novel's final part.

5. Mümtaz: The Winter Archetype and the Closure of the Tragic Cycle

"Mümtaz" returns the narrative to the August day left at the end of "İhsan." The first part covers the morning and afternoon of that day, while the final part extends from evening to the following morning. Between the two winters, therefore, lies not approximately a year of calendar time but the increasingly oppressive hours of the same day. Upon the return to the narrative present, Mümtaz has learned that Nuran has reconciled with Fahir and will leave for İzmir. He then says to himself: "'I am a defenceless man! [...] They can take everything I have...'" (Tanpınar, 2010, p. 337). Defencelessness is the basis of the ironic position in the final part. Mümtaz cannot exercise an effective will against the forces directing his life. Nuran's decision, Suat's memory, İhsan's illness, and the approaching war surround him from different directions. The "absence of effective action" (Frye, 2015, p. 227), fragmentation, and sense of being condemned to failure that Frye regards as the archetypal theme of irony find their counterpart in Mümtaz's passivity.

During the discussions of war at Küllük, Mümtaz approaches an idea that might allow him to overcome his crisis. Realising that he has made Nuran the centre of his entire life, he says that he must seek the source of peace within himself:

> "'I must seek peace not in Nuran but within myself. And that can only come through renunciation.' [...] Beside him a voice said, 'Never mind. You spoke well and relieved yourself! That much is enough!' It was Suat's mocking voice." (Tanpınar, 2010, p. 353)

The conclusion Mümtaz reaches is mocked by Suat's voice while it is still taking shape as a thought. Suat is no longer a living rival; he has become an inner voice preventing Mümtaz from trusting his own ideas. The tragic fall that begins in "Suat" thus becomes psychological fragmentation in the final part. Tragedy's irretrievable loss evolves, in the world of irony, into the individual's estrangement from his own consciousness. When Mümtaz returns home, the illness of the first part has also approached its final stage. İhsan's body now presents the image not of the force that holds the family together, but of a frail organism struggling with death. Although Mümtaz sees the approaching crisis, he hesitates; Macide undertakes the action that preserves life:

> "He looked at İhsan again. He was struggling in complete suffocation. Macide overcame Mümtaz's hesitation; standing up, she said, 'I shall give him an injection.' This was a Macide he did not know at all. Pale as wax, her eyes challenging every objection, she was a woman [...] determined to save her man." (Tanpınar, 2010, p. 357)

While Mümtaz remains caught among thoughts, fears, and possibilities, Macide makes a decision in the face of mortal danger. The doctor's later statement, "The lady saved the patient just in time" (Tanpınar, 2010, p. 381), confirms the result of her intervention. One of the bearers of the past spring in the first part, Macide also struggles for the continuation of life in the final part.

During the search for a doctor, night brings individual losses and historical catastrophe together in the same direction. Mümtaz's thoughts move among İhsan's death, Nuran's departure, and Suat's suicide. The Beethoven concerto he hears at the doctor's house revives the dream in which he saw Suat as a dismembered body. The Suat of the dream does not disappear with death; through his scattered limbs, he spreads into Mümtaz's consciousness. The young man's experience of the night as though filling "a bottomless vessel" (Tanpınar, 2010, p. 367) shows time multiplying darkness rather than moving forwards.

The couplet "Look kindly upon your own being..." from Şeyh Gâlib, recited by the Bektashi encountered during the nocturnal journey (Tanpınar, 2010, p. 378), offers an ethical counterpoint, reminding the individual to respect his own existence and humanity. Nevertheless, the disintegration within Mümtaz continues... After the doctor speaks relatively hopefully about İhsan, Mümtaz goes out again to obtain medicine and experiences a dangerous lightness in which his connection with reality loosens:

> "War might have begun that night. İhsan's condition was serious in any case. [...] Nuran would leave that morning, and her departure was a devastation for them both. [...] Yet [...] he now regarded these realities as very distant things, unrelated to himself or his surroundings. It was as though he saw them all from beyond a death." (Tanpınar, 2010, pp. 381-382)

This distance is not an overcoming of pain, but the disintegration of the self's integrity. The "process of identity loss lived under a fragmented will to life" into which the Turkish intellectual suffering the pains of modernisation falls, as emphasised in Tanpınar's writing (Işın, 2003, p. 26), is embodied in Mümtaz as a feeling of existential alienation. Mümtaz cannot perceive what he experiences as events belonging to himself. Frye's ironic hero possesses less power of action than

the reader and cannot master the circumstances in which he finds himself (Frye, 2015, p. 404). Under the pressure of love, death, and history, Mümtaz likewise becomes a spectator looking at his own life from outside.

Suat's appearance as a hallucination marks the furthest stage of this disintegration. The dead man tries to draw Mümtaz away from the world of the living and calls him to join him in death, telling him that he cannot bear life's burdens. Mümtaz's reply is the final act of voluntary resistance in the part:

> "'You can do nothing! Come with me. You will be rid of them all. These are burdens you cannot carry...' Mümtaz [...] looked at Suat: 'No,' he said. 'I can rise to the level of my burden. If I cannot, I am willing to be crushed beneath it. But I will not come with you.'" (Tanpınar, 2010, p. 390)

Mümtaz's refusal indicates that he accepts the responsibility of living despite the possibility of being crushed beneath it. This resistance shows that, emerging from the aesthetic dream world in which he has taken refuge throughout the novel, he finally moves towards the awareness İhsan has urged upon him, "be a man of an idea whose responsibility you will bear!" (Tanpınar, 2010, p. 333), and attempts to overcome his individual tragedy through social ethics and "responsibility towards society" (Tanpınar, 2010, p. 249, 2010, p. 283). The final part does not end in absolute nothingness. Yet the decision to resist is also insufficient to restore order to life. Within the hallucination, Mümtaz falls, injures his face, and breaks in his palm the bottles of medicine he has bought for İhsan. The ironic arrangement at the novel's end resolves all the threats of the first part in contrary directions:

> "'War has begun...' he said. Opening his palms, in which he still held the fragments of broken bottles, he looked at his wounds. [...] 'The medicines are broken too!' he said. Then he turned to the doctor: 'How is he?' he asked. 'He is well,' he said. 'He is well. He no longer needs anything.'" (Tanpınar, 2010, p. 391)

İhsan has begun to recover, but the medicines brought to save him have been broken. As the patient on his deathbed returns to life, the healthy Mümtaz reaches home covered in blood. Night ends, but morning brings news of war. In the novel's final image, Mümtaz sits on the first stair with his head in his hands, while the radio speaks "with the loud voice of events, for everyone" (Tanpınar, 2010, p. 391). News of war from the radio has replaced individual voices, music, and inner speech.

The winter of "Mümtaz" is therefore more severe than the first winter in "İhsan." In the first part, İhsan is ill; in the final part, he approaches the brink of death. In the first part, war is a possibility; in the final part, it has begun. Nuran's loss is first received as news; in the final part, her departure becomes an irreversible reality. In the first winter, Suat is a dead man belonging to the past; at this stage, he returns as a hallucination taking possession of Mümtaz's consciousness. While distress and fear dominate the first part, the final part closes with the disintegration of the self, injury, and historical catastrophe. The novel thus returns to winter without reaching the same point. Passing through summer happiness and tragic autumn, veiled winter becomes severe winter. The cycle is complete, but renewal has not occurred. The dawn following the August night marks the beginning not of spring and birth, but of war. *Huzur*'s tragic progression is completed when the possibilities of loss present at the beginning become individual and historical realities at the end.

Conclusion

The four parts of *Huzur*, entitled İhsan, Nuran, Suat, and Mümtaz, do not reproduce in regular sequence the mythoi of comedy, romance, tragedy, and irony that Northrop Frye associates with spring, summer, autumn, and winter. When Frye's seasonal classification is applied to the novel's arrangement of parts, the principal finding is not the completion of four seasons but the withdrawal of spring from the narrative's dominant time and the recurrence of winter at two different intensities.

The novel's archetypal progression therefore follows winter, summer, autumn, and severe winter. Given that there are no rigid boundaries between Frye's mythoi and that narratives can move among comic, romantic, tragic, and ironic movements, *Huzur*'s seasonal structure acquires meaning through its transformation of these movements rather than through conformity to a fixed scheme.

Although the first part takes place in late August according to the calendar, it is shaped by illness, memories of death, poverty, fear of war, and news of separation. İhsan's pneumonia shakes the centre of family life while reactivating Mümtaz's childhood losses. Nevertheless, winter in this part does not bring about the complete disintegration of life. İhsan is alive; Macide and the children sustain the household; contact with the city continues; war remains a possibility. "İhsan" therefore embodies the veiled, initial manifestation of the winter archetype.

The principal counterpart of "lost spring" appears in Mümtaz's childhood as recalled through analepsis. Taken into İhsan and Macide's home after losing his father and mother, Mümtaz rejoins family, thought, and life. The text's description of this period through the expressions of a childhood spent "beneath a spring branch" and "turning his face towards the sun" associates spring with the possibility of life gained after death and orphanhood. Yet this spring belongs to the novel's past rather than its lived present. İhsan's illness creates the possibility of losing once again the family order and security once acquired. At this point, Genette's concept of analepsis offers a limited but useful tool for explaining spring's removal from the narrative present and its placement in the realm of memory.

"Nuran" is the part in which the novel comes closest to the mythos of romance. Beginning on a May morning, love expands throughout the summer around the Bosphorus, the Emirgân house, physical intimacy, and the prospect of a shared life. The narrator's description of this period as "the summit, the essence, the crowning point of Mümtaz's short life" clearly shows summer's place in his existence. Beyond being his beloved, Nuran becomes for Mümtaz the centre where art, thought, and the desire to live converge. Yet this wholeness is fragile for the same reason. Mümtaz's concentration of his entire life in one person turns Nuran's loss into the loss of his whole order of being. Summer's transience is felt throughout the part. Nuran's motherhood, her previous marriage to Fahir, Fatma's fears, interference from the family circle, and Suat's letter determine the limits of the world of romance in the face of everyday life. The words "This summer is ours" claim happiness while also specifying its duration. Summer turns towards autumn before a lasting order of life can be established. "Nuran" therefore represents a temporary wholeness carrying its own autumn within it, rather than a completed triumph of romance.

"Suat" is the autumn in which the happiness gained during summer becomes irretrievable loss. Seen at the beginning as "a great golden fruit," autumn unites maturity and decay in a single image. Suat's arrival and despair direct the fear of loss already present within love towards death. At the moment when Mümtaz and Nuran come closest to marriage, Suat's hanging himself in the Emirgân house turns the place of summer into a place of mourning. Suat dies, yet, as Nuran's words "There is a dead man between us" show, he establishes himself in and dominates their future. The part's ending in April makes the novel's idea of lost spring still clearer. While nature revives "on the assault from every direction," Mümtaz cannot write, reach Nuran, or rebuild his life. Spring's physical appearance does not produce the restoration characteristic of the comic mythos. Nature's cycle continues, while human inner time cannot participate in it. This time, spring is not a memory belonging to the past but a possibility that cannot be lived even when one stands before it.

In the final part, the narrative returns to the August day of the first. Yet the point of return is not identical to the initial winter mythos. İhsan has approached the brink of death, Nuran's loss has become definitive, Suat has become a mocking inner voice in Mümtaz's mind, and war has begun. Appearing in the first part as illness and threat, winter intensifies in the final part through the disintegration of the self, hallucination, injury, and historical catastrophe. The absence of effective

action and the feeling of fragmentation that Frye associates with the mythos of irony become apparent in Mümtaz's inability to intervene in his own life. Nevertheless, his rejection of Suat's invitation to death shows that the novel does not end in absolute nothingness. "I can rise to the level of my burden" expresses a limited ethical resistance that accepts the responsibility of living.

The irony at the novel's end establishes why the seasonal cycle is not completed by spring. As İhsan recovers, Mümtaz collapses; the medicines carried to save the patient break; as night ends, war begins. The arriving morning carries no meaning of rebirth. Dawn is the moment when individual devastation and historical catastrophe converge. The winter at the beginning of the novel does not end; it returns in a broader and more severe form. This structure grounds *Huzur*'s tragic sensibility not in happiness never being found, but in its inability to endure despite having been found. Mümtaz has joined a family, experienced love, and tasted beauty and wholeness, yet he has been unable to transform any of the values he gained into a lasting order of life. Spring was experienced in the past, summer was brief, autumn culminated in irretrievable loss, and winter descended upon Mümtaz through individual and historical disintegration. The novel's seasonal movement thus forms a downward tragic spiral rather than a closed circle.

Lost spring signifies the tragic disappearance of a once happy and contented state of being. It becomes memory in Mümtaz's childhood, a temporary beginning in his love for Nuran, a natural revival in which he cannot participate during the April days, and, in the final scene, a dawn darkened by news of war. *Huzur*'s tragic cycle arises from spring being lost anew every time it appears. *Huzur*: a time of sorrow and autumn. A novel that begins and ends with winter, a novel without spring.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Kayıp Baharın İzinde: *Huzur*'da Kış Arketipi ve Trajik Döngü

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanı, İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz adlarını taşıyan dört bölümden meydana gelir. Bu adlandırma, her bölümde ilgili kişinin hayat hikâyesinin anlatılacağı yönünde bir beklenti uyandırsa da romanın bölüm tertibi biyografik bir tasniften farklı bir mahiyet taşır. Anlatının esas merkezi Mümtaz'dır. İhsan, Nuran ve Suat ise onun şahsiyetini biçimlendiren, dünya karşısındaki tavrını yönlendiren ve iç hayatındaki değişimin istikametini tayin eden başlıca kuvvetlerdir. İhsan aile, fikir, tarih ve hayat nizamını; Nuran aşk, güzellik, saadet ve bütünlük arzusunu; Suat huzursuzluk, ölüm ve bozuluşu temsil eder. Son bölümde bütün bu tesirler Mümtaz'ın bilincinde birleşir. Romanın ferdî ve tarihî çatışmaları Mümtaz'ın zihnî çözülüşü içinde son ifadesini bulur. Bu bakımdan bölüm adları, kişileri işaret eden başlıklar olmanın ötesinde Mümtaz'ın hayatında art arda hâkimiyet kazanan varoluş hâllerinin adlarıdır.

