

İbn Haldun Akademi '26 Teşvik Ödülleri**Makale Yarışması 2.lık Ödülü**

Fatma Özkaya Temizcan – İbn Haldun Üniversitesi Radyo, TV ve Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi

MİMESİS TUTSAKLIĞI: TÜRK MODERNLEŞMESİNDE ESTETİK ZIRH VE NESNELEŞTİRME**ÖZET**

Bu çalışma, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) romanı ile Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmini disiplinlerarası bir perspektifle ele almaktadır. Her iki eserin başkahramanları Mümtaz ve Halil, Türk modernleşmesinin yarattığı ontolojik kriz karşısında aşkı bir "estetik zırh" olarak inşa ederek sevdikleri kadını yaşayan bir öznenen statik bir imgeye dönüştürmektedirler. Bu nesneleştirme pratiği Platon'un mimesis hiyerarşisi, Lacan ve Žižek'in fantezi perdesi kuramı ile Bazin'in mumyalama kompleksi ekseninde çözümlenmektedir. Çalışma, estetik zırhın gerçekliğin müdahalesiyle kaçınılmaz biçimde parçalandığını ve her iki eserdeki kadının bu zırhın hem malzemesi hem de onu parçalayan güç olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *estetik zırh, mimesis, nesneleştirme, modernleşme, psikanaliz, Tanpınar, Erksan.*

Türk modernleşmesi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreç boyunca bireyin kimlik zemininde derin kırılmalar üretmiştir. Doğu ile Batı arasında sıkışan özne, ait olduğu kültürel mirasla kurduğu bağı zayıflatarak köklü bir yersizlik, parçalanmışlık ve emniyetsizlik duygusuyla yüzleşir (Mengi, 2024, s. 1175; Okumuş & Şahin, 2012, s. 110). Ortaya çıkan ontolojik kriz yalnızca siyasal dönüşümlerin sonucu değildir, aynı zamanda yakın ilişkileri yeniden kuran bir varoluşsal gerilim üretir. Güvensizlik duygusu derinleştikçe birey, sevdiği kişiyi yaşayan bir özne olarak değil kendi içsel eksikliğini telafi edecek bir

nesne olarak konumlandırma eğilimi gösterir. "Estetik zırh" olarak kavramsallaştırılan bu yönelim, modern öznenin dış dünyanın yıkıcı gerçekliğine karşı aşkı ve sanatı bir savunma hattına dönüştürmesini ifade eder ve mevcut "surete aşk" yorumlarından ayrılır. Tanpınar'ın *Huzur* (1949) romanı ile Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmi, bu estetik zırhın Türk modernleşmesindeki en yoğun tezahürlerini sunar (Akser, 2001, s. 97; Mengi, 2024, s. 1174).

Bu temel gerilim, *Huzur*'un zaman kurgusu üzerinden somutluk kazanır. Romanın olay örgüsü İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı 31 Ağustos 1939 sabahında açılır ve Polonya'nın işgal haberiyle son bulur. Dış dünyadaki felaket böylece 24 saatlik dar bir "çerçeve zaman" içine sıkıştırılır (Mengi, 2024, s. 1179, 1182; Kaplan, 1997, s. 370). Mümtaz'ın bilincinde ise bu bir günlük süre, 1905'ten 1939'a uzanan 24 yıllık bir "öykü zamanı" ile çarpışır (Mengi, 2024, s. 1179; Kaplan, 1997, s. 370). Zamansal genişleme, öznenin tarihsel krizden uzaklaşarak "estetik iç nizamına" çekildiği düzlemi oluşturur ve makalenin çözümlediği nesneleştirme pratiğinin yapısal zeminini kurar. Tanpınar'ın bu zaman kurgusunun kökeninde modernleşmenin bireyde yarattığı kimlik bunalımı yatmaktadır (Yıldırım, 2014, s. 385).

Tanpınar, kronolojik akışı bozarak geçmiş bir rüya estetiğiyle "şimdiki zaman"ın içine sızdırır (Mengi, 2024, s. 1178; Perin, 2008, s. 46). Böylece modernleşmenin bireyde yarattığı bütünlük kaybını, zamanın dışına fırlamaya çalışan bir öznenin trajedisi olarak sunar. Bu kurgu içinde Nuran, halk kültürü ve klasik yüksek kültür unsurlarını bünyesinde barındıran bilinçli bir "sentez" olarak tasarlanmış bir kültür taşıyıcısıdır (Terzi Eskin, 2025, s. 268-269). Oysa Mümtaz bu kültürel mirası fantezist bir yolla yeniden kurgular ve Nuran'ı yaşayan bir öznenin tarihsel bir dekora dönüştürür (Tanpınar, 2010, s. 127). Mümtaz için dış dünyadaki savaş ilanını kaçınılmaz bir yıkımı haber verirken zihnindeki zamansal genişleme yıkıcı gerçekliğe karşı kurulan bir savunma mekanizmasına dönüşür (Mengi, 2024, s. 1179; Okumuş & Şahin, 2012, s. 110).

Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi 1960'lardaki "ulusal sinema" arayışında bir dönüm noktasıdır (Akser, 2001, s. 97). Erksan, *Gecelerin Ötesi* (1960) ve *Yılanların Öcü* (1962) gibi yapıtlarında geliştirdiği toplumsal ve sınıfsal eleştiri geleneğini *Sevmek Zamanı*'nda bireysel bir soyutlamaya dönüştürerek estetik direnişi sinemasal bir "surete aşk" düzlemine taşır (Krupa, 2025, s. 45; Aytaş, 2020, s. 174). Bu süreçte Büyükkada'yı, İstanbul'un kaotik gerçekliğinden yalıtılmış bir "eşik mekânı" (liminal space) olarak kurgular (Şen, 2025, s. 233).

Ada, tıpkı Tanpınar'ın Boğaziçi'si gibi karakterlerin gerçeklik ile fantezi arasında asılı kaldıkları bir uzamdır (Şen, 2025, s. 237-238). Halil'in bu izole coğrafyada narsisistik sığınmağını kurması ve kendisine ait olmayan bir köşkte izinsiz vakit geçirmesi sınıfsal dışlanmışlığın mekânsal bir vurgusudur (Kayar, 2024, s. 133). Su ile çevrili yalıtım nesneyi zamanın akışından kopararak onu dondurur. Kahramanlar gölgeden çıkmayı reddederek içinde buldukları korunaklı yanılmasını korurlar ve bu mekânsal tercih Platon'un mağara imgesiyle de örtüşür (Bazin, 2011, s. 21; Kayar, 2024, s. 126).

