



**AYHAN GEÇGİN'İN ROMANLARI ÜZERİNE
ONTOLOJİK BİR İNCELEME
Ebru AKDENİZ
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı
Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. Osman ORUÇ
2025
(Her Hakkı Saklıdır)**

T.C.
BAYBURT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

AYHAN GEÇGİN'İN ROMANLARI ÜZERİNE ONTOLOJİK BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ebru AKDENİZ

Danışman: Doç. Dr. Osman ORUÇ

BAYBURT- 2025

KABUL VE ONAY

Doç. Dr. Osman ORUÇ danışmanlığında, Ebru AKDENİZ tarafından hazırlanan “Ayhan Geçgin’in Romanları Üzerine Ontolojik Bir İnceleme” başlıklı bu çalışma, 28.08.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Fatih YALÇIN

Üye : Doç. Dr. Osman ORUÇ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan AYTAÇ

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../20... tarih ve 20...../.....-..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Doç. Dr. Bünyamin ALIM
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bayburt Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Osman ORUÇ danışmanlığında hazırlamış olduğum “Ayhan Geçgin’in Romanları Üzerine Ontolojik Bir İnceleme” başlıklı program seçin tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

28.08.2025

Ebru AKDENİZ



ÖN SÖZ

Bu tezi tamamlarken gösterdiğim azim ve kararlılık için kendime teşekkür eder ve bu süreçte bana yol gösteren saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Osman Oruç'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ebru AKDENİZ



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYHAN GEÇGİN'İN ROMANLARI ÜZERİNE ONTOLOJİK BİR İNCELEME

Ebru AKDENİZ

Bayburt Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Osman Oruç

Bayburt-2025, Sayfa: 222

Bu tez, Ayhan Geçgin'in romanlarını ontolojik bir perspektifle ele alarak insan varlığının temel durumlarını derinlemesine incelemektedir. Çalışmanın amacı, Geçgin'in eserlerinde işlediği varoluşsal temaları detaylı bir biçimde analiz etmek ve yazarın modern insanın karşı karşıya kaldığı ontolojik sorunlara hangi açılardan yaklaştığını ortaya koymaktır. Çalışmada yazarın romanlarının bireyin iç dünyasındaki karmaşıklığı ve varoluşsal arayışlarını nasıl yansıttığına odaklanılmıştır.

Ayhan Geçgin'in romanlarında yabancılaşma, hiçlik, ölüm, özgürlük, sorumluluk, yalnızlık ve anlam arayışı gibi insan varlığının temel ontolojik durumlarının son derece belirgin ve işlevsel bir şekilde ele alındığı tespit edilmiştir. Yazarın oluşturduğu karakterler aracılığıyla, modern bireyin yaşadığı derin varoluşsal kaygılar, sürekli bir devamlılık arz eden kimlik arayışı ve insanın dünya ile kurduğu ilişkinin içsel çatışmalarla dolu karmaşıklığı detaylıca gözler önüne serilmektedir. Yazarın, insanlık durumları üzerine düşünmeye ve insan olmanın getirdiği temel sorularla yüzleşmeye davet eden romanları okuyucuyu derinlemesine bir varoluşsal sorgulamaya yönelten niteliktedir. Bu anlamda romancı, eserleriyle okuyucuya bir ayna tutarak insanın kendi varoluşsal gerçekliği üzerine düşünmesini teşvik etmektedir. Bu tez, Ayhan Geçgin'in romanlarının felsefi derinliğini ve insan doğasına dair sunduğu çarpıcı içgörülerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayhan Geçgin, ontoloji, varlık, yabancılaşma, absürt.

ABSTRACT

M. SC. THESIS

THE FUNDAMENTAL STATES OF HUMAN EXISTENCE IN AYHAN GEÇGİN'S NOVELS: AN ONTOLOGICAL PERSPECTIVE

Ebru AKDENİZ

Bayburt University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish and Social Studies Education

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Osman ORUÇ

Bayburt-Yıl, Pages: 222

This thesis examines the fundamental conditions of human existence in the novels of Ayhan Geçgin from an ontological perspective. The study's purpose is to analyze the existential themes in Geçgin's works in detail and to reveal the author's approach to the ontological problems faced by modern humans. The work focuses on how the author's novels reflect the complexity of the individual's inner world and their existential search.

It has been determined that the fundamental ontological conditions of human existence such as alienation, nothingness, death, freedom, responsibility, loneliness, and the search for meaning are handled in a highly distinct and functional way in Ayhan Geçgin's novels. Through the characters created by the author, the deep existential anxieties of the modern individual, their continuous search for identity, and the complexity of the relationship between humans and the world, which is full of internal conflicts, are shown in detail. The author's novels invite readers to reflect on the human condition and to confront the fundamental questions of being human, leading them to a deep existential questioning. In this sense, the novelist holds a mirror to the reader with his works, encouraging them to think about their own existential reality. This thesis aims to reveal the philosophical depth of Ayhan Geçgin's novels and the striking insights they offer into human nature.

Keywords: Ayhan Geçgin, ontology, being, alienation, absurd.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	II
BEYANNAME	III
ÖN SÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
KISALTMALAR.....	VII
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Konusu ve Problemi	2
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	4
Araştırmanın Sınırlılıkları	5
Varsayımlar	6
Terim ve Tanımları	6
Absürt (Saçma)	7
Aidiyet (İlinti).....	7
Dasein	7
Fenomenoloji	7
Varlık	7
BİRİNCİ BÖLÜM	8
1. AYHAN GEÇGİN'İN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ	8
1.1. HAYATI.....	8
1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ.....	8
1.2.1. Tema	8
1.2.2. Dil ve Üslup.....	11
1.2.3. Mekân	14
1.2.4. Zaman	16
1.2.5. Karakter	19
1.3. ESERLERİ	21
1.3.1. Romanları	21
1.3.2. Edebiyat Üzerine Yazışmalar	22
1.4. AYHAN GEÇGİN'İN ROMANLARININ ÖZETİ	22
1.4.1. Kenarda.....	22
1.4.2. Gençlik Düşü	25
1.4.3. Son Adım.....	28
1.4.4. Uzun Yürüyüş.....	32
1.4.5. Bir Dava.....	35
1.4.6. Dünyalar Arasında	38
İKİNCİ BÖLÜM	43
2. VARLIK	43
2.1. VARLIK: FARKLI DİSİPLİNLERDE	45
2.1.1. Felsefe.....	45
2.1.1.1. Metafizik.....	45

2.1.1.2. Ontoloji.....	48
2.1.1.3. Fenomenoloji.....	49
2.1.1.4. Varoluşçuluk.....	50
2.1.1.5. Dil felsefesi.....	52
2.1.1.6. Postmodern felsefe	53
2.1.2. Psikoloji.....	54
2.1.2.1. Varoluşçu psikoloji.....	55
2.1.2.2. Fenomenolojik psikoloji.....	56
2.1.2.3. Derin psikoloji	57
2.1.2.4. Gelişim psikolojisi.....	59
2.1.3. Sosyoloji	60
2.1.3.1. Antropoloji	61
2.1.4. Doğa bilimleri.....	62
2.1.4.1. Kozmoloji	62
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	64
3. AYHAN GEÇGİN'İN ROMANLARINDA 'VARLIK' LA İLGİLİ TEMALAR	64
3.1. ANLAM ARAYIŞI	65
3.2. NİHİLİZM VE HİÇLİK	74
3.3. ÖZGÜRLÜK VE SORUMLULUK	85
3.4. YABANCILAŞMA VE 'ÖTEKİ'	95
3.5. ABSÜRDİZM/ANLAMSIZLIK	120
3.6. ZAMAN VE GEÇİCİLİK	136
3.7. KİMLİK VE AİDİYET	150
3.8. OTANTİKLİK.....	174
3.9. ÖLÜM	181
3.10. DÖNGÜSELLİK VE DEĞİŞİM	193
SONUÇ VE ÖNERİLER	210
Sonuç	210
Öneriler.....	213
KAYNAKÇA.....	215
ÖZ GEÇMİŞ	222

KISALTMALAR

ev. : Çeviren
s. : Sayfa



GİRİŞ

Bu çalışma, Türk edebiyatının son dönem önemli yazarlarından Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' temasının nasıl ele alındığını kapsamlı bir biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Geçgin'in eserleri modern insanın varoluşsal arayışlarına, yabancılaşma deneyimlerine ve anlam boşluğuna ilişkin derinlemesine sorgulamalarıyla dikkat çekmektedir. Tez kapsamında çözümlenmesi hedeflenen temel sorun, Geçgin'in farklı romanlarında 'varlık' kavramının felsefi, psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla nasıl inşa edildiği ve karakterlerin bu varoluşsal meselelerle kurduğu ilişkinin dinamikleridir. Yazarın kendine özgü dil ve üslubuyla yarattığı dünyalarda, bireyin varoluşla hesaplaşması hiçlik, özgürlük, yabancılaşma, absürtlük, zaman ve ölüm gibi temel meseleler etrafında şekillenmektedir.