Berna Moran, romanın dört bölümünü bir mûsikî eserinin birbirinden farklı karakterler taşıyan dört kısmına benzetir; birinci bölümdeki sıkıntının ikinci bölümde neşeye, üçüncü bölümde melankoliye, son bölümde ise daha yoğun bir sıkıntıya dönüştüğünü belirtir (Moran, 2001, s. 274). Moran'ın ortaya koyduğu bu duygu seyri, romanın dört bölümlü kuruluşunu mûsikî bakımından açıklarken bölüm hareketlerinin mevsimlerin anlatı geleneğinde kazandığı arketipsel anlamlar üzerinden de değerlendirilmesine imkân verir. Bu bakımdan Moran'ın tespitiyle Northrop Frye'ın mevsimlere bağladığı mitos düzeninin birlikte düşünülmesi, romanın kompozisyonundaki ilerleyişin farklı bir yönünü görünür kılmaktadır.

Frye, edebî anlatıların temel hareketlerini mevsimlerin tabii çevrimiyle ilişkilendirir. Bahar, komedya mitosunda ölüm, engel ve dışlanma sonrasında hayatın yeniden teşekkülünü, ferdin topluluğa katılışını ve bozulan düzenin onarılışını temsil eder (Frye, 2015, s. 194). Yazla ilişkilendirilen romans, arzunun gerçekleşmesi, sevgiliye erişme, tabiat ile insan arasındaki uyum ve ideal bütünlük etrafında şekillenir (2015, s. 220). Sonbahar, tragedyaya mahsus düşüşün, ayrılığın, yalnızlaşmanın ve telafisi mümkün olmayan kaybın mevsimidir (2015, s. 241). Kış ise ironi ve satirin dünyasında hareket alanının daralması, ferdin kendisini aşan kuvvetler karşısındaki zayıflığı, yabancılaşma, ölüm ve anlam bağlarının çözülmesiyle belirginleşir (2015, s. 260). Buradaki mevsimler, anlatıda geçen takvimsel mevsimin doğrudan karşılığı değildir. Mevsimsel mitosun tayininde olayların yönü, kişiler arasındaki münasebetler ve anlatının ulaştığı sonuç belirleyicidir.

Huzur'un dört bölümlü yapısı, ilk bakışta Frye'ın bahar, yaz, sonbahar ve kış sırasına uygun bir inceleme imkânı veriyor gibi görünür, özellikle de Berna Moran'ın her bir bölümün farklı bir duyguya işaret ettiğini belirtmesiyle birlikte. Lakin anlatıda dört mevsim muntazam bir çevrim hâlinde tamamlanmaktan uzaktır. "İhsan" başlığını taşıyan ilk bölümünün hâkimiyet alanında bahardan ziyade hastalık, kapanma, ölüm hatırası, harp korkusu ve kaybetme endişesi bulunur. "Nuran" bölümü aşkın ve geçici bütünlüğün yazıdır. "Suat" bölümü telafisi mümkün olmayan kaybı,

yani tragedyaya mahsus sonbaharı; "Mümtaz" bölümü ise benliğin çözülüşüyle tarihî felaketin (İkinci Dünya Savaşı) birleştiği ağır bir kışı karşılar. Böylece romanın arketipsel mevsim tertibi bahar, yaz, sonbahar ve kış biçiminde değil de kış, yaz, sonbahar ve tekrar kış doğrultusunda şekillenir. Dört bölüm bulunduğu hâlde baharın müstakil ve hâkim bir anlatı mevsimi hâline gelmemiş olması trajik anlamın temel kaynaklarından biridir. Kış arketipiyle başlayan anlatı yine kış arketipiyle sonlanır, fakat nihayetinde daha ağır bir kış olmak suretiyle. Bu çalışma, söz konusu mevsim tertibinin Frye'ın mitoslarıyla hangi yakınlık ve ayrılıkları taşıdığı ve baharın eksikliğinin romanın trajik seyri bakımından ne ifade ettiği sorularına cevap aramaktadır.

Anlatı, yaşanan zamandan çekilerek geçmişe, hatıraya ve tekrar gerçekleşme ihtimali bulunmayan kayıp bir bahara da işaret etmektedir. Tanpınar'ın kendi deyimiyle "en güzel romanı kendi göz kapaklarımızın arkasında geçmiş günlerimizden birisini, yahut birçoğunu kendisinde toplayan bir hayalini seyrederken" yazdığımızı ve "hatırlamanın, bütün sanatların annesi" olduğunu göz önüne alırsak, anlatıda hatıraya çekilmenin estetik ve psikolojik bir sığınak olduğu daha net anlaşılır (Kerman, 2014, s. 276). *Huzur*'da hatırlamak, güvenli bir zamana sığınmak ve saadet dolu bir anda konaklamak anlamlarına gelir. Kayıp bahar, maziye ait bir an olarak şimdiki zaman üzerinden tecelli eder. Mazi, hatıra ya da hatırlama eylemi, Tanpınar'ın poetikasının bir aksi olarak *yekpâre ân*a eklemlenir ve *parçalanamaz bir akışa* (Tanpınar, 2017, s. 23) hizmet eder.

Anlatıda geriye dönüş hususunun açıklanmasında Gérard Genette'in analepsis kavramı işlevsel bir imkân sunar. Genette, anlatının içinde bulunulan zaman noktasından daha önce gerçekleşmiş hadiselere dönüşü analepsis (flashback), başka bir ifadeyle "geriye dönüş" olarak tanımlar (Genette, 2020, s. 38). *Huzur*'da geriye dönüş hem romanın genel kompozisyonunda hem de "İhsan" bölümünün iç yapısında belirleyici bir yer tutar. Romanın birinci ve dördüncü bölümleri, Berna Moran'ın da vurguladığı üzere İkinci Dünya Savaşı'nın ilanından hemen hemen yirmi dört saat öncesini kapsayan ve baştan sona kasvetli bir duygu atmosferi yaratan, ağustos sonundaki aynı günün sabahından ertesi sabahına uzanan çerçeve zamanı meydana getirir (Moran, 2001, s. 275). "Nuran" ve "Suat" bölümleri ise bu çerçevenin arasına yerleştirilen geniş bir geriye dönüş tekniğiyle Mümtaz ile Nuran'ın bir yıl önce başlayan aşkını, saadet evresini, Suat'ın intiharını ve ayrılığı anlatır. "Nuran" bölümünün "bir sene evvel, bir mayıs sabahı" (Tanpınar, 2010, s. 73) ifadesiyle başlaması, anlatının ağustos sonundaki şimdiki zamanından yaklaşık bir yıl geriye çekildiğini açıkça belirler. Böylece aşk hikâyesi, daha başlangıcında anlatının şimdisinden ayrılarak hatırlanan geçmişin alanına yerleştirilir.

"İhsan" bölümünün kendi içindeki geriye dönüşler, kayıp bahar düşüncesinin daha şahsî ve derin tabakasını açar. İhsan'ın hastalığının uyandırdığı kaybetme korkusu, Mümtaz'ı babasının öldürülmesine, işgal gecesine, göçe, annesinin ölümüne ve yetim kalışına götürür. Bu ölüm dizisinin ardından İhsan ile Macide'nin yanına gelişi, onun hayata yeniden katılışını mümkün kılar. İhsan baba ve hoca vazifesini üstlenirken Macide, şefkat ve güzellik terbiyesiyle Mümtaz'ın dünyaya kapanmış benliğini dışarıya açar. Roman, bu iyileşme devresini doğrudan bahar imgesiyle ifade eder: Mümtaz, Macide'yi düşünürken çocukluğunun bir kısmının "bir bahar dalı altında" geçtiğini söyler; onun eve gelişiyle iyileşmiş ve "yüzünü güneşe çevirmiştir" (Tanpınar, 2010, s. 22). Frye'ın bahar mitosunda görülen ölümden hayata, yalnızlıktan topluluğa ve dışlanmadan aidiyete yöneliş burada belirginleşir. Ancak bu bahar, anlatının şimdiki zamanında yaşanmaz; geriye dönüş içinde hatırlanan ve İhsan'ın hastalığıyla yeniden kaybedilme tehlikesine giren geçmiş bir imkân olarak kalır. Bu kayıp bahara tutunma arzusu, Tanpınar'ın "insanlık da boğulmamak için bir tarafını bugünün hadiseleri dışında bulundurmaya çalışıyor. Hülyada nefes alıyor." (Tanpınar, 2022, s. 471) şeklindeki varoluşsal tespitinin Mümtaz karakterinde somutlaşmış bir yansımasıdır. Frye'ın bahar arketipi bir hatıra üzerinden varoluşunu sezdirir, oysa romanın şimdiki zamanına dönüldüğünde "İhsan" bölümünün mevsimsel mahiyeti değişir. Bölüm, İhsan'ın zatürreesinin ev içinde kurduğu *yıkım psikolojisi* ile açılır; aile üyeleri hastanın verdiği üzüntüyle uyuyup onunla uyanır (Tanpınar, 2010, s. 9). Sabiha'nın neşesini temsil eden kırmızı kurdeleyi çıkarması, gündelik hayatın askıya alınışını çocuk dünyasında

dahi görünür hâle getirir. Hastabakıcı arayışı sırasında karşılaşılan yoksulluk, tren seslerinin taşıdığı harp korkusu ve bölüm sonunda Nuran'ın Fahir'le barıştığı haberinin alınması aynı daralma hareketi içinde birleşir. Bununla birlikte bu ilk kış henüz tamamlanmış bir yıkım değildir. İhsan hayattadır, aile düzeni varlığını sürdürmekte, Macide ile çocukların meydana getirdiği dayanışma kayıp karşısında direnmektedir. Harp bir ihtimal, Nuran'ın kaybı ise yeni öğrenilmiş bir haberdir. Bu sebeple ilk bölüm, kış arketipinin hafif, örtük ve henüz gerçekleşme safhasına ulaşmamış görünümünü taşır.

"Nuran" bölümü, bu örtük kışın ardından bir yıl önceki mayıs sabahına dönerek romansın yaz dünyasını kurar. Mümtaz ile Nuran'ın tanışması, Boğaziçi gezintileri, aşkın bedensel ve ruhsal tamamlanışı, Emirgân'daki ev, müşterek gelecek tasarısı ve İstanbul'un iki sevgili çevresinde yeniden anlam kazanması Frye'ın yaz mitosuyla büyük ölçüde örtüşür. Aşk, Mümtaz'a parçalanmış hayatını bir araya getirecek geçici bir bütünlük verir. Northrop Frye'ın yaz mitosuyla yani romansla ilişkilendirdiği arzu edilen ideal dünyanın inşası ve tecrübenin engellerinden yalıtılmış masumiyet analojisi (Frye, 2015, s. 181), burada Mümtaz'ın estetik yaşantısında somutlaşır. Ne var ki Nuran'ın anneliği, Fatma'nın terk edilme korkusu, Fahir'in varlığı, aile çevresinin müdahaleleri, Mümtaz'ın sevdiği kadını kendi muhayyilesindeki ideal surete dönüştürmesi ve Suat'ın yaklaşan gölgesi, yaz saadetinin sınırlarını başlangıcından itibaren belirler. Yaz, kendi hazanına gebedir; henüz aydınlık hâli vâkiyse de bu mutlak bir aydınlıktan ziyade gölgelerin git gide uzadığı bir gün batımıdır.

"Suat" bölümü, romans yazından tragedyaya geçişin gerçekleştiği sonbahardır. Dostluk ve mûsikî meclisiyle başlayan bölüm, Suat'ın gelişiyle birlikte huzursuzluk, kıskançlık, bekleyiş, ölüm ve ayrılık istikametinde ilerler. Mümtaz ile Nuran'ın evlenme kararına en fazla yaklaştıkları sırada Suat'ın kendisini Emirgân'daki evde asması, saadetin mekânını ölümün mekânına dönüştürür. Zira Suat, sadece Nuran'a âşık bir rakip değil; nihilist, alaycı, hem bedenen hem ruhen hasta yapısıyla Mümtaz'ın estetik kaçışını imkânsız kılan ve onun bilinçaltındaki yıkıcı dürtüleri temsil eden bir "öteki ben"dir (Moran, 2001, s. 293). Suat'ın bu intiharı, romanın o ana kadar kurulan rüya ve musiki dolu dünyasını acımasızca parçalar ve Frye'ın tragedya mitosuna mahsus yüksek durumdan düşüş ve telafisiz kayıp burada tamamlanır. Bölümün nisan ayında ve tabiatın canlanışı içinde sona ermesi ise baharın yenileyici anlamını tersine çevirir. "Bahar her taraftan taarruz hâlinde" olduğu hâlde Mümtaz, Nuran'la birleşemez ve Suat'ın ölümünü kendi hayatından ayıramaz (Tanpınar, 2010, s. 332). Tabiat yenilenmekte, trajik kayba uğrayan insan bu yenilenmeye iştirak edememektedir. Bahar, böylece ikinci defa görünür ve kaybedilir.

Romanın son bölümü, anlatıyı yeniden ağustos sonundaki çerçeve zamana getirir. Takvimsel bakımdan yaz mevsiminde geçen "Mümtaz" bölümü, arketipsel düzlemde romanın en ağır kışını meydana getirir. İhsan'ın hastalığı ölüm sınırına ulaşır, Nuran'ın gidişi kesinleşir, Suat ölü bir rakip olmaktan çıkarak Mümtaz'ın zihnindeki yıkıcı sese dönüşür, eşyalar arasındaki anlam bağı çözülür ve benlik bütünlüğü zedelenir. Birinci bölümde ihtimal hâlinde bulunan bütün felaketler, son bölümde gerçekleşme alanına girer. Romanın sonunda gecenin bitişi ve fecir vaktinin gelişi de yenilenme sağlamaz üstelik; sabah, harbin başladığını duyuran radyo sesiyle açılır. Böylece ilk bölümün örtük kışı, son bölümde ferdî ve tarihî mahiyet kazanmış ağır bir kışa dönüşür.