Çalışma dört kuramsal eksen üzerinde yükselir. Platon'un mimesis hiyerarşisi ile aşk merdiveni kuramı, karakterlerin neden hakikatten uzaklaşıp kopyaya sığındığını açıklar (Platon, 2023, 597e; Platon, 2014, 211b). Lacan ve Žižek'in fantezi perdesi ile objet petit a kavramları, arzunun yapısını ve gerçekliğin bastırılma biçimini açıklar (Žižek, 2004, s. 31). Bazin'in mumyalama kompleksi, fotoğraf ve sinemanın zamanı dışa atma pratiğini tanımlar (Bazin, 2011, s. 21). Bu üç eksen Schimmel'in (1982) tasavvuf kuramıyla birleşerek "suretten manaya geçiş" izleğinin modernleşme travmasıyla nasıl tersyüz edildiğini kapsar (Keskin, 2019, s. 314).

Türk modernleşmesi burada makro-sosyolojik bir genellemeyle değil bireyin ontolojik krizini merkeze alan mikro-analitik bir bakışla ele alınmaktadır. Modernleşme süreçlerini bütüncül toplumsal değişimler üzerinden çözümleyen yaklaşımların tersine, söz konusu dönüşümün birey ruhundaki ve estetik algısındaki izdüşümleri odak noktası olarak seçilir. *Huzur ve Sevmek Zamanı* bu perspektiften birer "vaka analizi" (case study) işlevi görür: her iki yapıt, toplumsal kırılma anlarının bireysel özne üzerindeki yıkıcı etkilerini mikroskobik bir hassasiyetle görünür kılar. Disiplinlerarası karşılaştırmalı yöntem, modern öznenin ontolojik krizini salt edebi bir tema olmaktan çıkararak bütüncül bir kültürel temsil biçimi olarak incelemeyi mümkün kılmaktadır.

Huzur ile Sevmek Zamanı'nın birlikte okunması üç gerekçeye dayanmaktadır. Tarihsel olarak roman 1940'ların aydın bunalımını, film 1960'ların sınıfsal ve bireysel soyutlamasını yansıtırken her iki yapıt da Türk modernleşmesinin yarattığı ontolojik "yersizlik" ve emniyetsizlik duygusunu merkeze almaktadır (Mengi, 2024, s. 1175; Krupa, 2025, s. 45). Yapısal olarak her iki eser de çizgisel zaman kurgusunu bozarak karakterlerin iç dünyasındaki parçalanmışlığa odaklanır (Mengi, 2024, s. 1178; Yıldırım, 2014, s. 385). Kuramsal olarak her iki eserin başkahramanı da karşı cinse duyduğu aşkı yaşayan bir özneyle kurulan canlı bir bağ

yerine dondurulmuş bir suret üzerinden inşa etmektedir (Aytaş, 2020, s. 175; Keskin, 2019, s. 314).

Analiz için romandan Nuran'ın tarihsel bir dekor olarak dondurulduğu ya da bir mücevher gibi katılaştırıldığı pasajlar (Tanpınar, 2010, s. 59, 127) ile filmde Halil'in portreyle kurduğu kutsallaştırılmış tapınma sahneleri (Erksan, 1965, dk. 00:09:35) seçilmiştir. Seçim ölçütü, kadının yaşayan bir öznenen statik bir imgeye dönüştüğü kırılma anlarını belirlemektir. Bu doğrultuda edebi imajların çözümlenmesinde yakın metin okuma, sinematografik gramerin açığı, ışık ve ikonografi gibi unsurlar açısından analizinde ise yakın görüntü okuma teknikleri kullanılmıştır (Kayar, 2024, s. 126).

Kullanılan kuramsal çerçeve açıklayıcı bir sentez işlevi görür. Bu kavramsal araçlar metinden doğrudan türetilmemiş, eserlerdeki karakterlerin nesneleştirme pratiklerini ve nihai ontolojik yenilgilerini çözümlenmek amacıyla bir model olarak uygulanmıştır (Bazin, 2011, s. 21; Žižek, 2004, s. 31).

Kuramsal Çerçeve

Platon, Devlet eserindeki "Mağara Alegorisi"nde gerçekliği anlatır (Platon, 2023, 514a-520a). Bu anlatıda insanlar sadece duvara yansıyan gölgeleri görür ve onları gerçeklik sanırlar. Halil'in durumu ise klasik mağara mahkûmundan farklıdır.

Halil, dışarıdaki "Güneş" in yakıcılığından korktuğu için bilinçli olarak mağaranın dibine sığınır (Kayar, 2024, s. 133). Güneş burada modernitenin sınıfsal adaletsizliğini ve yıkıcı gerçekliğini simgeler. Halil bu yakıcılıktan kaçarak suretin yani gölgenin sunduğu alana çekilir (Aytaş, 2020, s. 174). "Ben senin resmine aşığım" beyanı, gölgeyi hakikate tercih etme iradesinin doğrudan bir yansımasıdır (Erksan, 1965; Aytaş, 2020, s. 174).

Symposion'da tarif edilen "aşk merdiveni" (epanabasmos) bedensel güzellikten başlayarak mutlak güzellik ideasına yükselişi öngörür (Platon, 2014, 211b-212a). Mümtaz ve Halil ise bu merdivenin basamaklarında yaşayan bir insanla güzelliği paylaşmak yerine onu dondurulmuş bir "mimesis" e (kopyaya) indirgeyerek "donup" kalırlar. Onlar için aşk bir tekâmül aracı değil bedensel güzellikten İdea'ya yükselmeyi reddeden mimesis tutsaklığının ta kendisidir.

Platon, *Devlet*'in onuncu kitabında sanat ile hakikat arasındaki mesafeyi tartışır. Sanat eseri, gerçeklikten üç kat uzak bir düzlemde konumlanır (Platon, 2023, 597e). Açıklama, üç

katmanlı bir varlık hiyerarşisi üzerinden ilerler. İlk katmanda Tanrı tarafından yaratılan ve değişmeyen İdea yer alır ve bu düzlem asıl varlığı temsil eder. İkinci katman, zanaatkârın ideayı referans alarak ürettiği somut nesnedir. Üçüncü katman ise sanatçının nesneyi taklit ederek oluşturduğu mimesis yani kopyanın yeniden üretimidir (Platon, 2023, 597e).

Bu felsefi düzlem Mümtaz ve Halil'e uyarlandığında açık bir gerçek ortaya çıkar: her iki kahraman da kadının "üçüncü kopyasına" aşık olmuş, hakikatten üç kat uzaklaşmışlardır. Bu hiyerarşide Nuran ve Meral'in yaşayan, özerk ve kanlı canlı öznelere bir kenara itilir. Mümtaz için Nuran, bugünün gerçeğinde yaşayan bir kadın olmaktan ziyade eski bir medeniyetin, klasik musikin ve tarihsel bir dekorun süzgecinden geçirilmiş "kültürel bir imge"dir. Halil için ise Meral, duvarda asılı duran, normal boyutlarından kat kat büyük, donmuş ve sessiz bir "suret"ten ibarettir. Her iki karakter de gerçek kadını reddederek onun sanat veya muhayyile yoluyla üretilmiş ve hakikatten üç derece kopmuş taklidine sığınır.