Bu araştırmanın temel gerekçesi, Ayhan Geçgin'in eserlerinin çağdaş Türk romanında varoluşçu ve fenomenolojik yaklaşımların edebî yansımaları açısından önemli bir boşluğu doldurmasıdır. Geçgin'in romanları, sıradan olay örgülerinin ötesine geçerek, insanlık durumuna dair evrensel sorulara kapı aralamakta ve okuyucuyu derin düşüncelere sevk etmektedir. Bu bağlamda, Geçgin'in romanlarını 'varlık' perspektifinden incelemek hem yazarın edebî derinliğini ortaya koyacak hem de Türk romanının felsefi boyutuna ilişkin yeni bir okuma sunacaktır.

Çalışmada, 'varlık' temasını çözümlmek için fenomenolojik ve varoluşçu felsefenin temel kavramsal çerçevesi esas alınmıştır. Bu çerçeve içerisinde, Martin Heidegger'in 'Dasein' kavramı, Jean-Paul Sartre'ın 'varoluş özden önce gelir' ilkesi Albert Camus'nün absürdizm anlayışı ve Maurice Merleau-Ponty'nin 'bedenlenmiş sübjektivite' yorumları gibi düşüncelerden faydalanılmıştır. Ayrıca, 'varlık' kavramının psikolojik (varoluşçu psikoloji, fenomenolojik psikoloji) ve sosyolojik (antropoloji) disiplinlerdeki yansımaları da analiz edilerek çok boyutlu bir bakış açısı sunulmuştur. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve tematik analiz teknikleri kullanılmıştır. Ayhan Geçgin'in romanları, detaylı bir şekilde okunup incelenmiş, 'varlık' ile ilgili temalar karakterlerin söylemleri, eylemleri ve iç dünyaları üzerinden tespit edilerek sınıflandırılmıştır. Araştırma süresinde karşılaşılan temel sınırlılık, yazarın eserlerinin hacmi ve derinliği nedeniyle 'varlık' temasının tüm alt boyutlarının sınırlı sayfa içerisinde ele alınma zorunluluğu olmuştur. Bu durum ele alınan her bir temanın özünü yakalamaya odaklanmayı gerektirmiştir.

Bu tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm Ayhan Geçgin'in hayatı, edebî kişiliği ve eserlerini genel hatlarıyla ele alacaktır. Yazarın edebî üslubu kullandığı tema ve konular, mekân, zaman ve karakter kurgusu bu bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir. Ayrıca

Geçgin'in romanlarının kısa özetleri sunularak okuyucuya genel bir çerçeve çizilecektir. İkinci Bölüm, 'varlık' kavramını farklı disiplinlerin bakış açılarından teorik bir zemin üzerinde açıklamaktadır. Bu bölümde felsefe (metafizik, ontoloji, fenomenoloji, varoluşçuluk, dil felsefesi, postmodern felsefe), psikoloji (varoluşçu, fenomenolojik, derin psikoloji, gelişim psikolojisi), sosyoloji (antropoloji) ve doğa bilimleri (kozmojoloji) perspektiflerinden 'varlık' kavramı irdelenecektir. Üçüncü Bölüm ise tezin ana analiz bölümüdür. Bu kısımda, Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' ile alakalı temel temalar derinlemesine incelenecektir. Anlam arayışı, nihilizm ve hiçlik, özgürlük ve sorumluluk, yabancılaşma ve 'öteki', absürt ve anlamsızlık, zaman ve geçicilik, kimlik ve aidiyet, otantiklik, ölüm, döngüsellik ve değişim gibi başlıklar altında Geçgin'in, romanlarında 'varlık' temasını nasıl işlediği detaylı analizlerle ortaya konulacaktır.

Araştırmanın Konusu ve Problemi

Bu tez çalışması, günümüz Türk edebiyatının dikkat çekici kaleminden Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' temasının işlenişini konu edinmektedir. Geçgin'in eserleri okuyucuyu modern yaşamın getirdiği yabancılaşma, anlamsızlık ve bireyin içsel arayışlarıyla yüzleştiren derinlikli bir yapıya sahiptir. Yazar karakterleri aracılığıyla varoluşun temel sorunları, insanlık durumu ve ontolojik çıkmazları edebî bir dille sorgulamaktadır. Bu bağlamda tezin temel amacı, Geçgin'in roman evreninde 'varlık' kavramının çok boyutlu olarak nasıl kurgulandığını ve bunun edebî metne nasıl yansıdığını ortaya koymaktır.

Araştırmanın temel problemi, Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' temasının hangi felsefi, psikolojik ve sosyolojik alt metinlerle ele alındığı ve bu alt metinlerin, karakterlerin iç dünyaları ve dış dünyayla kurdukları ilişkiler üzerindeki etkileridir. Bu problem çerçevesinde, Geçgin'in romanlarındaki karakterlerin anlam arayışı, hiçlik ve nihilizmle yüzleşmeleri, özgürlük ve sorumluluk ikilemleri, yabancılaşma ve ötekiyle ilişkileri, absürt ve anlamsızlık karşısındaki duruşları, zamanın geçiciliği ve ölüm algıları, kimlik ve aidiyet arayışları, otantiklik kaygıları ile döngüsellik ve değişim karşısındaki varoluşsal halleri detaylı bir şekilde incelenecektir.

Bu ana problemi açıklamak üzere aşağıdaki araştırma soruları rehberlik edecektir.

- Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' teması hangi temel felsefi akımların (fenomenoloji, varoluşçuluk, postmodernizm vb.) izlerini taşımaktadır?
- Geçgin'in karakterleri, 'anlam arayışı'nı hangi biçimlerde deneyimlemekte ve bu arayışlar onları hangi varoluşsal çıkmazlara sürüklemektedir?

- Romanlardaki ‘hiçlik’ ve ‘nihilizm’ algısı, bireyin dünya ve kendisiyle olan ilişkisini nasıl etkilemektedir?
- Özgürlük ve sorumluluk temaları, karakterlerin seçimleri ve kaderleriyle olan etkileşimlerinde nasıl bir rol oynamaktadır?
- Yabancılaşma ve ‘öteki’ ile kurulan ilişkiler, Geçgin’in romanlarında kimlik inşası ve aidiyet duygusu bağlamında nasıl ele alınmaktadır?
- Zaman ve geçicilik kavramları, romanlardaki karakterlerin yaşam algılarını ve ölümle yüzleşmelerini nasıl şekillendirmektedir?
- Karakterlerin kimlik arayışları ve otantiklik çabaları, ‘varlık’ temasıyla nasıl iç içe geçmektedir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın genel amacı, Ayhan Geçgin’in romanlarında ‘varlık’ temasının felsefi, psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla nasıl işlendiğini detaylı bir şekilde analiz etmektir. Bu analiz yazarın eserlerinin edebî ve düşünsel derinliğini ortaya koyarak çağdaş Türk romanındaki varoluşçu ve fenomenolojik eğilimlere dair kapsamlı bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir.

Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlar belirlenmiştir.

- Ayhan Geçgin’in romanlarında ele alınan ‘anlam arayışı’nın karakterler üzerindeki yansımalarını ve bu arayışın doğasını çözümlemek.
- Yazarın eserlerinde ‘nihilizm ve hiçlik’ kavramlarının nasıl temsil edildiğini ve karakterlerin bu varoluşsal durumlarla nasıl yüzleştiğini irdelemek.
- Romanlardaki karakterlerin ‘özgürlük ve sorumluluk’ arasındaki gerilimi nasıl deneyimlediğini ve bu temaların olay örgüsü ile karakter gelişimine etkilerini incelemek.
- Ayhan Geçgin’in romanlarında ‘yabancılaşma ve öteki’ ile kurulan ilişkilerin, bireyin kimlik inşası ve aidiyet duygusu üzerindeki etkilerini analiz etmek.
- Eserlerdeki ‘absürt ve anlamsızlık’ temalarının, karakterlerin dünya algılarını ve yaşamla kurdukları ilişkileri nasıl şekillendirdiğini ortaya koymak.
- Geçgin’in romanlarında ‘zaman ve geçicilik’ kavramlarının, karakterlerin ölüm algıları ve varoluşsal kaygılarıyla ilişkisini değerlendirmek.

- Karakterlerin ‘kimlik ve aidiyet’ arayışlarının, ‘varlık’ temasının bir parçası olarak nasıl kurgulandığını araştırmak.
- Romanlarda ‘otantiklik’ çabasının hangi biçimlerde belirdiğini ve bu çabanın karakterlerin varoluşsal yolculuklarındaki önemini belirlemek.
- Yazarın romanlarında ‘ölüm’ olgusunun nasıl algılandığını ve karakterlerin ölüm karşısındaki tutumlarını çözümlemek.
- Eserlerdeki ‘döngüsellik ve değişim’ temalarının, bireyin varoluşsal deneyimleriyle nasıl iç içe geçtiğini ve zaman algısını nasıl etkilediğini analiz etmek.

Bu alt amaçlar doğrultusunda, Ayhan Geçgin’in romanları, ‘varlık’ temasının zengin ve karmaşık katmanlarını açığa çıkarmak üzere detaylı bir edebî ve felsefî okumaya tabi tutulacaktır.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Bu araştırma, Ayhan Geçgin’in romanlarında ‘varlık’ temasının kapsamlı bir fenomenolojik ve varoluşçu çerçeveden incelenmesi suretiyle hem Türk edebiyatı alan yazınına hem de edebî verimlerin felsefî düzlemde ele alındığı çalışmalara önemli katkılar sunmayı hedeflemektedir. Mevcut alan yazında, Ayhan Geçgin’in eserlerine yönelik eleştirel yaklaşımlar bulunsa da, ‘varlık’ temasının felsefî, psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla bu denli detaylı ve disiplinlerarası bir şekilde ele alındığı sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu tez, söz konusu eksikliği gidermeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın önemi, modern Türk romanında insanlık durumuna, varoluşsal kaygılara ve ‘hiçlik’ gibi derin kavramlara odaklanan bir yazarın külliyatını, güncel felsefî yaklaşımlarla (özellikle fenomenoloji ve varoluşçuluk) ilişkilendirerek yeni bir okuma perspektifi sunmasıdır. Geçgin’in romanları, edebî anlatımın ötesinde bireyin iç dünyasındaki çalkantıları, anlam arayışlarını ve yaşamla kurduğu zorlu ilişkiyi sorgulayan felsefî metinler niteliğindedir.

Ayrıca, bu araştırma, şu hususlarda alan yazına katkı sağlayacaktır.

- Felsefe-Edebiyat İlişisine Katkı: Çalışma, felsefî kavramların (fenomenoloji, varoluşçuluk, postmodernizm vb.) edebî bir metinde nasıl somutlaştığını ve karakterler aracılığıyla nasıl deneyimlendiğini göstererek, felsefe ve edebiyat arasındaki etkileşime dair somut bir örnek sunacaktır.
- Ayhan Geçgin Külliyatına Derinlemesine Bakış: Yazarın romanlarındaki ‘varlık’ teması alt başlıklar halinde (anlam arayışı, nihilizm, özgürlük, yabancılaşma, zaman,

ölüm vb.) ayrıntılı olarak incelendiğinde Geçgin'in eserlerinin katmanlı yapısı ve düşünsel derinliği daha net ortaya konulacaktır.

- Disiplinlerarası Yaklaşım: Tezin, 'varlık' temasını felsefenin yanı sıra psikoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerin perspektifinden ele alması araştırmaya çok boyutlu bir nitelik kazandıracak ve gelecek disiplinlerarası çalışmalara katkı sunacaktır.
- Çağdaş Türk Romanının Anlaşılmasına Katkı: Geçgin'in eserleri üzerinden modern insanın varoluşsal problemlerini irdelemeye, çağdaş Türk romanının genel eğilimleri ve tematik zenginliği hakkında daha geniş bir anlayış geliştirmeye olanak tanıyacaktır.

Sonuç olarak bu araştırma, Ayhan Geçgin'in romanlarını sadece birer edebî eser olarak değil, aynı zamanda insan varoluşunun karmaşık doğasını sorgulayan felsefi metinler olarak ele almasıyla özgün olup alan yazında önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' temasını kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlasa da belirli kısıtlamalar ve sınırlılıklar dahilinde yürütülmüştür. Bu sınırlılıklar, çalışmanın kapsamını ve derinliğini etkileyen unsurları açıkça ortaya koymaktadır.

- Kavramsal Sınırlılıklar ve Kapsam Sınırlılıkları: Tez, 'varlık' temasını öncelikli olarak varoluşçu felsefe çerçevesinde ele almaktadır. Her ne kadar 'varlık' kavramının fenomenolojik, psikolojik ve sosyolojik boyutlarına da değinilecek olsa da analizin temel odak noktası varoluşçu felsefi akım üzerine kurulmuştur. 'Varlık' kavramının diğer felsefi geleneklerdeki (örneğin, analitik felsefe, idealizm) ele alınış biçimleri, tezin kapsamı dışında tutulmuştur. Bu durum analizin derinliğini artırmakla birlikte konunun bütün felsefi boyutlarını kapsama iddiasında değildir.
- Eser Sınırlılığı: Araştırma, Ayhan Geçgin'in roman türündeki eserleriyle sınırlıdır. Yazarın söyleşiler veya edebiyat üzerine yazışmalar gibi diğer metinleri, doğrudan romanlardaki 'varlık' teması analizine katkı sağlamadığı için çalışma dışında bırakılmıştır.

Her bir tema, başlı başına ayrı bir çalışmaya konu olabilecek derinliğe sahip olduğundan, bu çalışmada temel noktaların ve Ayhan Geçgin'in romanlarındaki yansımaların ana hatlarıyla incelenmesine öncelik verilmiştir.

- Yöntemsel Sınırlılıklar: Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi ve tematik analiz tekniklerini kullanmaktadır. Nicel bir veri toplama veya istatistiksel analiz bu çalışmanın kapsamında yer almamaktadır. Dolayısıyla bulgular, metinlerin

derinlemesine yorumlanmasına ve temaların ortaya çıkarılmasına dayanmaktadır; genele yaygın istatistiksel çıkarımlar bu araştırmanın metodolojik sınırları dışındadır.