Bu çalışmada Frye'ın mevsimsel mitos düzeni, Tanpınar'ın bilinçli biçimde uyguladığı varsayılan sabit bir şema olarak ele alınmayacaktır. Zaten Frye'ın *Eleştirinin Anatomisi* adlı eseri *Anatomy of Criticism: Four Essays* adıyla 1957 tarihinde Princeton University Press tarafından yayımlanmıştır (Frye, 1957). Yani *Huzur*'un tefrikasından 9 sene sonra (İnci, 2023). Kaldı ki Tanpınar'ın bizzat kendi mektup ve mülakatlarında belirttiği üzere, onun roman anlayışı dış dünyanın katı mantığından ziyade iç dünyanın psikolojik düzenine tâbi olan, İngiliz ve Rus romanlarındaki gibi devasa bir "konçerto" veya senfoni kompozisyonunu andıran organik bir yapıya dayanır (Kerman, 2014, s. 319; Tanpınar, 2022, s. 385). Esas alınan husus, romanın bölüm hareketleriyle Frye'ın mevsimlere bağladığı anlatı yönelişleri arasındaki yakınlık ve ayrılıktır. Genette'in geriye

dönüş (analepsis) kavramı ise müstakil bir kuramsal inceleme alanına dönüştürülmeden, kayıp baharın anlatının geçmişine yerleştirilişini açıklamak amacıyla kullanılacaktır. İncelemede takvimsel mevsim ile arketipsel mevsim birbirinden ayrılacak; mûsikî, İstanbul, medeniyet ve harp meseleleri, mevsimsel hareketi destekledikleri ölçüde değerlendirmeye dahil edilecektir.

Roman, örtük bir kıştan romans yazına, oradan tragedyaya mahsus sonbahara ve nihayet daha ağır bir kışa ulaşır. Bahar arketipi, Mümtaz'ın İhsan ve Macide'nin yanında geçirdiği ânlarda ve Nuran'la yaşadığı aşkta görünse de hiçbir koşulda kalıcı bir yeniden doğuş sağlayamaz. Bu sebeple *Huzur*'un mevsimsel hareketi aynı noktaya dönen kısır bir döngüden ziyade başlangıçtaki kışın ağırlaşarak geri döndüğü trajik bir sarmal niteliğindedir. Romanın trajik duyuşu, baharın her defasında yeniden kaybedilmesinde yatar. Baharı kaybetme endişesi kurtulması mümkün olmayan kesif bir gerçeklik olarak anlatıya yerleşir ve neticede ağır bir kış arketipiyle döngü nihayete erer.

Anlatının çözümlenmesi aşamasına geçmeden evvel belirtmek gerekir ki bu makalenin taşıdığı dış ve iç başlıklar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın açıkça "en sevdiğim romancı" (Tanpınar, 2022, s. 397) dediği Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eserine atfen belirlenmiştir.

1. Mevsimsel Mitos, Geriye Dönüş ve *Huzur'*un Zaman Düzeni

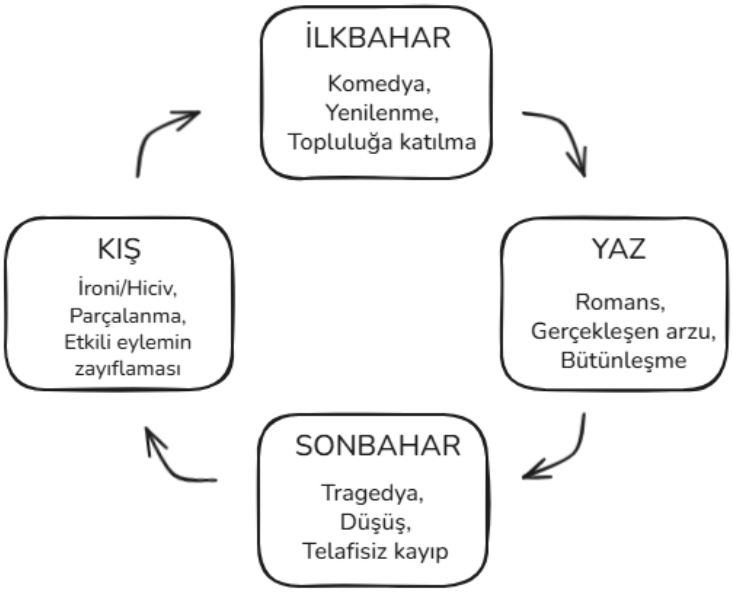
Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*'nin "Arketipik Eleştiri: Mit Teorisi" başlıklı üçüncü denemesinde komedya, romans, tragedya ve ironi ile hicvi dört temel mitos olarak ele alır; bunları sırasıyla ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışla ilişkilendirir. Frye'ın burada kullandığı mitos kavramı, belirli bir edebî türden ziyade eserin olay örgüsüne yön veren "tür-öncesi anlatı öğesi"ni ifade eder. Zira Frye'a göre edebî yapının bu evrensel omurgası eylemin ve doğal döngünün taklidi olan tören ile insan arzusunun ve düşüncesinin ifadesi olan rüyanın anlatısal düzlemde birleşmesinden, yani mitten doğar (Frye, 2015, ss. 136-137). Bu sebeple komik, romantik, trajik ve ironik nitelemeleri, metnin mensup olduğu türü değil, anlatının hareketini ve hâkim ruhunu belirtir. Frye ayrıca bu mitoslar arasında kesin sınırlar bulunmadığını, romansın komik yahut trajik bir yön kazanabildiğini, komedyanın da ironi ve romansla temas edebildiğini belirtir (Frye, 2015, ss. 193-194). Mitoslar, doğanın mevsimsel ritmine paralel olarak birbirlerine organik bağlarla tutunur, biri diğerine evrilir ve nihayetinde edebî evrenin sonsuz, kesintisiz döngüsünü meydana getirirler (Frye, 2015, s. 189). Frye'ın tasnifindeki bu döngüsellik, Huzur'un mevsim tertibinde süreklilik gösteren ve kırılan unsurları tespit etmek bakımından çalışmanın başlıca karşılaştırma zeminini oluşturur.

İlkbahar mitosu olan komedyanın başlıca hareketi, engelleyici düzenden yeni bir topluma geçiştir. Frye'a göre olayların çözülmesiyle kahramanın çevresinde yeni bir topluluk teşekkül eder; evlilik, şenlik ve uzlaşma bu değişimin yaygın görünümleridir (Frye, 2015, s. 195). Yaz mitosu olan romans ise ideal varlığa erişme, çatışmayı aşma ve arzunun karşılığını bulmasıyla belirginleşir. Frye, romansın törensel karşılığını "bereketin çorak toprak üzerindeki zaferi" olarak tanımlar; bu bereketi beden ile ruhun, erkek ile kadının birleşmesiyle ilişkilendirir (Frye, 2015, ss. 227-228). Sonbahar mitosu olan tragedyanın istikameti aşağıya doğrudur. Masumiyet veya saadet alanından başlayan hareket, hata, zorunluluk ve zamanın ilerleyişiyle felakete ulaşır. Frye'ın ifadesiyle trajik hareket, "masumiyetten hamartia'ya[2]", oradan da felakete inen kader çarkıdır (Frye, 2015, s. 193). Kış mitosunda ise etkili eylemin imkânı zayıflar. Frye, ironi ve hicvin arketipsel temasını parçalanma, düzensizlik, başarısızlığa mahkûmiyet ve dünyaya hâkim olan karmaşayla açıklar (Frye, 2015, ss. 226-227). Dolayısıyla bu tasnifte belirleyici olan, mevsimin takvimdeki karşılığından ziyade anlatının yenilenme, bütünleşme, düşüş veya çözülme yönünde kazandığı harekettir.

[2] Hamartia, "hedefi ıskalamak" ve "doğuştan gelen kusur" anlamına gelir. Kelime kökeni olarak "yanılmak" veya "hata yapmak" sözcüğüne dayanır. Kahramanın genellikle iyi niyetle veya farkında olmadan yaptığı, ancak büyük bir felakete yol açan ölümcül hataları kapsar. Kavram ilk olarak "okun hedefi vuramaması" anlamından türemiş, daha sonra mecazi olarak ahlâkî veya mantıksal bir yanlış yapma anlamı kazanmıştır ("Hamartia", 2026).

Bu sebeple anlatı yaz ayında geçmesine rağmen kış mitosunun daralma ve çözülme hareketini taşıyabilir; ilkbaharda geçen bir hadise de yenilenmeyle sonuçlanmadığı takdirde komedya mitosuna dâhil olmayabilir. Çünkü Frye'ın mitos teorisindeki mevsim, takvimsel veya coğrafi bir süreyi değil, insanın temel yönelimleriyle birleşen, doğanın güneş, ay ve mevsimler eksenindeki doğum-ölüm-yeniden doğuş kalıbını, yani anlatının psikolojik ve estetik iklimini sembolize eder (Frye, 2015, s. 189). *Huzur*'un mevsimsel yapısı değerlendirilirken takvim yaprağından önce olayların yönü, kişilerin hareket imkânı ve bölümün ulaştığı sonuç esas alınacaktır. Berna Moran'ın romanın dört bölümündeki duygu değişimini bir "trajik senfoni" olarak değerlendirmesi de kronolojik zamanın ötesinde işleyen bu kompozisyonu desteklemektedir (Moran, 2001, s. 274). Bu bakımdan romandaki mevsimlerin arketipsel karşılığı, takvim zamanıyla örtüşmelerinden değil, kişilerin hayatında meydana getirdikleri genişleme, daralma, bütünleşme ve çözülme hareketlerinden çıkarılacaktır.

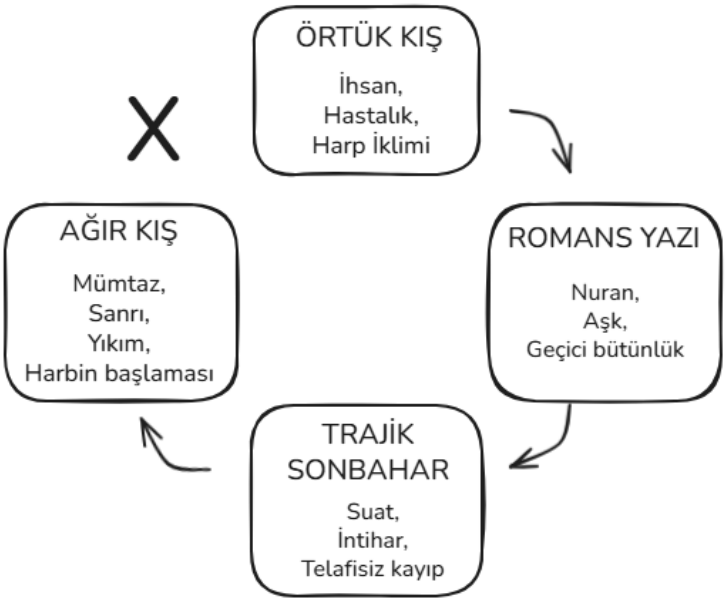
Frye'ın mevsimsel mitos döngüsü ile *Huzur*'un dört bölümlü hareketi karşılaştırıldığında, romanın bu çevrimi aynen tekrar etmekten ziyade dönüştürdüğü görülmektedir. Frye'ın mevsimsel mitos döngüsü şu şekilde özetlenebilir:



Şekil 1. Frye'ın Mevsimsel Mitos Döngüsü

Kaynak: (Frye, 2015) temelinde hazırlanmıştır.

Huzur'da ise bu döngünün bir noktada istenmedik biçimde teşekkül ettiğine şahit oluruz; bahar mitosunun yenilenme temayülü kaybolmuştur. *Huzur'*un mevsimsel hareketi şu şekildedir:



Şekil 2. *Huzur*'da Mevsimsel Mitosların Dönüşümü

Mevsimlerin bu kırılmış düzeni, romanın zamanla kurduğu münasebeti de tayin eder. Çünkü *Huzur*'da kaybedilen şey bir mevsimin nezdinde, ona ait bir hayat ihtimalidir. Bu ihtimal ise en çok hatırada, geriye dönüşlerde ve geçmişin şimdiki zamana sızdığı anlarda görünür hâle gelir.

1.1. Çerçeve Zaman, Geriye Dönüş ve Kayıp Bahar

Huzur'un anlatma sırası ile vak'aların kronolojik sırası birbirinden farklıdır. Roman, aşk hikâyesinin başlangıcıyla değil, İhsan'ın ağır hastalığı çevresinde şekillenen ağustos sonundaki bir günle açılır:

> "Mümtaz, Mümtaz, ağabey dediği amcasının oğlu İhsan'ın hastalandığından beri doğru dürüst sokağa çıkmamıştı. [...] İhsan iki gün kadar ateşten, hâlsizlikten, arka ağrılarından şikâyet etmiş, sonra birdenbire zatürree fevkalâdelik hâlini ilân etmiş, evin içinde korkudan, telâştan, üzüntüden [...] o yıkım psikolojisini kurmuştu." (Tanpınar, 2010, s. 9)

Bu başlangıç, romanın şimdiki zamanını hastalık ve kayıp ihtimali etrafında belirler. "İhsan" bölümünün sonunda Nuran'ın Fahir'e döndüğü öğrenildikten sonra ikinci bölüm, anlatıyı açıkça geçmişe taşır: "Bu, dünyanın en basit, âdeta bir cebir muadelesini hatırlatacak kadar basit bir aşk hikâyesidir. Mümtaz'la Nuran bir sene evvel, bir mayıs sabahı Ada vapurunda tanışmışlardı." (Tanpınar, 2010, s. 73).

Geriye dönüş (analepsis), anlatının ulaştığı zaman noktasından daha önce meydana gelmiş hadiselerin sonradan aktarılmasıdır. *Huzur*'da "Nuran" ve "Suat" bölümleri, ilk bölümdeki ağustos gününün arasına yerleştirilmiş geniş bir geriye dönüş meydana getirir. Bütün o bir yıllık geçmiş, bu genişletilmiş geriye dönüş vasıtasıyla Mümtaz'ın yolda geçirdiği kısacık bir sürede, âdeta Bergsoncu bir "süre" algısıyla ve zihin akışı ürünü hâlinde aktarılır (Balcı, 2009, s. 15). Bu iki bölümde Mümtaz ile Nuran'ın tanışması, aşkın gelişmesi, Suat'ın intiharı ve ayrılık anlatıldıktan sonra dördüncü bölüm yeniden çerçeve zamana döner:

> "Mümtaz genç kızlardan ayrılıp Eminönü'ne döndüğü zaman saat beşi yirmi geçiyordu. [...] On beş gündür, ilk defa kendi arkadaşlarıyla buluşacaktı;

> başkalarının aralarına katılmasından korkuyordu. 'Ben müdafaasız adamım!'" (Tanpınar, 2010, s. 337).