Platon'a göre taklitçinin, nesnenin aslına dair gerçek bir bilgisi yoktur (Platon, 2023, 601a). O, yalnızca bilgisiz kitleleri yanıltabilecek bir dış yüzey kurgular (Platon, 2023, 601a). Halil'in "Ben senin resmine aşığım" diyerek somut Meral'i reddetmesi bu tercihin bir sonucudur (Aytaş, 2020, s. 174). Mümtaz'ın da Nuran'ı tarihsel bir kostüm içine hapsetmesi bilinçli bir taklit (mimesis) eylemidir (Tanpınar, 2010, s. 127).

Bu karakterler için aşk, yaşayan bir özneye kurulan canlı bir bağ değildir. Onlar için sevgi, zamanın yıkıcılığında kurtarılan ve dondurulan statik bir görüntüdür (Bazin, 2011, s. 21). Kahramanlar böylece mağara duvarındaki gölgeleri gerçek sanan tutsaklar konumuna düşer (Platon, 2023, 515c). Sevdikleri şey kadının kendisi değildir. Onlar varlık hiyerarşisindeki en zayıf ve sahte halkaya bağlanmışlardır (Kayar, 2024, s. 133).

Platon'un felsefi çerçevesi öznenin neden kopyaya sığındığını tanımlar ancak bu kaçışın psikolojik mekanizmasını açıklamak için psikanalitik bir zemin gerekmektedir. Lacan ve Žižek'in kavramsal araçları bu mekaniği arzusunun yapısı üzerinden çözümler.

Jacques Lacan'a göre özne, parçalanmış benliğini "ideal bir öteki" üzerinden bütünlemeye yönelir ve bu süreç ayna evresiyle kavramsallaştırılır (Lacan, 1981, s. 67). Mümtaz ve Halil, sevdikleri kadının kendisine değil onda konumlanan ulaşılamaz "kayıp şeye" yani "objet petit a"ya bağlanırlar. Slavoj Žižek'in "yamuk bakmak" kavramı bu ilişkiyi derinleştirir, arzu nesnesine doğrudan yönelmek tehlikelidir çünkü Gerçek'in travmatik

müdahalesi arzunun kurduğu donuk dengeyi bozar (Žižek, 2004, s. 23). Suret, kahramanlar açısından travmatik gerçeklik ile aralarına yerleştirilen bir “fantezi perdesi” işlevi görür.

Sigmund Freud'un "tekinsizlik" (das Unheimliche) kavramı, tanıdık olanın yabancılaşarak huzursuzluk yaratmasını ifade eder (Freud, 1999, s. 327). Halil ve Mümtaz için gerçek kadının (Meral veya Nuran) özerk bir iradeyle "Ben varım" demesi tekinsizdir zira yaşayan kadın onların zihinlerindeki kusursuz ve sessiz "ev" (sığınak) imgesini yırtan yabancı bir istilacıya dönüşür. Psikanalizin tarif ettiği "fantezi perdesi" ve "tekinsizlik" kavramları, öznenin gerçeklikle kurduğu kaçınma ilişkisini bireysel düzeyde açıklar. Bu ilişkinin sinema ve fotoğraf aracılığıyla nasıl maddileştiğini ise Bazin'in mumyalama kompleksi kuramı ortaya koyar.

André Bazin, fotoğrafın ve sinemanın nesneyi zamanın amansız yıkıcılığından çekip alarak dondurduğunu ve böylece onu ölümsüzleştirdiğini savunur (Bazin, 2011, s. 15-22). Bu durum "mumyalama kompleksi" olarak adlandırılır; bu kavram Halil'in Meral'in portresine duyduğu sarsılmaz bağlılığın kuramsal zeminini oluşturur (Bazin, 2011, s. 15-22). Mumyalama eylemi Erksan'ın anlatısında yalnızca teknik bir kayıt süreci değil öznenin varoluşsal bir sığınağa duyduğu temel bir arzu olarak konumlandırılır (Bazin, 2011, s. 21; Keskin, 2019, s. 318). Halil için suret, varlıklar dünyasındaki aşkın geçiciliğine ve yaşlanmasına karşı kuşanılan koruyucu bir katmandır (Keskin, 2019, s. 318).

Bu estetik tercih, Türk kültürel geleneğindeki tasavvufi derinlikle birleşerek anlam kazanır. Tasavvuf düşüncesinde Aşk-ı Mecazi'den Aşk-ı Hakiki'ye geçiş hakikate ulaşmada zorunlu bir basamak olarak kabul edilir (Schimmel, 1982, s. 74). Bu perspektifte suret manaya açılan ve aşılması gereken bir kapı niteliğindedir. Mümtaz ve Halil özelinde ise bu geleneksel merdiven tam tersi bir istikamette işleyerek sureti manaya ulaştıran bir köprü olmaktan çıkarıp gerçekliğin travmatik istilasından kaçışın son durağı haline getirir (Mengi, 2024, s. 1175). Modernleşme travmasının yarattığı ontolojik yersizlik duygusuyla birleşen bu tersyüz oluş öznenin hakikate yükselmek yerine mimesis tutsaklığına gönüllü olarak razı olması anlamına gelir (Kayar, 2024, s. 133).

Bazin'in mumyalama kompleksi ile tasavvuftaki "surette takılı kalma" hali arasında derin bir yapısal bir özdeşlik mevcuttur. Her iki düzlemde de özne zamanı durdurup nesneyi dondurarak kendini emniyete alma çabasıdadır. Oysa bu dondurma pratiği bir kurtuluş sunmak yerine özneyi nihai bir ontolojik tuzağa mahkûm etmektedir (Bazin, 2011, s. 21; Keskin, 2019, s. 325).

"Estetik zırh" kavramı bu çalışmanın teorik sentezinin ürünüdür. Platon'un mağaradan gölgeye sığınma iradesi (Platon, 2023, 514a), Žižek'in "fantezi perdesi" (Žižek, 2004, s. 31), Bazin'in "mumyalama kompleksi" (Bazin, 2011, s. 21) ve Tanpınar'ın "zırhlar giyinme" imgesi (Tanpınar, 2010, s. 393) bu kavramın dört kuramsal kaynağını oluşturur. Bu zemin üzerinde şekillenen estetik zırh, modern öznenin ontolojik yersizliğine karşı inşa ettiği savunma pratiğidir. Bu korunaklı alan gerçekliğin müdahalesiyle kaçınılmaz olarak parçalanır (Žižek, 2004, s. 31; Kayar, 2024, s. 133). Söz konusu boşluk Mümtaz için kültürel bir medeniyetin yok oluş kaygısıyla, Halil için ise sınıfsal bir dışlanmışlıkla şekillenir (Lacan, 1981, s. 103; Kayar, 2024, s. 133).