Varsayımlar

Ayhan Geçgin'in külliyyatının, modern Türk edebiyatında aykırı ve derinlikli bir duruşu temsil ettiği, onun metinlerinin dil, kimlik ve varoluş gibi temel meselelere özgün bir perspektif sunduğu varsayılmaktadır. Ayrıca Geçgin'in eserlerinin edebî gelenekle kurduğu ilişkinin ve alımlanma süreçlerinin incelenmesinin, Türk edebiyatındaki dönüşümleri anlamak için önemli içgörüler sağlayacağı düşünülmektedir.

- Ayhan Geçgin'in romanlarının, modern Türk edebiyatında felsefî derinliğe sahip ve 'varoluşsal' temaları başarıyla işleyen edebî metinler olduğu varsayılmaktadır.
- Çalışmada ele alınan romanlar, Ayhan Geçgin'in 'varlık' anlayışını temsil etme ve bu temayı farklı boyutlarıyla yansıtmaya yeterliliğine sahip olduğu varsayılmaktadır. Her ne kadar tüm eserleri incelenemese de romanların, yazarın genel felsefî ve edebî duruşunu yansıttığı kabul edilmektedir.
- Fenomenolojik ve varoluşçu felsefî yaklaşımların, Ayhan Geçgin'in romanlarındaki 'varlık' temasını çözümlemek için uygun ve açıklayıcı birer çerçeve sunduğu varsayılmaktadır. Bu varsayım, bu felsefî akımların edebî metin analizi için güçlü birer araç olduğunu ve yazarın eserlerindeki örtük felsefî katmanları ortaya çıkarabileceğini kabul etmektedir.
- Metin analizinde kullanılan dilin, yazarın niyetini ve eserin anlamını doğru bir şekilde yansıttığı varsayılmaktadır. Yazarın dil ve üslubunun, ele alınan temaların ifadesinde bilinçli bir tercih olduğu ve bu dilin, felsefî sorgulamaları aktarmada etkin olduğu kabul edilmektedir.

Bu varsayımlar, araştırmanın temelini oluşturan ve çalışmanın ilerleyişine yön veren ön kabullerdir.

Terim ve Tanımları

Bu tez çalışmasında, Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' temasının analizi sırasında sıkça kullanılacak olan bazı temel terim ve kavramların netleştirilmesi, okuyucunun konuyu daha iyi anlaması ve çalışmanın bütünlüğünü sağlaması açısından önem taşımaktadır. Aşağıda, araştırmada geçen kilit terimler alfabetik sıraya göre tanımlanmıştır.

Absürt (Saçma)

Absürt kavramı felsefede, özellikle varoluşçulukt dünyanın ve yaşamın anlamsızlığını ifade eder. Kierkegaard ve Heidegger'e göre bu, insanın dünyadaki yalnızlığını ve yabancılaşmasını vurgularken; Sartre evrenin anlamsızlığını, Camus ise insanla dünya arasındaki uyumsuzluğu belirtir. Camus'ya göre asıl absürt, varoluşsal varsayımların kendisidir. Absürt, insanın anlam arayışıyla evrenin kayıtsızlığı arasındaki çatışmayı anlatır (Hançerlioğlu, 1978, s. 7-8).

Aidiyet (İlinti)

Aidiyet, bir şeyin başka bir şeye olan bağlılığını ifade eder. Biçimsel mantıkta ise bu, bir öznenin ait olduğu sınıfla kurduğu mantıksal ilişkiyi tanımlar. Aidiyet, bir unsurun daha büyük bir kümenin parçası olma durumunu açıklar (Hançerlioğlu, 1978, s. 52).

Dasein

Martin Heidegger'in varoluşçu felsefesinin temel kavramlarından biri olan Dasein, insanın dünyaya 'atılmış' olma durumunu ifade eder. Bu terim, insanın salt bir varlık olmaktan öte, kendi ontolojik yapısıyla dünyaya bağlı olduğunu vurgular. Buna göre, varlık pasif bir durum değil, eylemle ve var olduğunu bilmeyeyle gerçekleşen dinamik bir süreçtir. Yani Dasein, insanın dünyadaki etkin ve bilinçli varoluş biçimidir (Hançerlioğlu, 1978, s. 270).

Fenomenoloji

Alman filozof Edmund Husserl tarafından geliştirilen fenomenoloji, dünyayı deneyimlediğimiz şekliyle anlamaya odaklanan bir felsefe akımıdır. Bu yaklaşım dünya hakkındaki ön kabullerimizi bir kenara bırakarak her şeyi bize görüldüğü, yani bilincimizde belirlediği haliyle incelemeyi amaçlar. Kısacası fenomenoloji, dış dünyanın nesnel gerçekliğinden ziyade bizim onu nasıl algıladığımızı ve deneyimlediğimizi merkeze alır (Cevizci, 2021, s. 180-181).

Varlık

Felsefenin merkezindeki varlık kavramı, mevcut olan her şeyi, tüm evreni ve onların özsel niteliklerini kapsar. Bu, görünen ve değişen her şeyin ardındaki kalıcı gerçekliği ifade eder. İnsan, kendi varoluşunu ve bu evrenle olan ilişkisini bu temel kavram üzerinden anlamaya çalışır (Cevizci, 2021, s. 439).

Bu tanımlar, Ayhan Geçgin'in romanlarında 'varlık' temasının incelendiği bu tezde kavramların daha anlaşılır hale gelmesini amaçlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AYHAN GEÇGİN'İN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. HAYATI

Ayhan Geçgin, 1970 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden mezun olmuştur ve halen İstanbul'da yaşamaktadır.

1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Ayhan Geçgin, modern Türk edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiş eserleriyle okurunu derinlemesine bir düşünce yolculuğuna çıkaran bir yazardır.

Eserlerin temelini güçlü bir felsefi altyapı oluşturur. Okur, bu eserlerde sadece bir hikâye okumaz aynı zamanda varoluş, hiçlik, zaman, bellek ve özne-nesne ilişkisi gibi temel felsefi meselelerle yüzleşir. Özellikle varlık felsefesi ve trajik yaşam anlayışının, romancının düşünsel dünyasında önemli bir yeri olduğu hissedilir. Bu felsefi etkileşim, karakterlerin içsel çatışmalarını ve dünyaya bakış açılarını şekillendirir. Örneğin karakterler sıklıkla modern dünyanın getirdiği anlam boşluğu ve yabancılaşma içinde kendilerini sorgularken bu durum doğrudan varoluşsal bir bunalımın yansıması olarak ortaya çıkar.

1.2.1. Tema

Ayhan Geçgin'in edebî kişiliğinin temelini oluşturan temalar, onun romanlarının derinliğini ve felsefi boyutunu belirler. Geçgin, eserlerinde bireyin iç dünyasını, modern yaşamın getirdiği çıkmazları ve varoluşsal meseleleri işleyerek okuyucusunu düşündürücü bir yolculuğa çıkarır.

Varoluşsal yalnızlık ve yabancılaşma teması, Geçgin'in edebiyatının merkezinde yer alır. Karakterleri genellikle kalabalıkların içinde bile derin bir yalnızlık hisseden, çevreye ve hatta kendi benliklerine yabancılaşmış bireylerdir. Toplumun dayattığı kurallar, tüketim kültürü, yüzeysellik ve anlamsızlaşan ilişkiler karşısında karakterler kendilerini dışlanmış, uyumsuz ve kopuk hissederler. Kentin anonimliği, bu yabancılaşmayı daha da derinleştirir. Yalnızlık ise sadece sosyal bir durum değil aynı zamanda bireyin kendi iç dünyasına, duygularına ve düşüncelerine yabancılaşmasını da içerir. Karakterler kendi benlikleriyle bile bir türlü bağ kuramaz, kendilerini bir nevi 'yabancı' gibi hissederler.