Romanın anlatma sırası "İhsan", "Nuran", "Suat" ve "Mümtaz" biçimindedir. Vak'a kronolojisinde ise önce "Nuran", ardından "Suat" gelir; "İhsan" ile "Mümtaz" bölümleri yaklaşık bir yıl sonraki aynı günün sabahı ile gecesini oluşturur. Böylece roman, saadetin doğuşunu anlatmadan önce onun kaybedildiği zamanı gösterir. Okur, Nuran'la yaşanan yazı daha başından sona ermiş bir geçmiş olarak takip eder. Geriye dönüş, aşkı yaşanan bir gelecek olmaktan çıkarıp kaybın sebeplerini açıklayan hatıra alanına yerleştirir.

"İhsan" bölümünde Mümtaz'ın daha derin geçmişine yönelen ikinci bir geriye dönüş hattı vardır. İhsan'ın hastalığı, babanın öldürülmesi, göç, annenin ölümü ve yetimlik hatıralarını uyandırır. Bu ölüm dizisinin ardından İhsan ile Macide'nin evine kabul edilen Mümtaz, yeniden aileye ve hayata katılır. Metnin bahar imgesi bu iyileşme devresinde belirir:

> "Mümtaz'ın hayatında İhsan'la karısının çok büyük bir yeri vardır. […] İhsan, onun hem babası, hem hocası idi. […] Macide ise, kadın şefkatine ve güzelliğin terbiyesine en muhtaç olduğu zamanda onun hayatına girmişti. Onu düşünürken Mümtaz, benim çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti, derdi. Hakikatte de böyle idi. Onun için İhsan'ın bu seferki hastalığı, zaten sıkıntı içinde olan genç adamı temelinden sarsmıştı. [...] Fakat asıl Macide'nin eve gelişi ile Mümtaz iyileşmiş, yüzünü güneşe çevirmişti." (Tanpınar, 2010, ss. 21-22)

Buradaki "bahar dalı", mevsim tasvirinden önce bir hayat değişimini karşılar. Mümtaz, ölüm ve yetimlik sonrasında İhsan'ın rehberliği, Macide'nin şefkati ve yeni aile çevresi sayesinde kapanmış hâlinden çıkar. Zira İhsan, Mümtaz için sadece hami bir akraba değil, çöken bir imparatorluğun enkazı üzerinde kültürel devamlılığı ve "kökü mazide olan ati" fikrini temsil eden, yazarın bizzat Yahya Kemâl'den ilhamla kurguladığı bir otorite figürüdür (Köker, 2022, ss. 310-311; Moran, 2001, s. 275). Mümtaz'ın içe kapanıklığını terk etmesi, Frye'ın komedya mitosundaki engelden kurtulma ve topluluğa katılma yönelişine yakındır. Ancak bahar, romanın şimdiki zamanına ait değildir. İhsan'ın hastalığı sırasında hatırlanan geçmişte kalmıştır. Hastalık, Mümtaz'ın vaktiyle kazandığı aileyi ve emniyet duygusunu yeniden kaybetme ihtimalini doğurur. Bergsoncu zaman algısı burada yine karşımızdadır; zaman daimî bir yeniden teşekküldür ve şimdiki zaman, her ân mazinin yükünü taşımaktadır (İmamoğlu, 2010, s. 139). Bu sebeple "İhsan" bölümünün hâkim mevsimi bahar değil, geçmişteki baharın tehdit altında bulunduğu hafif bir kıştır.

Baharın anlatının şimdiki zamanına yerleşemediği, "Suat" bölümünün sonunda daha açık biçimde görülür. Takvim nisana ulaşmış, tabiat canlanmıştır; Mümtaz ise bu yenilenmenin dışında kalır:

> "Ve bahar her taraftan taarruz hâlindeydi. Her taraftan gülüyor, çağırıyor, budalalar! diyor, kendisini arzuda tüketmeyen her şeye kızıyor, göklerin geniş orkestrasıyla durmadan aşk türküleri söylüyordu. İhsan, […] 'Sen Şeyh Galip'i ne yaptın?' dedi. Genç adam ayağa kalktı: 'O da başka dert!' dedi. 'Bütün füsun sönmüş... üç haftadır uğraşıyorum. Bir sahife bile yazamadım! Galiba yazamayacağım…' Nuran'ın gitmesiyle zihnî hayatı durmuş gibiydi. Sanki genç kadın bu mazi rüyasının bütün canlı ve güzel taraflarını beraberinde götürmüş, yerinde tıpkı Mümtaz'ın hayatı gibi bir kül yığını kalmıştı." (Tanpınar, 2010, s. 332)

Takvimsel bahar ile arketipsel bahar arasındaki ayrım bu sahnede kesinleşir. Tabiat yeniden doğarken Mümtaz'ın yaratıcı hayatı "kül yığını"na dönmüştür. Baharın fizikî olarak bulunması, komedya mitosunun gerçekleşmesine yetmez; çünkü kaybedilen bağlar onarılmamış, fert topluluğa ve hayata yeniden katılamamıştır.

Romanın zaman tertibi, mevsimsel hareketi bu ayrım üzerine kurar. Öznel zamanın kronolojik zamanı paramparça ettiği bu kurgusal modelde geçmiş, an ve gelecek âdeta iç içedir (Mengi, 2024, s. 1182). "İhsan" ile "Mümtaz" bölümleri ağustos sonunda geçmesine rağmen kış arketipine; mayısta başlayan "Nuran" bölümü romansın yazına; sonbahardan nisana uzanan "Suat" bölümü ise telafisi mümkün olmayan düşüş sebebiyle tragedyanın sonbaharına yaklaşır. Bahar romanda mevcuttur, fakat anlatının hâkim şimdisine/ânına yerleşemez. Mümtaz'ın çocukluğunda hatırlanan bir iyileşme, Nuran aşkının kısa başlangıcı ve insanın katılamadığı tabii canlanma hâlinde kalır. "Kayıp bahar"ın zamansal karşılığı, geçmişe çekilme ve gerçekleşememe hâlidir âdeta.

2. İhsanların Tarafı: Kayıp Baharın Gölgesinde

"İhsan" bölümünün vaka zamanı ağustos sonudur. Buna rağmen anlatının hâkim yönü yazın canlılık, genişleme ve bolluk vasıflarını taşımaz. Roman, İhsan'ın zatürreesi sebebiyle gündelik düzeni bozulmuş bir evde başlar. Hastalık, bir kişiye ait bedensel rahatsızlık sınırını aşarak bütün aileyi kuşatan bekleyiş ve korku hâline gelir: Herkes, İhsan'ın hastalığının verdiği üzüntü ile uyur, uyanır (Tanpınar, 2010, s. 9).

Hareketin yerini bekleyiş, gündelik hayatın yerini hastalığın düzeni almıştır. İhsan yatağa bağlıdır; Macide ile annesi hasta odasından ayrılamaz; çocuklar kendi ihtiyaçlarıyla baş başa kalır; Mümtaz doktor, eczane ve hastabakıcı arasında dolaşır (Tanpınar, 2010, ss. 9-10). Frye'ın ironi ve hiciv mitosunun arketipsel teması olarak belirlediği "etkili eylemin yokluğu", düzensizlik ve başarısızlık duygusu burada henüz yıkıcı bir sonuca ulaşmadan hissedilir (Frye, 2015, ss. 226-227). Aile üyeleri hastalığı sona erdirecek bir kudrete sahip değildir; yapabildikleri, İhsan'ın başında beklemek ve iyileşme ihtimalini korumaktır.

Hastalığın ağırlığı, İhsan'ın aile içindeki yerinden kaynaklanır. Anlatıcının "İhsan Bey Adası" diye adlandırdığı ev, farklı yaradılıştaki insanların hoşgörü içinde barındığı bir saadet alanıdır:

> "Zaten İhsan Bey Adasında herkesin yaptığı hoş görünür, her fantezi, her merak, kahkaha ile değilse bile tebessümle karşılanırdı. Adanın sahibi bunu böyle isterdi; böyle olursa herkesin mesut olabileceğine inanırdı. O, bu saadeti taş taş, seneler boyunca örmüştü. Fakat şimdi onu talih ikinci defa tecrübe ediyordu. Çünkü İhsan'ın hastalığı ağırdı." (Tanpınar, 2010, s. 13)

İhsan'ın kurduğu düzen, otoritesini farklılıklara yer açan bir hayat anlayışından alır. Bu sebeple onun hastalığı, evin merkezindeki kişinin yatağa düşmesinden ibaret kalmaz; yıllar içinde "taş taş" örülen saadetin devamını tehlikeye sokar. Kış arketipi burada ölümün gerçekleşmesiyle değil, hayatı bir arada tutan merkezin işlevini yitirmesiyle belirir. Bu değişim, Sabiha'nın kırmızı kurdelesinde somutlaşır. Evi neşesi ve şamatasıyla dolduran çocuk, babasının hastalığı karşısında süslenmeyi bırakır:

> "Sabiha öyle değildi. O evin masalıydı. Durmadan konuşur, gezer, masallar uydurur, şarkı söylerdi. İhsan Bey Adasını çok defa onun neşesi ve şamatası doldururdu. [...] Başı, üç günden beri olduğu gibi, kurdelesizdi. Üç gün evvel Mümtaz'a "Kırmızı kurdelemi takmayacağım. Babam iyileşince süslenirim!" demişti." (Tanpınar, 2010, s. 14)

Kırmızı kurdele, çocuk neşesinin ve evdeki hayat arzusunun küçük işaretidir. Romanda bütün canlılığıyla hayatı ve yaşama sevincini temsil eden Sabiha'nın tavrı, kış arketipinin dondurucu ve hareketsiz kılıcı etkisinin çocuk dünyasına dahi sızdığını gösterir (Karaca, 2016, s. 155). Kurdelenin çıkarılması, gündelik zamanın askıya alınışını gösterir. Sabiha, sevincini babasının iyileşeceği geleceğe erteler. Dolayısıyla ev bütünüyle ölüme teslim olmuş değildir; hayat belirtileri geri çekilmiş, iyileşme haberini beklemektedir. İlk bölümdeki kışın örtük ve hafif kalmasının sebebi

de budur. Ölüm tehdidi vardır, fakat ölüm gerçekleşmemiştir; saadet alanı sarsılmış, henüz dağılmamıştır.

Evde başlayan daralma, Mümtaz'ın hastabakıcı aramak üzere şehre çıkmasıyla toplumsal bir görünüm kazanır. Karşılaştığı mahallelerde hastalık, yoksulluk ve yaklaşan savaş korkusu hüküm sürer. Yazarın "sefil, perişan mahalleler" (Tanpınar, 2010, s. 21) olarak betimlediği bu mekânlar, fiziksel bir mekân tasviri olduğu kadar 93 Harbi'nden beri süregelen göçlerin, felaketlerin ve tamamlanamamış modernleşmenin yorgunluğunu taşıyan bir imparatorluk mirasını temsil eder (Yazğan, 2025, s. 201). Çocukların eski oyunu ise bu karanlığın ortasında hayatın devam ettiğini gösterir:

> "İhsan hasta idi, Nuran, onunla dargındı ve gördüğü gazete manşetleri gergin vaziyetten bahsediyorlardı. Sabahtan beri düşünmemeye, zihninin bir tarafına atmaya çalıştığı şeylerin hücumu altında idi. Zavallı çocuklar, bir barut fıçısının üzerinde oynuyorlardı. Fakat türkü, eski türkü idi; demek barut fıçısı üzerinde de hayat devam ediyordu. […] Sefil, perişan mahalleler, yoksulluk yüzünden bir insan çehresini andıran eski evler arasından geçiyordu. Etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan vardı. Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu." (Tanpınar, 2010, ss. 20-21)

"Barut fıçısı", bölümün tarihî zamanını özetleyen başlıca imgedir. Çocukların oyunu ve eski türkü, kültürel devamlılığı korur; bu devamlılığın altında yaklaşan savaşın patlayıcı kuvveti bulunmaktadır. Hayat sona ermemiştir, fakat emniyetini kaybetmiştir. İhsan'ın hastalığı ev içindeki düzeni nasıl tehdit ediyorsa harp ihtimali de müşterek hayatı aynı biçimde kuşatır.

Bölümün sonlarına doğru kiracının telefon konuşması, savaşın söylenti olmaktan çıkıp ekonomik davranışları belirleyen bir hazırlığa dönüştüğünü gösterir. "Kalay" ve "kösele" toplama emri, Mümtaz'a resmî açıklamalardan daha kesin görünür: "Hiçbir siyasî münakaşa, hiçbir sefir dosyası, yalnız bir tarafına şahit olduğu bu konuşma kadar ona vaziyeti öğretemezdi. Harp olacaktı. […] 'Harp olacak,' diyordu. Bu herhangi bir seferberlikten başka türlü; daha emin, daha kat'î bir hazırlanıştı." (Tanpınar, 2010, s. 66).

Böylece kış duygusu üç düzlemde belirir: İhsan'ın bedeninde hastalık, Mümtaz'ın bilincinde kaybetme korkusu, şehirde ise harp hazırlığı. Bu üçlü kuşatma, 31 Ağustos 1939 tarihinin, yani İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden sadece saatler öncesinin (Mengi, 2024, s. 1179) boğucu atmosferiyle birleşerek Frye'ın kış mitosuna özgü *nesnesiz korku* ve *anksiyete* durumunu anlatının bütününe yayar (Frye, 2015, s. 64). *Nesnesiz korku*, tehdidin kaynağının henüz belirlenmediği hâlde zihnin tehlike beklentisiyle kuşatılmasını, *anksiyete* ise bu belirsiz korkunun tekil bir ânı aşarak zihnin daima teyakkuzda oluşunu ifade eder (Frye, 2015, s. 96). Harp atmosferine rağmen ilk bölümün asıl meselesi, baharın bütünüyle yokluğu değildir. Bahar, Mümtaz'ın mazisinde yaşanmış bir iyileşme devresi olarak geriye dönüş içinde saklanır.