İki kahraman da bu travmatik gediği kapatmak için sevdikleri kadını dondurulmuş bir nesne olarak kurgular (Aytaş, 2020, s. 175). Bu nesneleştirme pratiği Žižekyen anlamda bir "fantezi perdesi" görevi üstlenir ve modern özneyi gerçekliğin kontrolsüz istilasından koruyan yapay bir iç düzen tesis eder (Žižek, 2004, s. 31). Kadın özerk iradesini dayattığı anda Freud'un "tekinsizlik" (das Unheimliche) olarak tanımladığı bastırılmış olanın geri dönüşü gerçekleşir (Freud, 1999, s. 327). Kadının müdahalesi fantezi perdesini yırtar ve estetik zırhın güvenli limanı bir yabancılaşma mekânına dönüşür. Böylece farklı sınıfsal konumlardan gelen her iki karakterin de aynı savunma mekanizmasına hapsediği görülür (Aytaş, 2020, s. 176).

Platon'un mimesis hiyerarşisinde sanatçının taklidi hakikatten üç kat uzaklaşır (Platon, 2023, 597e). Bu kopyaya sığınan özne için gerçeklik bir gölge oyununa dönüşür. Mümtaz ve Halil, sevdikleri kadını bu hiyerarşinin en alt halkasına hapsederler. Kadın, dondurulmuş bir kopyadır: kültürel bir miras ya da bir fotoğraf (Tanpınar, 2010, s. 208; Aytaş, 2020, s. 175). Karakterler, *Symposion*'da tarif edilen "aşk merdiveninde" yükselme iradesinden vazgeçerek bedensel güzellikten ideal güzelliğe giden yolun ilk basamağında donup kalırlar (Platon, 2014, 211b).

Mimesis onlar için hakikatin yakıcı "Güneş"inden kaçıp mağaranın gölgelerine sığınma yoludur (Kayar, 2024, s. 126; Platon, 2023, 514a). Kopyanın kopyasına yöneltilen narsisistik tutku trajik bir çözülmeyi beraberinde getirir. Özne "asıl" olanla yüzleştiği anda estetik zırhının ne kadar kırılgan olduğunu fark eder ve bu tutsaklık özneyi kaçınılmaz bir yıkıma sürükler (Kayar, 2024, s. 133).

Huzur: Entelektüel Bir İnşa ve Estetik Tapınak Olarak Nuran

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında Mümtaz, çocukluktan kalan savaş travmalarını ve modernleşmenin yarattığı emniyetsizlik duygusunu aşkı estetize ederek aşmaya çalışır (Mengi, 2024, s. 1175; Yıldırım, 2014, s. 388). Romanda bu ilk travma, "içine çöreklenen bu yılan" metaforuyla somutlaştırılır (Tanpınar, 2010, s. 43).

İkinci Dünya Savaşı'nın yaklaştığı 1939 İstanbul'unda Mümtaz, dış dünyadaki parçalanmış gerçeklikten kaçır. Aşkı, bir "estetik iç nizam" olarak kurgular (Kayar, 2024, s. 133). Mümtaz için Nuran sadece kanlı canlı bir sevgili değildir. O tehdit altındaki bir medeniyetin değerlerinin korunduğu bir sığınak, aynı zamanda bir iç nizam aracıdır (Mengi, 2024, s. 1175). Bu inşa sürecinde kadın, yaşayan bir özne olmaktan çıkarılır ve dondurulmuş bir imgeye dönüştürülür (Aytaş, 2020, s. 175). Bu dönüşüm dört temel aşama üzerinden analiz edilebilir.

İlk aşama, Mümtaz'ın Nuran'ı tarihsel bir dekora dondurma girişiminde somutlaşır. Mümtaz'ın zihni, Nuran'ı sürekli olarak şimdiki zamanın dışına iterek onu bir mazi rüyasının içine yerleştirir:

"Nuran'ı bir geçmiş zaman dilberi, Dördüncü Murad devrinin bir ikbali gibi giydiriyordu. Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar..." (Tanpınar, 2010, s. 127).

Platon'un Mağara Alegorisi çerçevesinde bu pasaj, Mümtaz'ın kaçışını simgeler (Platon, 2023, 597e). Karakter, 1939 yılının savaş ve kriz dolu gerçekliğinden uzaklaşmak için mağara duvarındaki güvenli bir "gölgeye" yani tarihsel imgeye sığınma iradesi gösterir. Mümtaz sevgilisini tarihsel bir tabloda dondurulmuş bir figür gibi "giydirir" ve onu bugünün travmalarından korunan bir seyirlik nesne haline getirir (Tanpınar, 2010, s. 208). Nuran ise bu estetik hapisaneyi şu sözlerle reddeder:

"Hayır, istemiyorum. Ben Nuran'ım. Kandilli'de otururum. 1937 senesinde yaşıyor... zamanımın elbisesini giyiyorum." (Tanpınar, 2010, s. 127).

Lacancı anlamda bu durum, "Gerçek'in istilası"dır (Žižek, 2004, s. 31). Mümtaz hayali ve simgesel düzeyde mükemmel bir imaj kurgulamıştır fakat bu kurgu bastırılmayan somut gerçeklik tarafından parçalanır (Žižek, 2004, s. 31). Bu nesneleştirme bir sonraki aşamada daha derin bir kültürel boyut kazanır. Mümtaz'ın zihninde Nuran, bireysel varlığından sıyrılarak koca bir medeniyetin estetik hülasasına dönüşür:

"Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Nevakarın nakış ve çizgisi daima değişen arabesinde... onun ayrı ayrı çehrelerini gördüğünü söyledi." (Tanpınar, 2010, s. 208).

Nuran bu noktada Lacan'ın "objet petit a" kavramının bir yansımasıdır (Aytaş, 2020, s. 175). Terzi Eskin'in (2025, s. 268-269) ortaya koyduğu üzere Nuran, Tanpınar tarafından halk kültürü ile klasik yüksek kültürü sentezleyen bir "kültür taşıyıcısı" olarak bilinçli biçimde kurgulanmıştır. Oysa bu özerk kültürel kimlik Mümtaz'ın entelektüel muhayyilesinde erkeğin kayıp medeniyetini arayan narsisistik bir nesneye indirgenir. Mümtaz kadının kendisine değil onda yansıyan "kayıp medeniyetin" imgesine aşıktır (Mengi, 2024, s. 1175). Nuran'ın yüzü artık bir insan siması yerine İtrî'nin nağmelerinin tecelli ettiği kültürel bir müzedir (Tanpınar, 2010, s. 208). Mümtaz, sevgilisini bu musikinin nakışlarında arar. Böylece kadını bir özne olmaktan çıkarır ve kültürel bir miras fantezisine hapseder (Tanpınar, 2010, s. 208).