Örneğin Geçgin'in *Son Adım* romanında Alisan, çevresindeki her şeye karşı dikkate değer bir ilgisizlik sergiliyor; adeta dünya onun için flu bir tabloya dönüşür. Bu durumuyla Albert Camus'nün *Yabancı* romanının ünlü kahramanı Meursault'yu anımsatır; tıpkı

Meursault'nun annesinin ölümüne dahi gösterdiği o şaşırtıcı kayıtsızlık gibi. Alisan'ın üzerinde adeta görünmez bir umursamazlık katmanı vardır. Hayatın gelgitlerinden, insanların beklentilerinden tamamen azade bir duruş sergiler. Bu kayıtsızlık, yalnızca dış dünyaya değil kendi içsel dünyasına da yansır (Url-1, 2025).

Kenarda romanındaki karakter ise benzer şekilde toplumsal yaşamın kıyısında merkeze dahil olamayan bireyler olarak resmedilir. Onların 'kenarda' duruşu, bir aidiyetsizlik ve dışlanmışlık durumunu yansıtır. *Dünyalar-Arasında* ise bu yabancılaşmayı daha da genişleterek bireyin farklı kültürel veya zihinsel 'dünyalar-arasında' sıkışıp kalmasını hiçbir yere tam olarak ait olamamasını işler.

Ayhan Geçgin'in roman evreninde karakterlerin hayatın ve varoluşun anlamını sürekli sorgulaması merkezi bir yer tutar. Bu sorgulama çoğunlukla bir hiçlik duygusu ve nihilizmle iç içe geçer. Geçgin eserlerinde yaşamın anlamsızlığı, derin bir boşluk hissi ve amaçsızlık temasını ağırlıklı olarak işler. Karakterler, günlük rutinlerinin sıradanlığı içinde bile bu büyük varoluşsal boşlukla yüzleşmek zorunda kalır.

Bu sorgulamaların derinleşmesinde, ölümün kaçınılmazlığı ve insanın sonlu oluşu bilinci önemli bir rol oynar. Bu durum Geçgin'in roman kahramanlarının varoluşsal kaygılarını daha da keskinleştirir. İşte bu noktada roman kahramanları sıkça yaşamın amacını sorgular; bu sorgulamalar, genellikle bir amaçsızlık hissi ve varoluşsal boşlukla birleşir.

Gençlik Düşü romanı, bu varoluşsal arayışın tipik bir örneğidir. Eserde, gençlik döneminin idealist düşlerinin zamanla nasıl bir varoluşsal sorgulamaya dönüştüğü, bireyin kendi yerini ve amacını bulma çabası gözler önüne serilir. Karakterler, hayatın gerçekleri ile kendi içsel gerçeklikleri arasındaki çatoşmayı derinden yaşarlar. Benzer şekilde *Son Adım*'daki Alisan'ın eylemsizliği ve hayata karşı duyduğu hissizlik, onun içinde bulunduğu derin bir varoluşsal boşluğun işaretidir. Bu boşluk, Alisan'ı hayatın akışına karşı pasif bir gözlemci konumuna iter; onun varoluşsal sorgulaması eylemsizlikte yankı bulur.

Ayhan Geçgin'in romanlarında zaman ve bellek, birbirine sıkıca bağlı, karmaşık temalar olarak işlenir ve karakterlerin kimlik arayışlarıyla iç içe geçer. Geçgin, geriye dönüşleri ve anıların bugünü şekillendirmesini önemli bir anlatı tekniği olarak kullanır. Karakterler, genellikle geçmişte yaşanan olayların, travmaların veya idealize edilmiş anıların gölgesinde yaşar; çünkü geçmiş, onlar için asla tamamen geride kalmaz. Bu durum şimdiki zamanı ve karakterlerin kişiliklerini/kimliklerini şekillendirmeye devam eder. Geçmişle yapılan bu hesaplaşmalar onların mevcut kimliklerini sorgulamalarına ve kendilerini yeniden tanımlama çabalarına yol açar. Bu karmaşık ilişkiler, Geçgin'in karakterlerine derinlik katarak onları daha gerçekçi ve katmanlı kılar.

Ayhan Geçgin, tüm bu temaları psikolojik derinliği olan, çoğu zaman içe dönük ve durağan gibi görünen ama arka planda büyük felsefi soruları barındıran bir anlatımla işler. Geçmişin yükünü taşıyan, anılarla biçimlenen ve kendilerini sürekli sorgulayan bu karakterler sayesinde romanlar, okuyucuyu sadece bir hikâye okumaya değil aynı zamanda kendisini ve modern dünyadaki yerini sorgulamaya davet eden birer düşünce alanına dönüşür.

Yazarın bazı romanlarında, bireyin toplumsal veya hukuki sistemle olan çatışması da merkezi bir tema olarak karşımıza çıkar. *Bir Dava* romanı, bu temanın en somut örneğidir. Karakterlerin adalet arayışı hukukun labirentleri içinde kayboluşu ve sistemin birey üzerindeki etkileri detaylıca incelenir. Bu aynı zamanda bireyin kendi doğrularıyla toplumsal kurallar arasındaki gerilimi de yansıtır. *Kenarda* da toplumsal normların dışında kalmış sistemle tam olarak entegre olamayan bireylerin yaşadığı zorlukları ele alarak bir tür toplumsal eleştiri sunar.

Ayhan Geçgin'in romanlarında kent sadece bir mekân olmanın çok ötesine geçerek modern hayatın eleştirisini taşıyan temel bir tema haline gelir. Geçgin'in tasvir ettiği kentler çoğu zaman ruhsuz, soğuk, kimliksiz ve bireyi yutan devasa yapılar alanı olarak belirir. Bu tasvirler yazarın moderniteye ve onun getirdiği toplumsal dönüşümlere yönelik eleştirel bakışını net bir şekilde yansıtır. Kentin yarattığı baskıcı ve boğucu atmosfer, karakterlerin yalnızlığını ve yabancılaşmasını pekiştiren güçlü bir arka plan oluşturur.

Son Adım'da Alisan'ın yaşadığı kent onun dünyadan kopuk ve kayıtsız duruşunu pekiştiren, adı bile geçmeyen ama varlığı hissedilen kasvetli bir fondur. Kentin anonimliği ve kalabalığı, Alisan'ın bireysel yalnızlığını daha da görünür kılar. Onun kayıtsızlığı, bu ruhsuz kent yaşamının bir sonucu ya da ona karşı geliştirilmiş bir tepki gibi okunabilir.

Kenarda romanında kent toplumsal yaşamın ve sistemin bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Romanın adı gibi karakterler de kentin ve dolayısıyla toplumun 'kenarında' kalmış, merkeze dahil olamayan, adeta kentin onları dışladığı bireylerdir. Kentin soğuk ve acımasız yüzü, onların yalnızlaşmasını ve sisteme karşı duydukları yabancılaşmayı derinleştirir.

Bir Dava romanında kent bürokratik ve hukuki süreçlerin karmaşıklığıyla dolu, adaletin soğuk duvarlar ardında kaybolduğu bir labirent olarak tanımlanır. Adliye binaları ve ofisler gibi somut yapılar, bireyin sistem karşısındaki çaresizliğini ve kentin baskıcı atmosferini fiziksel olarak hissettirir. Bu roman Kafka'nın *Dava* romanındaki K. karakterinin deneyimleriyle paralellik taşır. K., bürokrasinin oluşturduğu labirentten çıkılamayacağını anlar ve trajik sonunu kabullenir. Ancak onun bu kabullenışı, pasif bir teslimiyetten ziyade protest bir tavidir. K'nın *Dava*'sından vazgeçmeyişi ve 'hiçbir şey olmamış gibi' davranmak yerine ölüme rıza göstermesi, sistemin acımasızlığı karşısında ruhsal olarak boyun eğmediğinin bir göstergesidir. Dolayısıyla *Bir Dava* ve *Dava* romanlarında kent sadece olayların geçtiği bir mekân olmaktan

ıkıp, bürokrasinin labirentvari yapısını somutlaştıran ve bireyin içsel çatışmalarını, çaresizliğini ve direnişini yansıtan bir unsur haline gelir (Oruç, 2023, s. 584).