Babasının öldürülmesi, göç ve annesinin ölümü, Mümtaz'ın çocukluğunu art arda gelen kayıplarla biçimlendirmiştir. Savaş yıllarında geçen, babasının bahçeye alelacele gömülmesi ve annesinin göç yolunda ölmesi gibi travmatik sahneler, Tanpınar'ın kendi annesini Musul'a yaptıkları bir yolculuk sırasında tifüsten kaybetmesi gibi şahsi tecrübelerinin kurmacaya sızdığı otobiyografik bir açılımdır (Balcı, 2008, s. 31) ve kış arketipini besleyen romanın bilinçaltı bölgesini oluşturur. İhsan ile Macide'nin yanına gelişi bu ölüm zincirinin yönünü değiştirir. İhsan onun "hem babası, hem hocası" olur; Macide ise şefkat ve güzellik duygusuyla içe kapanmış çocuğu hayata açar. Macide, hayatına girene kadar "Mümtaz her şeye küskün, etrafa kapalı, gökten yalnız felaket bekleyen bir mahlûk"tur (Tanpınar, 2010, ss. 21-22).

Frye'ın ilkbahar mitosunda komik hareket, engelleyici düzenden yeni bir topluma geçiş ve kahramanın çevresinde yeni bir hayat birliğinin kurulmasıyla tamamlanır (Frye, 2015, s. 195).

Mümtaz'ın İhsan ile Macide'nin evine kabulü de yetimlikten aileye, içe kapanmadan kültür ve insan çevresine yönelen benzer bir hareket taşır. Tanpınar'ın kendi denemelerinde vurguladığı "cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır" tespiti, Mümtaz'ın bulduğu bu yeni hayat birliğinin ve sığınma hissinin psikolojik temelini oluşturur (Tanpınar, 2022, s. 18). Ancak roman bu baharı şimdiki zamanda devam ettirmez. Bahar, İhsan'ın hastalığı sırasında geçmişten çağrılır. Geriye dönüş, Mümtaz'ın kazandığı hayat düzenini hatırlatırken aynı düzenin yeniden kaybedilme ihtimalini de görünür kılar. İhsan ölürse Mümtaz, baba yerine koyduğu kişiyi, hocasını ve geçmişteki iyileşmesinin başlıca dayanağını kaybedecektir. Zira İhsan sadece biyolojik bir akraba değil, Mümtaz'ı kültürel köklerine bağlayan ve köksüzlüğün yol açtığı buhranları aşmayı sağlayan bir imtidâd figürüdür (Tural, 2010, s. 189). Bu sebeple hastalık, eski yetimlik hâlinin geri dönmesi anlamını taşır. Kayıp bahar, sona ermiş çocukluk saadetinden ziyade, şimdiki zamanda korunamayacağı anlaşılan bir trajedidir.

Bölümün sonunda Nuran'ın Fahir'le barıştığı haberi, kayıp korkusunu aşk alanında da kesinleştirir (Tanpınar, 2010, s. 71). İhsan'ın kaybedilme ihtimaliyle açılan bölüm Nuran'ın kaybının burukluğuyla kapanır. Mümtaz'ın hayatındaki iki temel dayanak aynı gün içinde sarsılır. İhsan'ın hastalığı geçmişte kazanılmış aile ve düşünce düzenini; Nuran'ın dönüşü ise aşk yoluyla kurulan saadet imkânını tehdit eder. Tanpınar'ın estetiğinde Nuran salt bir sevgili olmanın ötesinde İstanbul'un, Boğaziçi'nin ve eski musikinin billurlaşmış bir sembolüdür; dolayısıyla onun kaybı Mümtaz'ı estetik ve ruhsal bir çöküşün eşiğine getirir (Tural, 2010, s. 189). Harp de ferdî kayıpları müşterek felaket ihtimaline bağlar. Yaklaşan İkinci Dünya Savaşı, yazarın kendi zihninde bizzat tecrübe ettiği "insanlığı pençesinde kıvrandıran bir medeniyet trajedisi" (Işın, 2003, s. 26) olarak ferdî buhranı evrensel bir *anksiyeteye* korkuya dönüştürür. Bununla beraber "İhsan" bölümündeki kış henüz son safhasına ulaşmamıştır. İhsan hayattadır; Macide, çocuklar ve aile dayanışması varlığını korumaktadır. Çocuklar barut fıçısının üzerinde de olsa oyunlarını sürdürür. Harp başlamamış, Mümtaz'ın gerçeklikle bağı kopmamıştır. İlk bölüm bu sebeple ağır kıştan önceki kuşatılma evresini temsil eder. Bahar geçmişte kalmış, yaz saadeti sona ermiş, felaket henüz tamamlanmamıştır. Başka bir deyişle, felakete doğru inen trajik kader çarkı dönmeye başlamışsa da Frye'ın *sparagmos* (parçalanma ve etkili eylemin yokluğu) olarak tanımladığı (Frye, 2015, ss. 226-227) ironik kış mitosunun mutlak yıkımı henüz tam manasıyla gerçekleşmemiştir.

3. Çiçek Açmış Genç Kızın Gölgesinde: Nuran

"Nuran" bölümü, ilk bölümdeki ağustos gününden "bir sene evvel, bir mayıs sabahı"na dönerek Mümtaz ile Nuran'ın karşılaşmasını anlatır (Tanpınar, 2010, s. 73). Tanpınar, bizzat hocası Yahya Kemal'in "Bir Tepeden" şiirindeki "Baktım: Konuşurken daha bir kerre güzeldin, / İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde." (Beyatlı, 2025, s. 51) mısralarından ilham alarak Nuran'ı İstanbul'un ve Boğaziçi'nin bir sembolü olarak kurgular (Tural, 2010, s. 188). Mayıs, bu bölümde aşkın başlangıç zamanıdır; anlatının asıl genişliği ise yaz içinde kazanılır. Vapurda başlayan yakınlık, Boğaziçi gezileri, ilk öpüşme, Nuran'ın Emirgân'daki eve gelişi ve ortak hayat tasarısı, Mümtaz'ın ilk bölümdeki hastalık ve kayıp korkusundan *uzak* bir ruh hâlidir, geçici bir saadet alanıdır.

Frye, romansı ideal bir dünyaya yönelen mitos olarak tanımlar. Romansın arketipsel temasını çatışma ve serüven oluştururken ulaşılan değer, çoğu zaman kahramanın arzusuna karşılık veren sevgiliyi de içerir. Frye'ın törensel düzlemde "bereketin çorak toprak üzerindeki zaferi" (Frye, 2015, s. 228) olarak açıkladığı bu hareket, erkek ile kadının, beden ile ruhun birleşmesiyle anlam kazanır. *Huzur*'un ikinci bölümünde romans, bir kahramanlık serüveninden ziyade aşkın gündelik hayatı dönüştürme kudretinde karşılık bulur. Nuran'la beraberlik, Mümtaz'a yitirdiği bütünlük duygusunu yeniden verir; ev, şehir ve zaman aşkın çevresinde yeni bir anlam kazanır. Aşk ile birlikte Mümtaz doğa, kadın ve sanatı bütünleştirmiş ve tek bir gerçeklik olarak algılamaya başlamıştır (Parlak, 2021, s. 374). Bu dönüşümün merkezi Emirgân'daki evdir. Nuran'ın eve gelişiyle önceki bölümlerde hatıra ve yalnızlık mekânı olan yapı, iki kişinin beraberliğine açılır. Anlatıcı, birliktelik gününü daha

yaşanırken geçmişteki kaybın bilgisiyle anlatır: "Nuran söz verdiği gün geldi. Mümtaz o günü sonradan birçok defa hatırladı. O günün hatırası onun hem bağrında saplı hançeri hem ömrünün som altından bahçesiydi" (Tanpınar, 2010, s. 129). Hançer ile som altından bahçenin aynı hatırada birleşmesi, bölümün yaz mevsimine yerleşen trajik gölgeyi başlangıçtan itibaren hissettirir. Zaten Tanpınar'ın estetik tecrübesinde en kusursuz güzellikler dahi daima "acayip bir ölüm" ve "kayıp düşüncesi" ile iç içedir; yazarın kendi ifadesiyle "hiçbir şey bu kadar insana yakın, buna rağmen bu kadar ezici olamaz" (Tanpınar, 2022, s. 396).

Yaşanan ânın içinden bakıldığında Emirgân evi, Nuran'ın varlığıyla kutsanmış ve sahiplenilmiş bir mahremiyet alanıdır. Bedensel birleşme, iki kişi arasında kalmaz, âdeta eve ve eşyaya yayılır. Anlatıcının verdiği hüküm, bölümün arketipsel mevsimini doğrudan tayin eder: "O yaz Mümtaz'ın kısa ömrünün zirvesi, cevheri, taçlandığı nokta oldu. Nuran sade güzel ve seven, sevilmekten hoşlanan kadın değildi. Her şeyden evvel çok iyi arkadaştı. Garip bir anlayışı, güzel şeyleri bilerek tadışı vardı" (Tanpınar, 2010, s. 142).

"Zirve", "cevher" ve "taçlanma" kelimeleri, Mümtaz'ın hayatındaki doruk noktayı gösterir. Ne var ki burada, Oktay Yivli'nin ifadesiyle, "art zamanlı öyküleme" tekniği kullanıldığı için (olay/olaylar olmuş bitmiştir) biz anlarız ki Mümtaz'ın hayatı bu noktadan itibaren trajik bir biçimde düşüşe geçecektir. Gérard Genette'in anlatı söylemi kuramına göre, henüz hikâyenin saadet evresindeyken okura sunulan "bağrında saplı hançer" imgesi, anlatıcının gelecekteki bir felaketi şimdiden haber verdiği açık bir "prolepsis" (ileriye sıçrama) örneğidir (Yivli, 2019, s. 109). Bu teknik, daha sonra yaşanacak olan trajik çöküşe epizodik bir gerekçe kazandırarak metnin kaçınılmaz kader ağını örer (Genette, 2020, s. 65).

Nuran sevgili olmanın yanında arkadaş, fikir muhatabı ve hayatın güzelliklerini paylaşabildiği kişidir. Romansın vaat ettiği bütünlük, aşkın bedensel gerçekleşmesi kadar iki kişinin dünyayı aynı dikkatle algılayabilmesinden doğar. Bu bütünlük Boğaziçi'ne yayıldıkça yaz, hususi bir zaman ve mekân kazanır. Mümtaz ile Nuran, kayıkla gezdikleri kıyıları, kahveleri ve koruları kendi hatıralarıyla yeniden adlandırır. Küçük Çamlıca'daki kahve bir makamın adıyla anılır; Kuleli önündeki ağaçların suya düşen gölgesi başka bir besteyle birleşir. Çünkü romanda İstanbul ve Boğaziçi, basit bir dış mekân olmaktan çıkarak aşkı harekete geçiren, eski musikiyle ve mimariyle yoğrulmuş kültürel bir motif işlevi görür (Tural, 2010, s. 187). Şehrin mekânları adeta bir bestenin nağmeleri gibi onların sevdasına eşlik eder ve Mümtaz, kendi kendine "Birbirimizi mi yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" (Tanpınar, 2010, ss. 206-207) diye soracak kadar estetik bir panteizm ve sonsuzluk duygusu içinde kaybolur (Tural, 2010, s. 188). Böylece mevcut mekân, sevgililerin müşterek hafızasına ait bir sahneye dönüşür. Tanpınar'ın "Güneş her gün onlar için yeni baştan doğuyordu." (Tanpınar, 2010, s. 166) cümlesi, yazın romans içindeki yenileyici etkisini açıkça belirtir.

Mümtaz'ın Nuran'la yaşadığı bütünlük, zaman algısını da değiştirir. Tanpınar'ın estetiğinde büyük yer tutan Henri Bergson'un zaman felsefesine göre geçmiş ve gelecek birbirinden kopuk anlar değil, bilincin derinliklerinde şimdiki zamanla sürekli kaynaşan organik bir süredir (Köker, 2022, s. 313). Haddizatında Tanpınar'ın bu düşüncesi "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde şu şekilde yankı bulur:

"Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında." (Tanpınar, 2017, s. 23)

Geçmişin kayıplarıyla geleceğin korkuları arasında yaşayan Mümtaz, zamanı kronolojik bir düzlemden ziyade bu içsel akışla tecrübe ettiği için saadeti bulunduğu anda kabul etmekte zorlanır. Nuran'ın sorusu, yaz romansının zaman anlayışını ortaya koyar: "Niçin bugünü yaşamıyorsun

Mümtaz? Neden ya mazidesin, ya istikbaldesin. Bu saat de var" (Tanpınar, 2010, s. 180). Nuran, Mümtaz'ı yaşanan saate çağırırken Mümtaz onu hayatın bütün unsurlarının birleştiği merkez hâline getirir: "Bu anı yaşamıyor değilim. [...] Düşünce, sanat, yaşama aşkı, hepsi sende toplandı. Hepsi senin hüviyetinle birleşti." (Tanpınar, 2010, s. 180). Bu ifade romans yazınının doruğunu taşıdığı kadar ileride yaşanacak çözülmenin sebebini de gösterir. Düşünce, sanat ve yaşama arzusu tek bir kişide toplandığında Nuran'ın kaybı, Mümtaz için bütün dünyanın kaybına dönüşecektir.