Nuran'ın "şimdiki zamanda yaşama" ısrarı bu fantezi nesnesini sarsan tekinsiz bir müdahaledir (Tanpınar, 2010, s. 127). Kadının yaşayan ve acı çeken bir varlık olması, Mümtaz'ın narsisistik bütünlüğünü tehdit eder (Freud, 1999, s. 327). Estetik sığınak, dış dünyadaki harp ilanının yarattığı ontolojik boşluğu kapatmak adına dinsel bir söyleme tahvil edilir (Mengi, 2024, s. 1175). Mümtaz, aşkını kutsal bir tapınak ve Žižekyen anlamda bir "fantezi perdesi" olarak kurgulayarak, "Gerçek"in (The Real) travmatik istilasından korunmaya çalışır (Žižek, 2004, s. 31).

"Hakikatte Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi. Mümtaz, bu dinin tek abidi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan başrahibi... fani idi." (Tanpınar, 2010, s. 166).

Bu dinsel kurgu, Slavoj Žižek'in tanımladığı "fantezi perdesi" gibi çalışır ve Mümtaz bu perde sayesinde gerçekliğin travmatik şiddetinden korunur (Žižek, 2004, s. 31). Aşkın bir "din" haline getirilmesi, modern öznenin yersizlik hissine karşı sığındığı estetik bir barınak vazifesi görür. Nuran'ın bir mabude olmayı reddeden insani çılgılığı ise bu mabetten içeriye sızan trajik bir Gerçek'tir ve Mümtaz'ın fantezi perdesini yırtarak onu sığındığı kutsal sessizliğin dışına fırlatır. Bu dinsel dil, Schimmel'in (1982, s. 74) tasavvuf kuramında manaya açılan bir kapı olması gereken suretin Mümtaz'ın elinde tam tersine kapanıp kilitlenen bir tuzağa dönüştüğünü somutlaştırır.

Ayrılıkla birlikte Nuran, Mümtaz'ın zihninde nihai bir nesneleşmeye uğrar:

"Ayrılık onu... hayatın erişilmez tabakalarında bu elmasın parıltılı katılığını kazanmıştı." (Tanpınar, 2010, s. 59).

Bu pasajda Platon'un mimesis kuramı zirveye ulaşır. Nuran artık yaşayan bir varlık değil Mutlak Güzellik ideasının dondurulmuş ve pürüzsüz bir kopyasıdır (Platon, 2023, 597e). Mümtaz da Nuran'ı zamanın akışından çekerek onu zihninde statik bir mücevhere dönüştürür. Bu elmas katılığı, mimesis yoluyla kurulan sığınağın hem kusursuzluğunu hem de hayatsızlığını simgeler (Bazin, 2011, s. 21). Nuran'ın her "Ben buradayım" deyişi Mümtaz'ın kurduğu zırhı parçalayan bir çatlaktır. Bu ses, onu trajik bir ontolojik yenilgiye sürükleyen kaçınılmaz bir Gerçek istilasıdır (Žižek, 2004, s. 31).

Sevmek Zamanı: Sinematografik Bir Estetik Zırh Olarak Meral'in Portresi

Metin Erksan, *Sevmek Zamanı*'nda (1965) Halil'in surete olan aşkını yalnızca bir olay örgüsü olarak değil sinematografik bir retorik olarak inşa eder. Bu retorik, Halil'in modernleşmenin yarattığı sınıfsal dışlanmışlığa ve ontolojik yersizliğe karşı portre üzerinden kurduğu estetik zırhın görsel dilini oluşturur. Mümtaz'ın *Huzur* romanında sözcükler aracılığıyla inşa ettiği bu savunma yapısıyla görsel bir simetri kuran sahneler beş temel düzlemde karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Tanpınar'ın Mümtaz için sözcüklerle kurduğu bu estetik zırhın sinematografik karşılığını Erksan görüntülerle inşa eder. Filmin ilk sahnelerinden birinde Halil'in Meral'in devasa portresini izlediği ve sırtından görüntülediği kare (bkz. Şekil 1), Platon'un Mağara Alegorisi'nin sinematografik tezahürüdür. Halil'in sınıfsal gerçeklikten kaçarak sığındığı bu suret, onu Lacancı anlamda ulaşılamaz bir objet petit a konumuna taşır. Portrenin yanındaki apliklerin mihrap kandillerini çağrıştıran ikonografisi, odayı seküler bir aşkın ötesinde kutsal bir tapınma mekânına dönüştürür. Bu görsel inşa, Tanpınar'ın "Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi" ifadesiyle tam bir yapısal paralellik taşır (Tanpınar, 2010, s. 166). Halil'in bu tapınma pratiği aynı zamanda tasavvufi "surette takılı kalma" halinin sinematografik tezahürüdür: manaya açılması gereken suret burada da bir tuzağa dönüşmüştür (Schimmel, 1982, s. 74).

Bu kutsallaştırma pratiği, filmin devamında sınıfsal ve kültürel katmanlarla zenginleştirilir. Ud çalan ustanın bulunduğu meclis sahnesinde (bkz. Şekil 2) Erksan hiyerarşik bir derinlik kurar: ön plandaki Halil (madde/emek) en önemsiz, arka plandaki devasa portre (idea/suret) ise en değerli unsurdur. Sahnedeki ud, Halil'in estetik zırhını

bireysel bir saplantı olmaktan çıkarıp kültürel bir ritüel katmanıyla meşrulaştırır. Sol kadrada duvara yaslanmış kullanılmayan boyacı merdiveni ise Platon'un *Symposion*'daki "aşk merdiveni" (epanabasmos) kavramıyla ironik bir tezat oluşturur: Halil'in merdiveni onu bedensel güzellikten hakikate yükseltmez, yalnızca başkasının mülkiyetini boyamak için vardır (Platon, 2014, 211b). Bu görsel ironi, estetik zırhın bir yükseliş değil bir donma pratiği olduğunu sinematografik düzlemde kanıtlar. Mümtaz'ın Nuran'ı musikinin nakışlarında araması da aynı donmanın edebi karşılığıdır (Tanpınar, 2010, s. 208).