Dünyalar-Arasında romanında kent farklı yaşam biçimlerinin, inançların ve varoluşların i içe geçtiği ancak birbiriyle tam anlamıyla uyum sağlayamadığı bir alanı temsil eder. Kentin bu çok katmanlı yapısı, karakterlerin aidiyetsizlik hislerini ve farklı ‘dünyalar’ arasında sıkışıp kalmışlıklarını daha da belirginleştirir. Burada kent birleştirici olmaktan çok ayırıcıcı ve yabancılaştırıcı bir rol üstlenir.

Romanlarda mekân, özellikle de modern romanda kent sadece bir dekor olmanın ötesine geçerek karakterlerin i dünyasının bir yansıması haline gelir. Anlatıcının rolünü en aza indirmek isteyen yazarlar, mekân unsurunu, kahramanın gözünden değerlendirilen bir anlatım aracı olarak kullanır. Böylece kahraman çevreye bakıp onu yorumlarken aynı zamanda kendi psikolojik durumunu da ortaya koyar. Bu yaklaşım, kenti sadece bir sahne olarak değil modern bireyin ruh halini ve varoluşsal sorunlarını yansıtan canlı bir unsur olarak konumlandırır. Kentin ruhsuzluğu tıpkı bir ayna gibi karakterlerin i dünyasındaki boşluğun ve yabancılaşmanın bir göstergesi olur. Dolayısıyla mekân ve karakter arasında kurulan bu etkileşim, kentin pasif bir fon olmaktan çıkıp bireyin ruhsal manzarası haline geldiğini gösterir. (Tekin, 2022, s. 155).

Ayhan Geçgin’in romanları ele alınan temaların içiçe geçmesiyle ve birbirine eklemlenmesiyle zengin, derin ve girift bir yapı kazanır. Romancı daha çok modern insanın iç dünyasına, varoluşsal sıkıntılarına ve felsefi sorgulamalarına odaklanarak okuyucusunu düşündürmeyi hedefler.

1.2.2. Dil ve  slup

Ayhan Geçgin, Mustafa Orman’la yaptığı söyleşide üslubu hakkında net ifadeler kullanmıştır. Geçgin, yazılarında dilin egemeni olanın kendisiymiş gibi bir havanın olduğunu ve edebiyatın herkesin istediğini, istediği gibi söyleyebileceği ve yazabileceği bir alan olduğunu belirtir. Bu ifadeler, onun üslubunu  zg r ve bağımsız bir yaklaşımla ele aldığını gösterir.

Belli bir üslupla yazmak –adeta belli bir frekansa ayarlı olmak gibi- bir şeyleri de dışarıda bırakmayı gerektirir. Üslup biliyorsunuz modern roman için söylenir. Modern edebiyatla birlikte her şey üslup olur. Üslup bir araştırmaya, başlı başına bir çabaya, arayışa dönüşür, eskisi gibi orada hazır, verili olan bir hakikatin betimlenmesi değildir artık. Bizzat dilin kendisi bir duyma, algılama organı gibi çalışmaya başlamıştır. Okurun konumu da değişir, okurun payına da bir çaba, benzer bir arayış düşür (Url-2, 2025).

Ayhan Geçgin, dile büyük bir özen gösteren adeta kelimeleri bir kuyumcu titizliğiyle işleyen bir yazardır. Cümle kurgusu kelime seçimleri ve ritim onun anlatımının ayırt edici özelliklerindendir.

Geçgin'in dilinin en çarpıcı özelliği yoğunluğudur. Her kelime özenle seçilmiş, her cümle birden fazla anlam katmanı taşıyacak şekilde inşa edilmiştir. Bu durum okuyucudan aktif bir katılım ve metnin derinliklerine inme çabası gerektirir.

Romancı gereksiz betimlemelerden, fazla açıklamalardan kaçınır. Bunun yerine çağrışım gücü yüksek kelimeler ve imgeler kullanarak okuyucunun zihninde geniş anlam dünyaları oluşturmayı hedefler. Cümleleri çoğu zaman uzundur, yan cümlelerle, ara sözlerle ve sıralı bağlantılarla doludur. Bu durum metne belirli bir ritim ve görece bir ağırlık, yavaş bir akış kazandırır. Dildeki bu tasarruf karakterlerin içsel düşünce süreçlerinin, kesintili ve dolambaçlı zihinsel akışlarının bir yansıması gibidir.

Geçgin'in üslubu güçlü bir şiirsellik barındırır. Eserleri, sıkça rastlanan çarpıcı metaforlar ve imgelerle doludur. Bu imgeler, çoğu zaman felsefi kavramları veya soyut duyguları somutlaştırmak için kullanılır ve metne sanatsal bir derinlik katar. Örneğin yalnızlık, boşluk, bellek gibi temalar nesneler veya durumlar üzerinden imgelerle ifade edilir.

Cümlelerin içindeki ses uyumları, kelime tekrarları ve paragrafların akışı metinde gizli bir müzikalite yaratır. Bu durum, okuma deneyimini sadece görsel değil aynı zamanda işitsel bir boyuta da taşır.

Ayhan Geçgin'in üslubu, yazarın felsefi birikimini ve entelektüel derinliğini doğrudan yansıtır. Eserlerinde sürekli bir sorgulama hali vardır. Karakterler üzerinden varoluşsal sorular sorulur, hayatın anlamı, ölüm, hiçlik gibi konular üzerinde derinlemesine durulur. Bu durumda da okuyucuyu düşünmeye ve sorgulamaya iter.

Geçgin, dışsal betimlemeleri belirsiz bırakarak karakterlerin iç dünyasına odaklanır. Bu, dış dünyanın değil, bireyin zihinsel süreçlerinin ve karmaşık ruh hallerinin ön planda olduğunu gösterir. İç monolog ve bilinç akışı gibi teknikleri kullanarak okuyucunun doğrudan karakterin zihnine girmesini sağlar. Bu sayede mekân karakterin düşünceleri, kaygıları ve anılarıyla şekillenen kişisel bir algıya dönüşür. Bu durum insanın mekânı kendi varoluşuyla özdeşleştirdiği ve ona yeni bir anlam dünyası yüklediği fikriyle örtüşür. Mekân, nesnel bir ölçü olmaktan çıkıp bireyin kişisel deneyimiyle anlam kazanır. Bu kişisel mekân algısı, dil üzerinde farklı yansımalar doğurur. Geçgin'in kullandığı edebi teknikler aslında bu kişisel mekân algısının dil aracılığıyla somutlaşmasının bir yoludur (Azılı, 2021, s. 13).

Genel olarak Ayhan Geçgin'in dil ve üslubu, romanlarına melankolik, kasvetli ve zaman zaman buhranlı bir atmosfer kazandırır. Üslup, karakterlerin yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlık duygusunu pekiştirir. Bu atmosfer genellikle ağır, hüzünlü ve umutsuz bir ton taşır. Dilin kullanımı, modern dünyanın absürtlüğünü ve karakterlerin içinde bulundukları çıkmazı vurgular. Bu durum da okuyucuyu, metindeki kurgusal dünyanın içine dahil eder.

Örneğin Ayhan Geçgin'in *Son Adım* ve *Uzun Yürüyüş* romanları, karakterlerin fiziksel yolculuklarını dilin ve varoluşun sınırlarına doğru bir keşfe dönüştürür. Bu iki eser, tek dilli (monolingual) bir paradigmanın dayattığı baskıyı ve bunun birey üzerindeki hem zihinsel hem de toplumsal etkilerini mercek altına alır. *Son Adım*'daki Alisan hem kendi iç dünyasındaki dilsel gerilimlerle hem de kent yaşamının getirdiği güvensizlik ve bireysellikle boğuşur. Onun 'aylaklık'ı aslında dilin ve dünyanın sınırlarına takılmış bir zihnin yansımasıdır. Bindağ'daki dilsel karşılaşmaları, tek dilin dayatmacılığının ötesinde dillerin birbirine sızarak var olabileceği umudunu filizlendirir. Ancak bu dilsel çoğulculuk, Alisan'ın zihninde bir 'yarık' oluşturur ve onu iradesiz bir sona doğru sürükler (Üstündağ, 2018, s. 206- 207).