Yazın kırılganlığı Nuran'ın hayatındaki bölünmeden de kaynaklanır. Mümtaz aşkın tam bir teslimiyet ve ortak hayatla tamamlanmasını ister. Nuran ise annelik, aile ve geçmiş evliliğin doğurduğu sorumlulukları taşıdığı için kendisini bütünüyle bu ilişkiye veremez:

> "Hayat güzeldi, fakat yaz bitiyordu. Bu yaz ömürlerinin incisi, biricik mevsimi. [...] Onun hayatı parça parça idi. Ayrı ayrı evlerde yaşıyordu. Aşkın ve vazifenin evlerinde yaşıyordu. Birinden öbürüne geçtiği zaman az çok kendi de değişiyordu." (Tanpınar, 2010, ss. 195-196)

"Aşkın ve vazifenin evleri", romansın önündeki temel engeli açıklar. Nuran'ın anneliği aşkın dışında bırakılabilecek bir yük değildir. Fatma'nın terk edilme korkusu, Fahir'in varlığı ve aile çevresinin baskısı, yaz saadetini gündelik hayatın şartlarıyla sınırlar. Bilhassa babası tarafından terk edilmenin asabiyetini yaşayan ve bu güvensizlikle annesini kimseyle paylaşmak istemeyen Fatma, sergilediği hırçın davranışlarla bu rüya atmosferini delen trajik bir gerçeklik olarak araya girer (Karaca, 2016, s. 143). Nuran, Mümtaz'ın ideal dünyasına katılırken kendi hayatındaki bağlardan ayrılamaz. Mümtaz'ın tavrı da bu sınırı ağırlaştırır. Nuran'ı sevdiği kadın olmanın ötesinde düşünce, sanat, şehir ve hayatla özdeşleştirmesi, genç kadının ferdiyetini geniş bir sembolik yük altında bırakır. Mümtaz onu kendi bireysel gerçekliği içinde bir varlık olarak görmek yerine, kendi zihinsel ihtiyaçlarını karşılayan ebedî bir rüya formuna sokarak farkında olmadan âdeta objeleştirir (Parlak, 2021, s. 379; Tural, 2010, s. 201). Nuran'ın kendisi olma isteği sorumlulukların ve başkalarının beklentilerinin arasında yorulmaktan doğar. Nitekim iyi bir anne ve fedakâr eş olma vazifesi ile kendi ferdî hürriyeti arasında ezilen genç kadın, bu yoğun beklentilerden çoktan bunalmıştır (Karaca, 2016, s. 151):

> "Bana dokunma Mümtaz… dedi. Bütün felâketim, herkesin bana yüklenmesinden geliyor. İcap ederse kendi başına kalabileceğini düşün… Kendi başına yaşayamayanlar beni böyle harap ediyor…" (Tanpınar, 2010, s. 217)

Bölümdeki yaz bu bakımdan iki ayrı anlam taşır: Mümtaz için bütün hayatın Nuran'da birleşmesi, Nuran için parçalanmış hayatın kısa süreliğine bir arada tutulması. Bu sürenin geçiciliği, Nuran'ın yazı başından beri sınırlı bir dönem olarak kabul etmesinde belirginleşir:

> "Daha o zamanlardan genç kadının bu yazı bir istisna gibi kabul ettiğine inanmıştı. [...] Kendisine bir gün, "Bu yaz, bizimdir Mümtaz, her deliliği yaparız" demişti. Mümtaz'ın kafasında bu cümle Nuran'ı kaybetmek korkusu ile binbir kılığa girmişti." (Tanpınar, 2010, s. 209)

Saadet "bu yaz" ile sınırlıdır. Yazın kendilerine ait oluşu, sonraki mevsimlerin aynı serbestliği taşımayacağını düşündürür. Nuran için istisna olan dönem, Mümtaz'ın kalıcı hayat düzeni kurmak istediği zamandır. İki kişinin yazdan beklediği şeyler arasındaki bu fark, ilişkideki çatlağı büyütür. Nitekim takvim sonbahara yöneldiğinde romansın korunaklı dünyası çözülmeye başlar:

> "Teşrin ortalarına doğru saadetleri yavaş yavaş gölgelenmeye başlamıştı. Her ikisi de kendi içlerinde bu saadetin bir nevi durgunluk içinde mumyalanmayı andırdığını müphem surette duyuyorlardı." (Tanpınar, 2010, s. 210)

Bu durgunluk hissi, salt mevsimsel bir geçişin değil, Mümtaz'ın zamana ve ölüme karşı ebediyet arayışıyla hayatın akışını dondurup "mumyalamak" istemesinin tabii bir sonucudur

(Üstünova & Çanaklı, 2004, s. 118). Mehmet Kaplan'ın da ifade ettiği üzere, "kaybolmuş hayali" yaşama ve onu "ebedileştirme" arzusu Tanpınar'da hakim bir izlektir (Kaplan, 2013, s. 102). Mumyalanma benzetmesi yaşanan saadetin canlı bir geleceğe dönüşemediğini gösterir. Korunmak istenen yaz, hayatın akışı içinde devam etmek yerine hatıraya dönüşmeye başlamıştır. Oysa Mümtaz -tıpkı Tanpınar'ın poetikasını yansıtırcasına- "hayatın en parlak ânını dondurmak" ister (Kaplan, 2016, s. 350).

Yaşanmış saadetin kaybolmasına karşı onu hatırada muhafaza etme arzusu, Yahya Kemal'in "Geçmiş Yaz" şiirinde de benzer bir duygu etrafında şekillenir. Miadını güya dolduran yaz, varlığını rüya, ses, görüntü ve hatıra içinde sürdüren bir âna dönüşür:

> "Rüya gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle,
>
> Her ânını, her rengini, her şiirini hazdan.
>
> Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle!
>
> Bir gün, bir uzak hatıra özlersen o yazdan,
>
> Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:
>
> Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;
>
> Mehtâb… iri güller… ve senin en güzel aksin…
>
> Velhasıl o rüya duruyor yerli yerinde!" (Beyatlı, 2025, s. 222)

Yaz, mevsim olarak sona ermiş olabilir, fakat *rüya gibi* yaşanan bu zaman, hafızada *hâlâ yerli yerinde* durmakta, yaşanan âna dokunmaktadır. *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'la geçirdiği yaz da benzer biçimde yaşanan zamandan hatırlanan zamana doğru çekilir. Emirgân'daki ev, Boğaziçi, mûsikî ve beraber geçirilen günler, kurulacak müşterek hayatın unsurları olmaktan giderek kaybedilmiş saadetin hafıza mekânlarına dönüşür. Ancak burada belirleyici olan bir fark vardır: Hatıra, geçmişteki güzelliği muhafaza edebilse de Mümtaz'ın kaybettiği hayat bütünlüğünü yeniden kurmaya yetmez. Bu sebeple yazın hatırada korunması, yenilenmeye değil, kaybın süreklilik kazanmasına hizmet eder.

Estetik kaçışın sonlanmasıyla hayatın trajik gerçekliği yüzünü gösterir ve sonbahar arketipinin hüznü anlatıya yeniden hâkim olmaya başlar. Fatma'nın kıskançlığı, Yaşar'ın düşmanlığı, Fahir'in dönüş arzusu ve Suat'ın mektubu bu gölgelenmeyi görünür olaylara dönüştürür. "Nuran" bölümü bu sebeple Frye'ın yaz mitosuna en fazla yaklaşan kısımdır. Arzu karşılığını bulur, sevgiliye erişilir, beden ile ruhun birleşmesi gerçekleşir, ev ve tabiat aşkın çevresinde ideal bir dünya kazanır. Ancak romans tamamlanmış bir zaferle sonuçlanmaz. Nuran'ın bölünmüş hayatı ile Mümtaz'ın mutlak bütünlük arzusu arasındaki uyuşmazlık, yazı süreli bir istisnaya çevirir. Bölümün arketip mevsimi yazdır; fakat bu yaz, sonbaharı dışarıdan beklemez. Kendi sonunu, kaybetme korkusu ile sürdürülemeyen saadet içinde taşır. Tanpınar'ın yazı, mündemiç bir hazana gebedir.

4. Suat: Tragedyanın Sonbaharı

"Nuran" bölümünün yaz saadeti, "Suat"ta sonbaharın olgunluk ve çözülme hâline geçer. Bölüm, Mümtaz ile Nuran'ın birlikteliğinin henüz sürdüğü, dostların Emirgân bahçesinde bir araya geldiği huzurlu bir günle başlar. Tabiat, yazın canlılığını kaybetmemiştir; fakat mevsim artık kendi sonunu taşımaktadır:

> "İstanbul'un en güzel günlerini yaşıyoruz... Bu sonbahar emsalsiz oluyor. […] Mümtaz'a bakmayın, o sonbaharda kış yağmurunu düşünerek üzülür. […] Sonbahar büyük ve altın bir meyve gibi bütün olgunluğuyla gözlerinin önündeydi. Onu bütün hassalarıyla tadıyor, zamansız zamana, hafızaya mal etmek istiyordu." (Tanpınar, 2010, ss. 240-241)

Aşkın ve müşterek hayatın ulaştığı olgunluk, altın meyve imgesiyle ifade edilmiştir. Bununla birlikte olgunlaşan meyve, çürümeye en yakın hâlindedir. Mümtaz'ın sonbaharda kış yağmurunu düşünmesi, saadeti yaşarken kaybını tasavvur eden mizacıyla ilgilidir; romanın sonraki seyri bu endişeyi vehim olmaktan çıkaracaktır. Bölümün başındaki güzellik, devam edecek bir hayatın başlangıcı değil, düşüşten önceki son bütünlük anıdır.

Frye, trajik hareketi masumiyetten hataya, oradan felakete doğru inen bir kader çarkıyla açıklar. Tragedyanın arketipsel temasını ise pathos, başka bir ifadeyle felaket meydana getirir. Bu harekette kişilerin niyetleri kadar olayın kazandığı yön belirleyicidir; kader çarkı kritik andan önce dönmeye başlamıştır (Frye, 2015, s. 193, 2015, s. 226, 2015, s. 249). *Huzur*'da düşüş, aşkın bulunmayışından değil, bulunmuş saadetin korunamamasından doğar. Bu sebeple trajik hareketin ağırlığı, "Nuran" bölümünde yaşanan yazın kıymetiyle doğru orantılıdır.

Suat'ın tesiri, bölüme adını veren kişinin her hadisede fiilen bulunmasından kaynaklanmaz. Nuran'a gönderdiği mektup daha önce aşkın içine hastalık, acıma ve kıskançlığı sokmuştur. Suat, Nuran'a onsuz mesut olamayacağını, "bir sıfır" hâline geldiğini söyler (Tanpınar, 2010, s. 220). Mümtaz mektuptan, Nuran'ın Suat'a ilgi duymasından ziyade onun ıstırabı karşısında müdafaasız kalması sebebiyle korkar. Suat böylece aşkın karşısına başka bir aşk ihtimaliyle değil, başkasının saadetini kendi felaketine bağlayan bir taleple çıkar. Aslında Suat, romanın entelektüel düzleminde Mümtaz'ın iyimser ve inançlı tarafına karşıt olarak kurgulanmış maddeci ve nihilist bir tiptir; âdeta Mümtaz'ın ikiye bölünmüş bilincinin karanlık yansımasıdır (Şahin, 2025b, ss. 526-527). Suat'ın bu yıkıcı tavrı, Batı'dan ithal edilen ve toplumsal kökleri olmayan bir taklit bunalımının (Yazğan, 2025, ss. 210-211) inançsız ve yüzeysel bir trajik sonucudur.

Suat'ın müdahalesi, mûsikî meclisinde görünür bir mahiyet kazanır. Ferahfeza Âyini, Mümtaz'ın zihninde Nuran'ı, yaz hatıralarını ve geçmiş kültürü bir araya getirirken Suat'ın yüzündeki ümitsizlik, bu hayallere yeni bir anlam verir:

> "Suat'ın yüzünde seyrettiği ani ümitsizlikte [...] bu hayaller manzumesi birdenbire derine geçtiler. [...] Suat'ın ümitsizliği de bütün bu hayalleri benimsemiş, onları kendi zalim tecrübesiyle Mümtaz'ın içine mal etmişti." (Tanpınar, 2010, s. 275)

Suat'ın meclise girişiyle Mümtaz'ın mûsikîyi idrak edişi değişir. Yazın güzelliğini taşıyan hatıralar, Suat'ın ümitsizliğinin içinden geçerek ölüm ve ayrılık ihtimali kazanır. Çünkü Tanpınar'ın "giydirilmiş zaman" olarak nitelediği mûsikî (Işın, 2003, s. 20), Mümtaz'ın idrakinde Ferahfezâ makamının çağrışımlarıyla kronolojik zamanı aşarak romanın trajik anlamını derinleştiren bir zaman tecrübesine dönüşür. Bu sebeple Suat'ın işlevi ahengi doğrudan bozmakla sınırlı değildir. O, mevcut güzelliğin süreksizliğini Mümtaz'a duyuran menfi bir bakıştır. Suat'ın mûsikîde aradığı karşılığı bulamayışı, inkârının sınırını da açığa çıkarır. "Benim için Allah ölmüştür" sözüyle hürriyetini ilan eder; İhsan ise bu inkârın onu özgürleştirmediğini, içinde öldürdüğü Tanrı'yı bir mezar gibi taşımaya mahkûm ettiğini belirtir:

> "'Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah'ı kendimde öldürdüm.' İhsan sordu: 'Hakikaten hür olduğunu sanıyor musun? [...] içinde, öldürdüğün Allah var. Sen kendi hayatını yaşamıyorsun artık. Sen bu hâlinle sadece bir mezar, bir tabut gibi bir şeysin. [...] Hakikatte bir şafak diye baktığın şey bir yangındır.'" (Tanpınar, 2010, s. 295)

İhsan'ın "şafak" ile "yangın" arasında kurduğu karşıtlık, çalışmanın mevsimsel çerçevesi bakımından mühimdir. Suat'ın yeni başlangıç ve hürriyet saydığı inkâr, hayatın yenilenmesine değil, onu kendi ölümüne götüren bir intihara dönüşür. Baharın doğuş imgesi tersine çevrilmiş, aydınlanma ateşle özdeşleşmiştir. Meclisten ayrılan Suat'ın peşinden giden Mümtaz, birkaç saat önce güzel bulduğu sonbahar gecesini artık yalnızlık ve ümitsizlik içinde görür:

> "Sonbahar gecesi Emirgân sırtlarını o imkânsız yalnızlık vehmiyle kaplamıştı. Karşı kıyının fenerleri bu yalnızlık içinde ümitsiz imdat işaretlerine benziyorlardı. [...] Suat [...] yavaş sesle: 'Ben Nuran'a mektup yazdım, bunu biliyor musun?' dedi. 'Bir aşk mektubu!'" (Tanpınar, 2010, s. 297)

Bölümün başında hatıra sıcaklığı taşıyan sonbahar, aynı gecenin sonunda "imkânsız yalnızlık" hâlini alır. Tabiat değişmemiş, ona bakan bilincin dünyası değişmiştir. Suat'ın mektubu açıktan itiraf etmesi, Mümtaz'ın sezdiği tehdidi kesinleştirir. Bu andan sonra Suat, dışarıdaki bir rakip olmaktan çıkarak Mümtaz'ın aşkına, mûsikî anlayışına ve kendi sahihliği hakkındaki kanaatine yerleşen bir şüphe hâline gelir.