Mümtaz için kültürel bir yok oluş kaygısından beslenen bu mekanizma, Halil için sınıfsal dışlanmışlığa dönüşür. Erksan bu yapısal paralelliği alttan çekim ve negatif alan kullanımıyla görselleştirir (bkz. Şekil 3). Halil'in yüksek mimari ve metal yapılar altında, Meral'in dünyasına girdikçe "cüceleştirilmesi" onun toplumsal hiyerarşideki yersizliğini vurgular. Bu dışlanmışlık yalnızca görsel düzlemde kalmaz: Meral'in babasının Halil'i düşük sosyal statüsü nedeniyle kızına uygun görmemesi, Erksan'ın sınıfsal eleştiriye anlatı yapısına doğrudan işlediğinin kanıtıdır (Krupa, 2025, s. 51). Portre, estetik zırhın ikame boyutunu somutlaştırır ve ulaşılamayan mülkiyetin yerini tutarak Halil'i işçi kimliğiyle "yargılamayan" ebedi bir alan sunar (Kayar, 2024, s. 128). Mümtaz kültürel çözülmeye, Halil ise sınıfsal dışlanmışlığa karşı aynı savunma mekanizmasını devreye sokar (Tanpınar, 2010, s. 80).

Estetik zırh ancak kadının bedensel varlığıyla sarsıldığında çatlamaya başlar, her iki kadın da estetik zırhı dışarıdan değil içinden parçalar:

"Ben Nuran'ım, 1937 senesinde yaşıyorum" (Tanpınar, 2010, s. 127).

Nuran'ın bu beyanının benzeri olarak Meral'in karda çıplak ayakla yürüdüğü sahne (bkz. Şekil 4), kadın öznenin bedensel varlığıyla estetik zırhı içeriden çatlattığı anın temsilidir. Freud'un tekinsizlik (das Unheimliche) kavramı bağlamında, Halil için tanıdık ve güvenli olan suretler dünyasını yerinden eden sarsıcı bir müdahaledir (Freud, 1999, s. 327): bastırılmış olan geri döner ve zırhın en korunaklı katmanını deler. Meral'in karda bıraktığı iz, dondurulmuş fantezi perdesine karşı bedensel bir zafer olduğu kadar estetik zırhın kırılma anının da görsel kanıtıdır. Meral'in eylemi, Nuran'ın sözel müdahalesinin sinematografik ikizidir.

Halil ile Meral'in taş duvar önündeki ayrılık anı (bkz. Şekil 5), estetik zırhın artık iki özne arasındaki iletişimi değil yalnızca kopuşu mümkün kıldığını gösterir. Kayık sahnesinde (bkz. Şekil 6) portre, gelinlikli manken ve gerçek Meral'in aynı dar alanda bir arada

bulunması ise Bazin'in "mumyalama kompleksi"nin zirve noktasıdır: estetik zırh ancak nesneyi dondurarak yani onu yaşayan öznenin kopararak var olabilmektedir (Bazin, 2011, s. 21).

Filmin finalindeki siste sürüklenen boş kayık (bkz. Şekil 7), estetik zırhın tümüyle çöktüğü anı görselleştirir. Žižek'in tanımladığı biçimde fantezi perdesi yırtılmış, geriye yalnızca travmatik bir boşluk kalmıştır (Žižek, 2004, s. 45). Bu ontolojik yenilgi her iki yapıtta da benzer imgelerle mühürlenir: Tanpınar'ın "sırça kadeh" ve "elmasın katılığı" metaforları estetik zırhın hem kusursuzluğunu hem de hayatsızlığını simgeler. Savaş ilanı ise zırhın dışarıdan gelen son darbeyi aldığı tarihsel andır (Tanpınar, 2010, s. 171, 392).

Karşılaştırmalı Analiz: Nesneleştirme'nin Trajedisi

Huzur'daki Mümtaz ile *Sevmek Zamanı*'ndaki Halil, toplumsal hiyerarşinin zıt uçlarında konumlanır. Mümtaz, Doğu ve Batı kültürlerini harmanlamış seçkin bir İstanbul aydınıymışken Halil, Adalar'daki köşklere çalışan yoksul bir boyacıdır. Buna karşın her iki kahraman da modernleşmenin yarattığı "yersizlik" ve "emniyetsizlik" duygusuna karşı aynı ontolojik savunma mekanizmasını geliştirir. Mümtaz için Nuran, mazi rüyasının ve klasik musikinin korunduğu bir "kültür mirası"dır. Tanpınar onu halk ve yüksek kültürü bir arada barındıran bilinçli bir kültür figürü olarak kurgulamıştır (Terzi Eskin, 2025, s. 268-269). Oysa Mümtaz bu özerk kültürel kimliği kendi narsistik sığınağına dönüştürür.

Halil için ise Meral, sınıfsal olarak dışlandığı dünyaya ait ulaşılabilir bir özne değil kendisini yargılamayan ebedi bir "surettir". Krupa'nın (2025, s. 51) saptadığı gibi bu dışlanmışlık somut bir toplumsal gerçekliğe dayanır: Meral'in babası Halil'i düşük sosyal statüsü nedeniyle kızına uygun görmez. Sınıfsal konumdan bağımsız olarak modern özne, travmaya karşı aşkı bu savunma biçimiyle inşa eder. Halil ile Meral'in taş duvar önündeki ayrılık sahnesinde (bkz. Şekil 5) dile getirilen sözler bu yönelimi açık biçimde görünür kılar:

"Sana bu dünyada hiçbir erkeğin hiçbir kadını sevmeyeceği kadar aşığım. Sana aşık olarak kalmak istiyorum." (Erksan, 1965, dk. 01:06:32)

İfade, estetik zırhın mantığını doğrudan açığa çıkarır. Halil ayrılık anında bile aşkı deneyimlemek yerine dondurulmuş halde muhafaza etmeyi tercih eder ve bu tercih sevilen kadını yaşayan bir öznenin statik bir imgeye dönüştüren nesneleştirme pratiğinin merkezine yerleşir.

Erksan'ın anlatı dünyasında Halil'in boyacı olarak kurgulanması tesadüfi bir unsur değil "estetik zırh" argümanını besleyen üç katmanlı sembolik bir tercihtir. Birinci katman, mülkiyet ilişkileri üzerinden kurulan yapısal bir paralelliktir. Bir boyacı, başkasının mülkünü boyayıp güzelleştirse de o mülke hiçbir zaman sahip olamaz. Halil de Meral'in portresini sürekli seyrederek onu zihninde sabitlense de bu eylem onu gerçek bir mülkiyet ya da vuslata taşımaz (Erksan, 1965; Kayar, 2024, s. 128). İkinci katmanda boyacılık eylemi Platon'un mimesis hiyerarşisiyle doğrudan ilişkilidir: boyacı, özü değiştirmeden yalnızca yüzeyleri örten bir taklitçidir. Halil de hem mesleki hem duygusal düzlemde hakikatten üç kat uzaklaşmış bir kopyanın yani mimesis tutsaklığının içinde yaşamaktadır (Platon, 2023, 597e). Üçüncü katman ise sınıfsal dışlanmışlığı görünür kılan "görünmez emek" olgusudur. Halil, köşkü güzelleştiren ama o mekâna ait olamayan bir yabancıdır. Portre de bu köşke ve o sınıfa ait bir kadının sureti olduğundan Halil'in kuşandığı estetik zırh, onun toplumsal hiyerarşideki yersizliğinin doğrudan bir yansımasıdır (Kayar, 2024, s. 133).