Uzun Yürüyüş'ün isimsiz kahramanı ise Alisan'ın aksine kendi isteğiyle bir yok oluşa doğru ilerler. O da dille sorunludur; kentin dilsiz katmanlarından uzaklaşarak insansız bir dağa doğru çekilir. Fakat dağ, sürpriz bir şekilde dilin yeniden canlandığı, tek dilin sınırlarının aşıldığı bir alan sunar. Karakterin hiçbir dilin iletişime yetmediği ve varoluşunu konumlandırarak bir dünya bulamadığı bu süreç, onu tamamen dilin ve dünyanın yitimine götürür; "Niçin hâlâ yaşıyorum?" sorusuyla zirveye ulaşır (Üstündağ, 2018, s. 207).

Kenarda'da toplumun kıyısında duran bireylerin iç hesaplaşmaları ve yalnızlıkları, çoğunlukla karakterlerin kendi kendilerine yaptıkları konuşmalarla ve kesik kesik bilinç akışlarıyla yansıtılır. Bu, onların dış dünyayla kuramadıkları bağın içe dönük bir yansımasıdır.

Dünyalar-Arasında'da ise farklı aidiyetler ve kimlikler arasında savrulan karakterlerin zihinlerindeki gelgitler, dilin karmaşık ve parçalı kullanımıyla okuyucuya hissettirilir. Karakterlerin zihinlerinde dolaşan düşünceler, kimi zaman birbiriyle çelişen, kopuk ifadelerle verilir.

Bir Dava'da hukuki süreçlerin ve bürokrasinin soğuk, nesnel diline tezat oluşturan sade anlatım bireyin sistem karşısındaki çaresizliğini ve adaletin karmaşıklığını daha etkili bir şekilde vurgular.

Gençlik Düşü'nde gençliğin idealist beklentileri ile hayatın gerçekleri arasındaki çatışma fazla betimlemeye kaçmadan, doğrudan karakterlerin içsel deneyimleri üzerinden aktarılır. Bu sade yaklaşım, konunun felsefi ağırlığını artırır.

1.2.3. Mekân

Edebiyatta mekân sadece olayların geçtiği bir yer olarak kabul edilmiyor; aynı zamanda karakterlerin iç dünyasının bir aynası işlevini görüyor. Mekânın anlamı bakan kişinin psikolojisine, konumuna ve dünya görüşüne göre değişir. Bu durum mekânın nesnel bir çizimden ziyade, karakterin ruh halinin ve dünya görüşünün yansıması olduğunu gösterir (Tekin, 2022, s.160-161). Bu anlayış, Ayhan Geçgin'in romanlarında da belirgin bir şekilde görülür. Geçgin'in eserlerinde mekân sadece bir sahne olmanın ötesine geçerek edebî kişiliğin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Mekân varoluşsal sorgulamaları tetikleyen ve romanın genel atmosferini şekillendiren temel bir unsur olarak öne çıkar. Her iki yaklaşım da mekânın pasif bir fon olmaktan çıkıp yazarın ve karakterin gözünden yeniden anlam kazanan canlı bir anlatım aracı olduğunu ortaya koyar.

Geçgin'in eserlerindeki en belirgin özelliklerden biri mekânların genellikle belirsiz ve soyut oluşudur. Somut coğrafi konumlar, belirgin şehir isimleri veya detaylı sokak tasvirleri nadiren kullanılır. Bir şehir veya yer adı geçse bile, bu isimler çoğu zaman gerçek bir referans olmaktan çok, bir simge veya bir ruh halini temsil eder. Bu belirsizlik, mekânları evrensel bir boyuta taşır. Okuyucu, belirli bir coğrafyaya takılı kalmadan, anlatılan olayların ve duyguların dünyanın herhangi bir yerinde yaşanabileceğini hisseder. Bu durum yazarın ele aldığı varoluşsal temaların (yalnızlık, yabancılaşma, anlam arayışı) herkes için geçerli olduğu fikrini pekiştirir.

Geçgin için asıl önemli olan karakterlerin zihinlerindeki ve ruhlarındaki içsel mekanlardır. Fiziksel mekânlar, bu içsel labirentlerin bir uzantısı veya yansıması olarak işlev görür. Bir oda, bir koridor, bir şehir silüeti karakterin o anki ruh halini, kaygılarını, umutlarını veya umutsuzluklarını yansıtan bir aynaya dönüşür.

Geçgin'in romanlarında sıklıkla karşımıza çıkan bir diğer mekân türü karakterleri içine hapseden, kapalı ve boğucu mekânlardır. Bu mekânlar çoğu zaman karakterlerin kendi iç dünyalarına kapanmışlığını, dış dünyadan yalıtılmışlığını simgeler. Karakterler genellikle bir apartman dairesinin sınırları içinde, dar bir odada veya sonsuz gibi görünen koridorlarda hareket eder. Dar alanlar, karakterlerin özgürlüklerinin kısıtlandığını, modern dünyanın dayattığı hapisane benzeri koşulları veya kendi zihinlerinin onlara ördüğü duvarları temsil eder. Bu tür mekânlar romanlara melankolik ve yabancılaştırıcı bir atmosfer katar. Mekânın kasveti karakterlerin içsel sıkıntılarıyla örtüşür. Okuyucu da bu boğucu atmosferi soluyarak karakterlerin yaşadığı derin hapsolmuşluk hissini daha yakından deneyimler. Mekân adeta karakterin ruh halinin bir uzantısı haline gelir.

Ayhan Geçgin'in eserlerinde mekân, şimdiden/halihazırdan bağımsız olarak ele alınır. Mekânlar genellikle geçmişin izlerini taşır ve bellekle güçlü bir ilişki kurar. Bu mekân sadece şimdiki zamanda var olmakla kalmaz aynı zamanda içinde barındırdığı geçmiş anılarla da doludur. Karakterler, belirli bir mekâna girdiklerinde veya bir pencereden dışarı baktıklarında, geçmişte yaşanan olayların yankılarını duyabilir, unutulmuş anıları yeniden canlandırabilirler.

Bu durum, mekânı bir bellek labirentine dönüştürür. Karakterler, fiziksel bir mekânda hareket ederken aynı zamanda kendi zihinlerinin ve geçmişlerinin karmaşık koridorlarında da yolculuk ederler. Mekân onların kimliklerini, travmalarını ve varoluşsal arayışlarını şekillendiren bir aracı görevi görür.

Ayhan Geçgin için mekân sadece bir dekor değil felsefi sorgulamaların bir başlangıç noktasıdır. Mekân varoluşun sınırlarını, insanın dünyadaki yerini ve hiçlik karşısındaki konumunu düşünmek için bir çerçeve sunar. Bir boş oda, bir pencere kenarı yazarın felsefi derinliğini yansıtan birer simge haline gelir. Karakterler genellikle mekân içinde pasif bir gözlemci konumundadır. Bu gözlem derinlemesine düşüncelere, sorgulamalara ve iç hesaplaşmalara yol açar. Mekân bu içsel yolculuk için sessiz bir tanık, düşüncenin doğduğu bir zemin oluşturur.

Geçgin'in romanlarında en sık rastlanan mekânlardan biri kenttir. Ancak bu kentler, canlı ve dinamik şehirler olmaktan uzaktır. Aksine çoğu zaman ruhsuz, soğuk, kimliksiz ve bireyi yutan devasa yapılar olarak tasvir edilirler. Bu durum yazarın moderniteye ve onun getirdiği toplumsal dönüşümlere yönelik eleştirel bakışını yansıtır.