Trajik hareket, Mümtaz ile Nuran'ın evlenmeye en fazla yaklaştıkları sırada tamamlanır. Karlı Emirgân günlerinde nikâh tarihi belirlenmiş, müşterek hayat mümkün görünmüştür. Buna karşılık her ikisi de açıklayamadıkları bir korkuyu taşır. Eve döndüklerinde romans yazınının merkezi olan mekân, ölümün son sahnesine dönüşür:

> "Nuran, bir ayağı son merdivende, olduğu yerde durdu. 'Evde birisi var galiba...' dedi. […] Gördükleri şey, ikisinin de bütün ömürleri boyunca unutamayacakları cinstendi. Holde çok keskin bir ışığın altında tavana asılmış bir insan vücudu, kapıya doğru sallanıyordu. Mümtaz da, Nuran da ilk bakışta Suat'ı tanıdılar." (Tanpınar, 2010, ss. 329-330)

Suat'ın intihar için Emirgân evini seçmesi, ölümünü Mümtaz ile Nuran'ın hayatına bağlar. Ev, aşkın bedensel olarak tamamlandığı, yaz saadetinin yaşandığı ve gelecekteki evliliğin tasarlandığı yerdir. Zira bu ev, metaforik bağlamda Mümtaz'ın zihnini ve Nuran'la kurduğu ütopyayı temsil eder. Suat, intihar mekânı olarak burayı seçerek aslında Mümtaz'ın kutsalını tahrip etmiş, onun gerçeklikten kaçışını bütünüyle imkânsız kılmıştır. Kendisini bu mekâna asarak sevgililerin geçmişiyle geleceği arasına ölümünü yerleştirir. Onun bedeni evin holünde asılı kalırken mekân da önceki anlamını kaybeder. Mümtaz ile Nuran'ın saadeti artık aynı eve dönerek sürdürülemez. Frye'a göre tragedya, olayın üstünlüğünü hissettirir; trajik son karşısında verilen temel tepki "Bu kaçınılmazdı" veya "Bu sahiden de olur" hükmüdür. Açıklamalar değişebilir, fakat olayın doğurduğu kayıp geri alınamaz (Frye, 2015, ss. 326-327). Suat'ın intiharı psikolojik sebepleriyle açıklanabilse dahi aşkın geleceği üzerindeki tesiri ortadan kaldırılamaz. Nuran'ın mektubu bu telafisizliği açıkça bildirir:

> "'Ne yapalım Mümtaz; kader istemiyor! Aramızda bir ölü var. Bundan sonra beni bekleme artık! Her şey bitmiştir.' [...] 'Sana karşı her zamanki gibi dostum. Fakat aşktan ve saadetten, evlilikten bahsetme! Gördüğüm şey, beni hepsinden iğrendirdi.'" (Tanpınar, 2010, s. 330)

Ölüm, aşkın dışındaki bir hadise olarak kalmamış, Mümtaz ile Nuran'ın arasına yerleşmiştir. Nuran, Mümtaz'ı suçlu bulmaz; buna rağmen saadetin artık mümkün olmadığına inanır. Trajik sonuç da bu suçsuzluk ile telafisizlik arasındaki gerilimden doğar. Bölüm nisan ayında sona erer. Tabiat, kıştan çıkarak yeniden canlanır; fakat mevsimin yenileyici kuvveti Mümtaz'ın hayatına geçmez. Bu hadiseden sonra Mümtaz'ın zihnî hayatı durmuş gibidir (Tanpınar, 2010, s. 332).

Bahar komedya mitosuna mahsus bir onarım doğurmaz. Mümtaz Nuran'a dönememiş, sanat çalışmasını sürdürememiş ve kaybettiği bütünlüğün yerine yeni bir hayat kuramamıştır. Tabiatın yenilenmiştir yenilenmesine de Mümtaz yenilenememiştir. Bahar vardır, fakat Mümtaz ona iştirak edemez. Çünkü Suat'ın intiharı ile Nuran'ın gidişi, Mümtaz'ın kâinatı anlamlı bir bütün hâlinde kavrayışını mümkün kılan "billur lambayı" (Tanpınar, 2010, s. 328) elinden almış; onun dünyayı bir ahenk içinde duyuşunu, dolayısıyla hayatını anlamlı kılan başlıca dayanağı da ortadan kaldırmıştır (Şahin, 2025a, s. 204).

"Suat" bölümü bu sebeple arketip bakımından sonbahara aittir. Başlangıçtaki olgunluk, Suat'ın gelişiyle huzursuzluğa; evlilik ihtimali intihara; aşkın mekânı ölüm mekânına dönüşür. Bölümün sonunda görülen nisan, trajik hareketi sona erdirmez. Kaybedilmiş baharın yeni bir görünümünü meydana getirir. Tabiat kıştan çıkarken Mümtaz'ın iç dünyası, romanın son bölümünde ağırlaşacak kışa doğru adım adım ilerlemektedir.

5. Mümtaz: Kış Arketipi ve Trajik Döngünün Kapanışı

"Mümtaz" bölümü, anlatıyı "İhsan"ın sonunda bırakılan ağustos gününe döndürür. İlk bölüm aynı günün sabahını ve öğleden sonrasını, son bölüm ise akşamdan ertesi sabaha uzanan kısmını kapsar. Dolayısıyla iki kış arasında yaklaşık bir yıllık takvim zamanı değil, aynı günün giderek ağırlaşan saatleri bulunmaktadır. Anlatının şimdiki zamanına dönüldüğünde Mümtaz, Nuran'ın Fahir'le barıştığını ve İzmir'e gideceğini öğrenmiştir. Ardından şu sözleri söyler kendi kendine: "'Ben müdafaasız adamım! [...] Her şeyimi alabilirler...'" (Tanpınar, 2010, s. 337). Müdafaasızlık, son bölümdeki ironik konumun temelidir. Mümtaz, hayatına yön veren kuvvetler karşısında etkili bir irade ortaya koyamaz. Nuran'ın kararı, Suat'ın hatırası, İhsan'ın hastalığı ve yaklaşan harp onu ayrı yönlerden kuşatır. Frye'ın ironi mitosunun arketip teması saydığı "etkili eylemin yokluğu"(Frye, 2015, s. 227), parçalanma ve başarısızlığa mahkûmiyet duygusu, Mümtaz'ın bu edilgenliğinde karşılık bulur.

Küllük'teki harp konuşmaları sırasında Mümtaz, yaşadığı buhranı aşabilecek bir düşünceye yaklaşır. Nuran'ı bütün hayatının merkezi hâline getirdiğini fark ederek huzurun kaynağını kendi içinde araması gerektiğini söyler:

> "'Huzuru Nuran'da değil, içimde aramalıyım. Bu da ancak feragatle olur.' [...] Yanı başında bir ses, 'Aldırma,' dedi. 'Güzel konuştun, rahatladın! Bu kadarı yeter!' Bu Suat'ın alay eden sesiydi." (Tanpınar, 2010, s. 353)

Mümtaz'ın ulaştığı hüküm, daha düşünce hâlindeyken Suat'ın sesi tarafından alaya alınır. Suat artık yaşayan bir rakip değildir; Mümtaz'ın kendi fikirlerine güvenmesini engelleyen iç sese dönüşmüştür. Böylece "Suat" bölümünde başlayan trajik düşüş, son bölümde psikolojik parçalanma hâlini alır. Tragedyanın telafisiz kaybı, ironinin dünyasında kişinin kendi bilincine yabancılaşmasına evrilir. Mümtaz eve döndüğünde ilk bölümdeki hastalık da son safhasına yaklaşmıştır. İhsan'ın bedeni artık aileyi bir arada tutan kuvvetin değil, ölümle mücadele eden zayıf uzviyetin görüntüsünü taşır. Mümtaz yaklaşan krizi görmesine rağmen tereddüt eder; hayatı koruyan fiili ise Macide üstlenir:

> "Tekrar İhsan'a baktı. Tam bir boğulma içinde çırpınıyordu. Mümtaz'ın tereddüdünü Macide yendi; ayağa kalkarak: 'İğne yapacağım,' dedi. Bu hiç tanımadığı bir Macide idi. Sapsarı, gözleriyle her itiraza meydan okuyan, erkeğini kurtarmaya karar vermiş [...] kadındı." (Tanpınar, 2010, s. 357)

Mümtaz düşünceler, korkular ve ihtimaller arasında kalırken Macide, ölüm tehlikesi karşısında karar verir. Doktorun daha sonra "Hanımefendi tam zamanında hastayı kurtarmış" (Tanpınar, 2010, s. 381) demesi, müdahalenin neticesini kesinleştirir. Birinci bölümde geçmiş baharın taşıyıcılarından biri olan Macide, son bölümde de hayatın devamı için mücadele eder.

Doktor arayışı sırasında gece, ferdî kayıplarla tarihî felaketi aynı istikamette birleştirir. Mümtaz'ın düşüncesi; İhsan'ın ölümü, Nuran'ın gidişi ve Suat'ın intiharı arasında dolaşır. Doktorun evinde dinlediği Beethoven konçertosu, Suat'ı parçalanmış bir beden hâlinde gördüğü rüyayı yeniden canlandırır. Rüyadaki Suat, ölümle birlikte ortadan kalkmaz; dağılan uzuvlarıyla Mümtaz'ın bilincine yayılır. Genç adamın geceyi "dipsiz bir kabı" (Tanpınar, 2010, s. 367) doldurur gibi yaşaması, zamanın ilerlemek yerine karanlığı çoğalttığını gösterir.

Gece yolculuğunda karşılaşılan Bektaşi'nin Şeyh Gâlib'den okuduğu "Hoşça bak zâtına..." (Tanpınar, 2010, s. 378) beyti, insanın kendi varlığına ve insanlığa hürmet etmesini hatırlatan ahlâkî bir karşılık sunar. Yine de Mümtaz'ın içindeki dağılma devam eder... Doktorun İhsan hakkında nispeten ümitli konuşmasının ardından ilaç almak üzere yeniden sokağa çıktığında Mümtaz, gerçeklikle bağının gevşediği tehlikeli bir hafiflik yaşar:

> "Bu gece belki harp başlamış olabilirdi. İhsan'ın vaziyeti ne olsa ağırdı. [...] Nuran bu sabah gidecekti ve bu gidiş ikisi için de yıkımdı. [...] Fakat [...] bu hakikatlere şimdi çok uzak, şahsıyla ve etrafıyla alâkasız şeyler gibi bakıyordu. Sanki hepsini bir ölümün ötesinden görüyordu." (Tanpınar, 2010, ss. 381-382)

Bu uzaklık, acının aşılması değil, benlik bütünlüğünün çözülmesidir. Tanpınar'ın yazısında bizzat vurguladığı, modernleşme sancıları çeken Türk aydınının içine düştüğü "parçalanmış bir hayat iradesi altında yaşanan kimlik kaybı süreci" (Işın, 2003, s. 26), Mümtaz'ın şansında varoluşsal bir yabancılaşma duygusu olarak tecessüm eder. Mümtaz yaşadıklarını kendisine ait olaylar gibi algılayamaz. Frye'ın ironik kahramanı, okurdan daha az eylem kudretine sahip, içinde bulunduğu şartlara hükmedemeyen kişidir (Frye, 2015, s. 404). Mümtaz da aşkın, ölümün ve tarihin baskısı altında kendi hayatına dışarıdan bakan bir seyirci hâline gelir.

Suat'ın sanrı biçiminde görünmesi, bu çözülmenin en ileri safhasıdır. Ölü adam Mümtaz'ı yaşayanların dünyasından çekip kendi ölümüne çağırır; hayatın yüklerini taşıyamayacağını söyler. Mümtaz'ın cevabı, bölümdeki son iradî dirençtir:

> "'Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler...' Mümtaz [...] Suat'a baktı: 'Hayır,' dedi. 'Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselemezsem altında ezilmeye razıyım. Fakat seninle gelmem.'" (Tanpınar, 2010, s. 390)

Mümtaz'ın reddi yaşamanın mesuliyetini, altında ezilme ihtimaline rağmen kabul ettiğini belirtir. Bu direnç, Mümtaz'ın roman boyunca sığındığı estetik rüya âleminden sıyrılarak İhsan'ın ona telkin ettiği "mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol!" (Tanpınar, 2010, s. 333) şuuruna nihayet adım attığını, ferdî trajedisini toplumsal bir ahlâk ve "cemiyet mesuliyeti" (Tanpınar, 2010, s. 249, 2010, s. 283) ile aşmaya çalıştığını gösterir. Son bölüm mutlak bir hiçlikle nihayete ermez. Buna karşılık direnme kararı, hayatın yeniden düzene girmesine de yetmez. Mümtaz sanrının içinde yere düşer, yüzü yaralanır ve İhsan için aldığı ilaç şişeleri avucunda kırılır. Romanın sonundaki ironik tertip, ilk bölümdeki bütün tehditleri ters yönlerde neticelendirir:

> "'Harp başlamış...' dedi. Ve hâlâ kırık şişe parçalarını tuttuğu avuçlarını açarak yaralarına baktı. [...] 'İlaçlar da kırıldı!' dedi. Sonra doktora döndü: 'Nasıl?' dedi. 'İyidir,' dedi. 'İyidir. Hiçbir şeye ihtiyacı kalmadı.'" (Tanpınar, 2010, s. 391)

İhsan iyileşmeye başlamış, fakat onu kurtarmak için getirilen ilaçlar kırılmıştır. Ölüm döşeğindeki hasta hayata dönerken sağlıklı Mümtaz kanlar içinde eve ulaşır. Gece biter fakat sabah, harp haberini getirir. Romanın son görüntüsünde Mümtaz merdivenin ilk basamağında, elleri başının arasında oturur; radyo ise "hadiselerin gür sesiyle, herkes için" konuşur (Tanpınar, 2010, s. 391). Ferdî seslerin, mûsikînin ve iç konuşmanın yerini radyodan gelen harp haberleri almıştır.