Sınıfsal ve mesleki kodların ötesinde her iki eserin temel ortaklığı, kadın figürünün zırhın hem yapı malzemesi hem de onu çökerten güç olmasında yatar. Nuran ve Meral bu çifte rolü birbirinden farklı ama yapısal olarak özdeş direniş modlarıyla üstlenirler. Nuran'ın direnişi "kelam" (dil) üzerindedir. Mümtaz'ın onu tarihsel bir dekor olarak dondurma çabasına "Ben Nuran'ım, 1937 senesinde yaşıyorum" beyanıyla karşı çıkar (Tanpınar, 2010, s. 127). Bu sözlü müdahale, Žižek'in "fantezi perdesini" yırtan bir "Gerçek istilası" olmasına karşın Mümtaz'ın entelektüel dünyası bu sesi kendi "şahsi masalı" içinde eriterek kadını yeniden nesneleştirmeyi sürdürür (Žižek, 2004, s. 31). Nuran'ın romanın sonunda eski eşine dönmesi ataerkil bir teslimiyet olarak yorumlanmaya açık olsa da (Mengi, 2024, s. 1181) bu tercih Mümtaz'ın fantezi mekânından bilinçli bir çıkış ve bir "öznellik direnci" olarak okunur (Terzi Eskin, 2025, s. 273). Nuran'ın ayrılışı, inşa edilen estetik zırhı fiziksel bir yoklukla ve geri dönüşsüz bir kırılmayla parçalar (Terzi Eskin, 2025, s. 274).

Buna mukabil Meral'in direnişi "eylem" (beden) üzerindedir ve çok daha yıkıcıdır. Meral'in kendi resmini ve cansız mankeni suya atması, Halil'in fetiş nesnelere fiziksel olarak yok ederek onu "sözle tartışılmaz" bir gerçeklikle yüz yüze bırakır. Nuran kelimelerle Mümtaz'ın "ideal öteki" kurgusunu sarsmaya çalışırken Meral, Halil'in sığındığı suretler dünyasını bedensel varlığıyla parçalayarak Freudyen bir "tekinsizlik" yaratır (Freud, 1999, s. 327). Her iki durumda da kadınlar, kendilerini bir "sanat eseri" olarak donduran eril bakışı reddederek bu kurgusal cennetleri trajik bir yıkıma sürükleyen asıl güçler olurlar. Her iki

kadının direnişini aynı sonuca ulaştır: estetik zırh parçalanır ve erkek özne Platon'un mimesis hiyerarşisinin en alt halkasına hapsoldüğü gerçekliğiyle yüzleşmek zorunda kalır.

Bu hiyerarşide Tanrı'nın yarattığı "İdea" birinci, zanaatkârın somut nesnesi ikinci, sanatçının taklidi (suret) ise üçüncü halkadır. Mümtaz ve Halil, yaşayan kadının özerk varlığını (ikinci halka) reddederek onun sanat veya muhayyile yoluyla üretilmiş dondurulmuş kopyasına (üçüncü halka) sığınır. Bu bilinçli mimesis tercihi onları mağara tutsaklarına benzer bir konuma düşürür. Trajik son, bu estetik zırhın gerçekliğin şiddetli müdahalesiyle parçalandığı anda gerçekleşir. Mağaradaki gölgeyi hakikate tercih eden modern özne için gölgeden çıkıp "Güneş'e" (Gerçek'e) bakma girişimi bir aydınlanma değil ölümle mühürlenmiş bir yıkımdır. Mümtaz'ın dünyası savaş ilanı ile kararırken Halil, suretten hakikate geçmeye cesaret ettiği anda silahlı bir saldırı ile yok edilir. Görüntünün nesnel gerçekliğin yerine ikame edilme çabası, yaşayan öznelliği "öldüren" trajik bir mumyalama pratiği ve nihai bir ontolojik yenilgiyle sonuçlanır.

Sonuç

Mümtaz ve Halil'in, Türk modernleşmesinin ürettiği ontolojik kriz karşısında aşkı bir "estetik zırh" olarak kurduklarını ve sevdikleri kadını yaşayan bir öznenin statik bir imgeye dönüştürdüklerini disiplinlerarası bir yaklaşım kanıtlamaktadır (Mengi, 2024, s. 1175). Yakın metin okuma ve yakın görüntü okuma teknikleri, nesneleştirme pratiğinin sözcükler ve görsel temsiller aracılığıyla kurulan bütüncül bir savunma hattı olduğunu kanıtlar (Kayar, 2024, s. 126; Krupa, 2025, s. 45). Literatürde "surete aşk" izleği çoğunlukla tasavvufi bir kemal arayışı ya da romantik bir melankoli olarak yorumlanırken burada estetik zırh modernitenin yarattığı parçalanmışlığa karşı geliştirilen bir dondurma ve gerçeklikten kaçış stratejisi olarak konumlandırılır.

Sınıfsal düzlemde Halil'in boyacı kimliği, estetik zırhın mülkiyet ilişkileri, mimesis hiyerarşisi ve görünmez emek eksenlerinde sınıfsal dışlanmışlıktan beslendiğini kanıtlamaktadır (Platon, 2023, 597e; Kayar, 2024, s. 128). Felsefi düzlemde ise tasavvufi "suretten manaya geçiş" merdiveninin modernleşme travmasıyla tersyüz edildiği, suretin hakikate açılan bir kapı olmak yerine özneyi donduran bir tuzağa dönüştüğü görülmektedir (Bazin, 2011, s. 21; Keskin, 2019, s. 317). Psikanalitik okuma, başkahramanların sevdikleri kadını kendi parçalanmış benliklerini bütünleyecek bir "objet petit a" olarak kurguladıklarını gösterir (Lacan, 1981, s. 103; Aytaş, 2020, s. 175). Gerçek kadının özerk iradeyle "Ben

varım" demesi ise Freud'un tekinsizlik kavramını devreye sokarak bu korunaklı dünyayı sarsar (Freud, 1999, s. 327; Žižek, 2004, s. 31).

Kadın karakterlerin bu sürece dahil olmasıyla birlikte eril tahayyülün kurduğu zırh trajik bir çözülmeye uğrar. Terzi Eskin'in (2025, s. 269) ortaya koyduğu üzere Nuran, özerk bir öznellik direncine sahip bilinçli bir kültür figürü olarak tasarlanmıştır. Bu özerklik Mümtaz'ın nesneleştirme pratiğiyle bastırılmaya çalışılan ve hiçbir zaman tam anlamıyla susturulamayan bir direnç hattı oluşturur. Nuran'ın "kelam" yoluyla sergilediği öznellik direnci ile Meral'in "eylem" yoluyla fetiş nesnelere yok etmesi Freudyan anlamda "tekinsiz" bir müdahale yaratarak fantezi perdesini yırtmaktadır (Freud, 1999, s. 327; Žižek, 2004, s. 31). Platon'un Mağara Alegorisi bağlamında başkahramanlar "güzellik merdiveninde" hakikate yükselmeyi reddederek kendilerini mimesis hiyerarşisinin en alt halkasına hapsedmişlerdir. Schimmel'in (1982, s. 74) tasavvuf kuramıyla birleştiğinde bu tersyüz oluş modernleşmenin geleneksel manevi dönüşüm yollarını nasıl işlevsizleştirdiğini gözler önüne serer.

Tanpınar sözcüklerin, Erksan görüntülerin diliyle aynı hakikati mühürler: estetik zırh, modern özneyi varoluşsal krizinden kurtarmaz. Onu hakikatle yüzleştiği anda parçalanan bir illüzyonun içine hapseder (Žižek, 2004, s. 31; Kayar, 2024, s. 133). Kadın bu zırhın hem malzemesi hem de onu parçalayan asıl güçtür (Bazin, 2011, s. 21; Freud, 1999, s. 327). Bu kuramsal model, karşılaştırmalı edebiyat ve sinema çalışmalarında edebi imgeler ile görsel gramerin modern travmaya karşı nasıl senkronize bir savunma hattı oluşturduğunu incelemek adına bütüncül bir metodolojik zemin sunar. Estetik zırh kavramının farklı tarihsel ve kültürel bağlamlardaki tezahürlerini ele alan karşılaştırmalı çalışmalar, modern öznenin ontolojik kırılganlıklarına ilişkin daha kapsamlı bir harita sunabilir. Dijital çağın sunduğu yeni sanal suret inşaları ve "mumyalama" pratikleri düşünüldüğünde, günümüz öznesinin kuşandığı estetik zırhların hangi yeni ontolojik yaraları örttüğü sorusu ivedilikle gündeme gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Akser, M. (2001). Ulusallık arayışında bir yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 1, 95-109.
- Aytaş, M. (2020). Metin Erksan sinemasında irrasyonel duyguların ifade biçimi ve zaman imge: Sevmek Zamanı. N. Karadaş & S. Koca (Ed.), *Filmlerle düşünmek: Yansımalar, seyir ve temsil içinde* (s. 163-180). Literatürk Academia.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları. (Özgün eser 1958'de yayımlanmıştır.)
- Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film.
- Freud, S. (1999). Tekinsiz. E. Kapkın & A. Tekşen Kapkın (Çev.), *Sanat ve edebiyat içinde* (s. 327-367). Payel Yayınları. (Özgün eser 1919'da yayımlanmıştır)
- Kaplan, M. (1997). Bir şairin romanı: Huzur. *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar içinde*. Dergâh Yayınları.
- Kayar, E. (2024). Sevmek Zamanı filminde kadın, temsil ve iletişim. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (13), 123-136.
- Keskin, S. (2019). Zatına mir'at edindim zatını: Sevmek Zamanı (1965) filminin anlatısal ve görsel yaklaşımının tasavvuf nazarından incelemesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (13), 313-334.
- Krupa, H. (2025). The dialogics between mythos and logos in Metin Erksan's *Sevmek Zamanı*. *SineFilozofi Dergisi*, (20), 45-61. doi:10.31122/sinefilozofi.1536743
- Lacan, J. (1981). *Seminar XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis* (J. A. Miller, Ed. & A. Sheridan, Çev.). Norton.
- Mengi, N. (2024). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur romanında zaman kurgusu. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1174-1184. doi:10.32321/cutad.1558527

- Okumuş, S., & Şahin, İ. (2012). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında zaman ve mekân bağlamında yabancılaşmanın tezahürleri. ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 5, 108-120.
- Perin, C. (2008). Huzur. A. Uçman & H. İnci (Haz.), Bir gül bu karanlıklarda: Tanpınar üzerine yazılar içinde. 3F Yayınları.
- Platon. (2014). Şölen (E. Çoraklı, Çev.). Alfa Yayınları.
- Platon. (2023). Devlet (S. Okur, Çev.). Doğan Kitap.
- Schimmel, A. M. (1982). As through a veil: Mystical poetry in Islam. Columbia University Press.
- Şen, F. (2025). Sinema-mekân ilişkisi çerçevesinde kent kıyılarının sinemasal temsili. F. S. Kariptaş & M. C. Sadakaoğlu (Ed.), Sinema ve mekân: Türk sinemasında mekân tezahürleri üzerine bir inceleme içinde (s. 225-256). Kriter Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (2010). Huzur. Dergâh Yayınları.
- Terzi Eskin, B. (2025). Cumhuriyet'in yeni kadını yazmak: Huzur'da erkek muhayyilenin politik sentezciliğine karşı kadın kahramanın öznellik direnci. Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları - Recent Period Turkish Studies, (47), 267-282. doi:10.26650/YTA2025-1574524
- Yıldırım, A. (2014). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında modernleşme ve kimlik. Turkish Studies, 9(3), 383-396.
- Žižek, S. (2004). Yamuk bakmak: Popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

EKLER

Şekil 1. *Halil'in portreye bakışı.*



Kaynak: Erksan, M. (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film. (dk. 00:09:35)

Şekil 2. Halil, ud çalan usta ve portre.



Kaynak: Erksan, M. (1965). Sevmek Zamanı [Film]. Türkiye: Troya Film. (dk. 00:25:13)

Şekil 3. Halil açık alan/tribüne girerken alttan çekim.



Kaynak: Erksan, M. (1965). Sevmek Zamanı [Film]. Türkiye: Troya Film. (dk. 00:49:17)

Şekil 4. *Meral karda yürüyor.*



Kaynak: Erksan, M. (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film. (dk. 00:54:38)

Şekil 5. *Ayrılık sahnesi: Halil ve Meral taş duvara yaslanmış.*



Kaynak: Erksan, M. (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film. (dk. 01:06:32)

Şekil 6. *Kayık sahnesi: Halil, portre ve gelinlikli manken.*



Kaynak: Erksan, M. (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film. (dk. 01:25:17)

Şekil 7. *Final sahnesi: Boş kayak sisli gölde.*



Kaynak: Erksan, M. (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film. (dk. 01:30:31)