"Mümtaz" bölümünün kışı, "İhsan"daki ilk kıştan bu sebeple daha ağırdır. İlk bölümde İhsan hastadır; son bölümde ölüm sınırına gelir. İlk bölümde harp ihtimaldir; son bölümde başlamıştır. Nuran'ın kaybı önce haber olarak öğrenilir; son bölümde onun gidişi geri döndürülemez bir hakikate dönüşür. Suat ilk kışta geçmişte kalmış bir ölüdür; bu aşamada Mümtaz'ın bilincini ele geçiren bir sanrı olarak geri döner. İlk bölümde sıkıntı ve korku hâkimken son bölüm benlik çözülmesi, yaralanma ve tarihî felaketle kapanır. Roman böylece kışa dönmekle beraber aynı noktaya ulaşmaz. Örtük kış, yaz saadeti ve trajik sonbahardan geçerek ağır kışa dönüşür. Döngü tamamlanmış, fakat yenilenme gerçekleşmemiştir. Ağustos gecesini izleyen fecir, baharın ve doğuşun değil, harbin

başlangıcıdır. *Huzur*'un trajik seyri, başlangıçtaki kayıp ihtimallerinin en sonda ferdî ve tarihî hakikate dönüşmesiyle tamamlanır.

Sonuç

Huzur'un İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz adlarını taşıyan dört bölümü, Northrop Frye'ın ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışla ilişkilendirdiği komedya, romans, tragedya ve ironi mitoslarını düzenli bir sıra içinde tekrar etmez. Frye'ın mevsimsel tasnifi romanın bölüm tertibine uygulandığında ortaya çıkan esas sonuç, dört mevsimin tamamlanması değil, baharın anlatının hâkim zamanından çekilmesi ve kışın iki ayrı yoğunlukta tekrarlanmasıdır. Romanın arketip seyri bu bakımdan kış, yaz, sonbahar ve ağır kış doğrultusunda ilerler. Frye'ın mitosları arasında kesin sınırlar bulunmadığı ve anlatıların komik, romantik, trajik ve ironik hareketler arasında geçişler taşıyabildiği düşünüldüğünde, *Huzur*'un mevsimsel yapısı da sabit bir şemaya uygunluktan ziyade söz konusu hareketleri dönüştürmesiyle anlam kazanır.

Romanın ilk bölümü takvimsel olarak ağustos sonunda geçmesine rağmen hastalık, ölüm hatırası, yoksulluk, harp korkusu ve ayrılık haberi etrafında şekillenir. İhsan'ın zatürreesi, aile hayatının merkezini sarsarken Mümtaz'ın çocuklukta yaşadığı kayıpları yeniden harekete geçirir. Bununla beraber bu bölümdeki kış, hayatın bütünüyle çözülmesine ulaşmaz. İhsan hayattadır; Macide ve çocuklar evin devamını sağlar; şehirle temas sürer; harp henüz ihtimal hâlindedir. Bu sebeple "İhsan" bölümü kış arketipinin örtük ve başlangıç safhasındaki görünümünü taşır.

"Kayıp bahar"ın asıl karşılığı ise Mümtaz'ın geriye dönüş yoluyla hatırlanan çocukluğunda belirir. Babasını ve annesini kaybettikten sonra İhsan ile Macide'nin yanına kabul edilen Mümtaz, aileye, düşünceye ve hayata yeniden katılır. Metnin bu devreyi "bir bahar dalı altında" geçen çocukluk ve "yüzünü güneşe çevirme" ifadeleriyle anlatması, baharı ölüm ve yetimlik sonrasında kazanılan hayat imkânıyla ilişkilendirir. Ne var ki bu bahar romanın yaşanan zamanına değil, geçmişine aittir. İhsan'ın hastalığı, vaktiyle kazanılan aile ve emniyet düzenini yeniden kaybetme ihtimalini doğurur. Genette'in analepsis kavramı bu noktada, baharın anlatının şimdisinden uzaklaştırılarak hatıra alanına yerleştirilmesini açıklayan sınırlı fakat işlevli bir araç sunar.

"Nuran" bölümü, romanın romans mitosuna en fazla yaklaştığı kısımdır. Bir mayıs sabahında başlayan aşk, yaz boyunca Boğaziçi, Emirgân evi, bedensel yakınlık ve müşterek hayat tasarısı çevresinde genişler. Anlatıcının bu devreyi Mümtaz'ın "kısa ömrünün zirvesi, cevheri, taçlandığı nokta" şeklinde nitelemesi, yazın onun hayatındaki yerini açıkça gösterir. Nuran, Mümtaz için sevgili olmanın yanında sanatın, düşüncenin ve yaşama arzusunun birleştiği merkeze dönüşür. Ancak bu bütünlük, aynı sebeple kırılgandır. Mümtaz'ın bütün hayatını tek bir kişide toplaması, Nuran'ın kaybını bütün varlık düzeninin kaybı hâline getirir. Yazın geçiciliği bölüm boyunca hissedilir. Nuran'ın anneliği, Fahir'le geçmiş evliliği, Fatma'nın korkuları, aile çevresinin müdahaleleri ve Suat'ın mektubu, romans dünyasının gündelik hayat karşısındaki sınırlarını belirler. "Bu yaz bizimdir" sözü, saadete sahip çıkarken onun müddetini de tayin eder. Yaz, kalıcı bir hayat düzeni kurulamadan sonbahara yönelir. Bu sebeple "Nuran" bölümü, tamamlanmış bir romans zaferinden çok, kendi hazanını içinde taşıyan geçici bir bütünlüğü temsil eder.

"Suat" kısmı, yaz boyunca kazanılan saadetin telafisiz kayba dönüştüğü sonbahardır. Bölümün başında "büyük ve altın bir meyve" olarak görülen sonbahar, olgunluk ile çürümeyi aynı görüntüde birleştirir. Suat'ın gelişi ve ümitsizliği, aşkın içinde mevcut bulunan kaybetme korkusuna ölüm istikameti verir. Mümtaz ile Nuran evliliğe en fazla yaklaştıkları sırada Suat'ın kendisini Emirgân evinde asması, yaz mekânını yas mekânına çevirir. Suat ölmesine ölür fakat Nuran'ın "Aramızda bir ölü var" sözünden de anlaşılacağı üzere Mümtaz ile Nuran'ın geleceğine yerleşir ve hükmeder. Bölümün nisan ayında sona ermesi, romanın kayıp bahar fikrini daha da belirginleştirir. Tabiat "her taraftan taarruz hâlinde" yeniden canlanırken Mümtaz yazamaz, Nuran'a ulaşamaz ve hayatını yeniden kuramaz. Baharın fizikî olarak görünmesi, komedya mitosuna mahsus onarımı meydana getirmez. Tabiatın çevrimi sürmekte, insanın iç zamanı bu çevrime katılamamaktadır.

Bahar bu defa geçmişte kalmış bir hatıra değil, karşısında durulduğu hâlde yaşanamayan bir imkândır.

Son bölümde anlatı, ilk bölümün ağustos gününe döner. Ancak dönülen yer başlangıçtaki kış mitosuyla aynı değildir. İhsan ölüm sınırına yaklaşmış, Nuran'ın kaybı kesinleşmiş, Suat Mümtaz'ın zihninde alaycı bir iç sese dönüşmüş ve harp başlamıştır. İlk bölümde hastalık ve tehdit biçiminde görünen kış, son bölümde benlik çözülmesi, sanrı, yaralanma ve tarihî felaketle ağırlaşır. Frye'ın ironi mitosuyla ilişkilendirdiği etkili eylemin yokluğu ve parçalanma duygusu, Mümtaz'ın kendi hayatına müdahale edemeyişinde belirginleşir. Bununla birlikte Mümtaz'ın Suat'ın ölüm davetini reddetmesi, romanın mutlak bir hiçlikte sona ermediğini gösterir. "Ben yükümün derecesine yükselebilirim" sözü, yaşamanın mesuliyetini kabul eden sınırlı bir ahlâkî dirençtir.

Romanın sonundaki ironi, mevsimsel çevrimin niçin baharla tamamlanmadığını kesinleştirir. İhsan iyileşirken Mümtaz çöker; hastayı kurtarmak için taşınan ilaçlar kırılır; gece sona ererken harp başlar. Gelen sabah; yeniden doğuş anlamı taşımaz. Fecir, ferdî yıkımla tarihî felaketin birleştiği andır. Romanın başlangıcındaki kış sona ermez; daha geniş ve ağır bir biçimde geri döner. Bu yapı, *Huzur*'un trajik duyuşunu saadetin hiç bulunmamasında değil, bulunmasına rağmen sürdürülememesinde temellendirir. Mümtaz aileye katılmış, aşkı yaşamış, güzelliği ve bütünlüğü tatmış; fakat kazandığı değerlerin hiçbirini devamlı bir hayat nizamına dönüştürememiştir. Bahar geçmişte yaşanmış, yaz kısa sürmüş, sonbahar telafisiz kayba ulaşmış, kış ise ferdî ve tarihî çözülmeyle Mümtaz'ın üzerine çökmüştür. Bu sebeple romanın mevsimsel hareketi kapalı bir daireden ziyade aşağıya doğru ilerleyen trajik bir sarmal meydana getirir.

Kayıp bahar, bir zamanlar yaşanan mutlu, mesut ahvalin trajik bir şekilde kaybolmasını ifade eder. Mümtaz'ın çocukluğunda hatıraya, Nuran aşkında geçici başlangıca, nisan günlerinde iştirak edilemeyen tabii canlanmaya, son sahnede ise harp haberiyle kararan fecre dönüşür. *Huzur*'un trajik döngüsü de baharın her belirişinde yeniden kaybedilmesinden doğar. *Huzur*: Hüzün ve hazan zamanı. Kışla başlayan ve biten, baharı olmayan bir roman.

References

Balcı, Y. (2008). *Tanpınar "Trajik bir şair ve şiiri"*. 3F Yayınevi.

Balcı, Y. (2009). Bir sanatkârın bilim adamı olarak portresi: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Turkish Studies*, *4*(1), 5–28. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.539

Beyatlı, Y. K. (2025). *Bütün şiirleri: "Kendi gök kubbemiz," "Eski şiirin rüzgârıyle," "Rubâîler" ve "Hayyam rubâîlerini Türkçe söyleyiş"* (M. Samsakçı, Ed.). VakıfBank Kültür Yayınları.

Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton University Press. https://www.jstor.org/stable/j.ctvct0080

Frye, N. (2015). *Eleştirinin anatomisi* (H. Koçak, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Original work published 1957)

Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi: "Yöntem hakkında bir deneme"* (F. B. Aydar, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Original work published 1972)

Hamartia. (2026). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hamartia&oldid=1370256824

Işın, E. (2003). *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*. Yapı Kredi Yayınları.

İmamoğlu, T. (2010). Ahmet Hamdi Tanpınar'da süreklilik ve değişim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *2*(1–2), 131–148.

İnci, H. (2023). *Tefrikadan kitaba "Huzur"*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tanpınar Edebiyat Araştırmaları ve Uygulama Merkezi. https://tanpinarmerkezi.msgsu.edu.tr/1667.html

Kaplan, M. (2013). *Tanpınar'ın şiir dünyası* (6. baskı). Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2016). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar 2* (10. baskı). Dergâh Yayınları.

Karaca, Ş. (2016). Psikanalitik bir okuma denemesi: *Huzur*'da çocuklar. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (40), 137–157. https://doi.org/10.17133/tubar.270437

Kerman, Z. (2014). *Tanpınar'ın mektupları*. Dergâh Yayınları.

Köker, S. (2022). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unda otobiyografik açılımlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (47), 309–318. https://doi.org/10.52642/susbed.1029292

Mengi, N. (2024). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında zaman kurgusu. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, *9*(2), 1174–1184. https://doi.org/10.32321/cutad.1558527

Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1: "Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a"* (10. baskı). İletişim Yayınları.

Parlak, S. (2021). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde insan. *Mecmua*, (11), 367–383. https://doi.org/10.32579/mecmua.861166

Şahin, İ. (2025a). *Huzur*'da rüya ve gerçeklik: Rüya içinde rüya. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, *17*(34), 197–214. https://doi.org/10.26517/ytea.620

Şahin, İ. (2025b). Suad'ın mektubu üzerine bir inceleme: Kendi-öteki-kendi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, *13*(46), 519–550. https://doi.org/10.33692/avrasyad.1781553

Tanpınar, A. H. (2010). *Huzur* (18. baskı). Dergâh Yayınları. (Original work published 1949)

Tanpınar, A. H. (2017). *Bütün şiirleri* (21. baskı). Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2022). *Yaşadığım gibi* (B. Emil, Ed.; 14. baskı). Dergâh Yayınları.

Tural, S. (2010). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın makale ve denemelerinde inşa ettiği roman: *Huzur*. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (23), 183–206.

Üstünova, M., & Çanaklı, L. A. (2004). Tanpınar'da sonsuzluk. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*(7), 109–120.

Yazğan, A. (2025). "Huzur" romanı üzerine sosyolojik bir analiz. *Dünya İnsan Bilimleri Dergisi*, *2025*(1), 196–219. https://doi.org/10.55543/insan.1604957

Yivli, O. (2019). *Öykü nasıl okunur: "Modern öykü ve yöntem"*. Günce Yayınları.

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim. Ek olarak makale şablonuna uygunluk açısından ChatGPT'den yararlanılmıştır.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.