Son Adım'da Alisan'ın yaşadığı kent onun dünyaya karşı kayıtsızlığını ve bireysel yalnızlığını pekiştiren, adı bile geçmeyen ama varlığı hissedilen kasvetli bir fondur. Kentin anonimliği ve kalabalığı Alisan'ın kopukluğunu daha da belirginleştirir.

Kenarda romanında ise kent toplumsal yaşamın ve sistemin bir simgesi olarak işlenir. Karakterler kentin ve dolayısıyla toplumun 'kenarında' kalmış, dışlanmış bireylerdir. Kentin soğuk ve acımasız yüzü, onların yalnızlaşmasını ve aidiyetsizliklerini derinleştirir.

Bir Dava'da kent bürokrasinin ve hukuki süreçlerin karmaşıklığının yaşandığı, adaletin bazen soğuk duvarlar ardında kaybolduğu bir labirent gibidir. Bu romanlarda kentin yapıları, bireyin sistem karşısındaki çaresizliğini fiziksel olarak hissettirir.

Dünyalar-Arasında romanında kent farklı yaşam biçimlerinin, inançların ve varoluşların iç içe geçtiği ancak birbiriyle tam olarak uyum sağlayamadığı hatta çatıştığı bir alandır. Kentin bu çok katmanlı yapısı, karakterlerin aidiyetsizliklerini ve farklı 'dünyalararasında' sıkışıp kalmışlıklarını vurgular.

Kentin boğucu atmosferine bir tezat olarak Geçgin'in bazı romanlarında kırsal mekânlar, doğa veya dağlık alanlar da önemli rol oynar. Bu mekânlar genellikle karakterlerin kentten kaçış noktaları, bir tür arınma veya yeniden varoluş imkânı buldukları yerler olarak işlenir.

Uzun Yürüyüş'ün isimsiz kahramanının kentten uzaklaşarak dağa doğru ilerlemesi, fiziksel bir yolculuğun ötesinde dilden ve dünyadan kaçışı temsil eder. Ancak ilginç bir şekilde dağ, başlangıçtaki dilsizliğin aksine dilin yeniden canlandığı bir mekân haline dönüşür. Bu bir tür ruhsal arınmayı ve yeni bir varoluşsal boyutun kapısını aralamayı sembolize eder.

Son Adım'da Alisan'ın Bindağ'da yaşadığı dilsel karşılaşma kırsalın veya doğanın tek dilli paradigmanın sınırlarını aşan çoksesli bir alanı temsil etme potansiyeline işaret eder.

Geçgin, mekânı sadece bir fon olarak değil karakterlerin psikolojik durumlarını, felsefi sorgulamalarını ve toplumsal eleştirilerini somutlaştırdığı canlı bir unsur olarak kullanır. Kentin ruhsuzluğu ile doğanın sunduğu potansiyel karakterlerin iç dünyasındaki zıtlıkları ve arayışları mekânlar aracılığıyla görünür kılar.

1.2.4. Zaman

Ayhan Geçgin'in romanlarında zaman, basit bir kronolojik akış olmanın ötesinde yazarın felsefi derinliğinin ve edebî kişiliğinin temel taşlarından biridir. Geçgin'in eserlerinde zaman, parçalı, öznel ve katmanlı bir yapıya bürünerek karakterlerin iç dünyalarıyla ve varoluşsal sorgulamalarıyla ayrılmaz bir şekilde iç içe geçer.

Geçgin'in anlatılarında zaman genellikle doğrusal bir çizgide ilerlemez. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sınırlar çoğu zaman silikleşir hatta tamamen ortadan kalkabilir. Anlatı, sık sık geçmişe dönüşler (flashback) ilerler veya geleceğe dair muğlak göndermeler bulunur. Bu atlamalar, olay örgüsünü karmaşıktırırken okuru da zamanın labirentinde bir yolculuğa çıkarır. Okuyucu, belirli bir zaman dilimine sabitlenmek yerine karakterlerin anıları ve düşünceleri aracılığıyla farklı zaman dilimleri arasında gidip gelir. Zaman, karakterlerin anı akışına göre şekillenir. Bir anı, başka bir anıyı tetikler ve anlatı bu anılar etrafında dallanıp budaklanır. Bu durum okuyucuyu karakterin zihinsel dünyasına yaklaştırır ve bilincin dolambaçlı yollarını izlemesini kolaylaştırır. Proustvari bir bellek ve zaman ilişkisi Geçgin'in eserlerinde belirgin bir şekilde hissedilir.

Geçgin için zaman, nesnel ve ölçülebilir bir kavramdan ziyade bireyin içsel deneyimleriyle şekillenen öznel bir olgudur.

Zamanın akışı, hızı veya durağanlığı, karakterin o anki ruh haline, düşüncelerine ve duygusal durumuna göre değişir. Yoğun bir içsel sorgulama anında zaman yavaşlayabilirken boşluk hissi içinde zaman anlamsızca akıp gidebilir. Bu, bireyin içsel dünyasının zaman algısını nasıl etkilediğini gösterir. Bu öznel zaman algısı özellikle iç monologlar ve bilinç akışı teknikleriyle aktarılır. Karakterin zihnindeki düşünceler, çağrışımlar ve anılar kronolojik sırayı bozarak zaman algısını yeniden yapılandırır. Okuyucu, zamanı karakterin iç dünyasından deneyimler.

Zaman ve bellek, Ayhan Geçgin'in eserlerinde birbirinden ayrı düşünülemeyen iki kavramdır. Bellek zamanın parçalarını bir araya getiren veya dağıtan; karmaşık ve çoğu zaman yanıltıcı bir güçtür.

Geçmiş, asla tamamen geride kalmaz şimdiki zamanın içinde sürekli olarak varlığını hissettirir. Karakterler geçmişin hayaletleriyle, pişmanlıklarıyla veya unutulmuş anılarıyla yüzleşmek zorunda kalır. Bu durum bireyin kimliğini geçmiş deneyimlerinin nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Bellek, her zaman güvenilir bir kaynak değildir. Anılar çarpıtılabilir, unutulabilir veya yeniden inşa edilebilir. Bu durum karakterlerin kendi kimliklerini ve gerçeklik algılarını sorgulamalarına yol açar. Geçmişin kesinliği yoktur bu da karakterlerde bir tür ontolojik tedirginlik yaratır.

Geçgin'in bazı romanlarında zaman adeta durağanlaşmış veya bir döngüye girmiş gibidir. Olaylar veya durumlar tekrar eder, karakterler aynı çıkmazları defalarca yaşar. Karakterlerin günlük rutinleri zamanın monotonluğunu ve durağanlığını vurgular. Bu tekrar modern yaşamın sıkıcılığını ve anlamsızlığını simgeler. Hayat, bir çıkış yolu olmayan bir kısır döngüye dönüşebilir. Zamanın bu döngüsel veya durağan yapısı, karakterlerin içinde bulundukları durumdan bir çıkış yolu bulamayacakları hissini pekiştirir. Bu durum varoluşsal bir umutsuzluğa ve kaderciliğe işaret edebilir.

Geçgin'in zaman algısı özellikle felsefi zaman kavramlarıyla güçlü bir ilişki içindedir. Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserindeki varoluşsal zaman kavramı, yazarın zamanı ele alış biçimini derinden etkiler. Zaman sadece kronolojik bir akış değil varoluşun kendisinin bir boyutudur. Karakterler zaman içinde var olmanın getirdiği kaygılarla, sonluluk bilinciyle ve 'şimdi'nin anlamıyla yüzleşirler. 'Ân'ın derinliği ve değeri, bu felsefi yaklaşımın bir sonucudur.

Bazen ‘ân’lar tüm zaman dilimlerini kapsayan, yoğun ve anlam yüklü deneyimler olarak öne çıkar. Bu ‘ân’lar karakterlerin varoluşsal uyanışlarını veya derin iç hesaplaşmalarını temsil edebilir sanki tüm zaman o tek bir ana sıkışıp kalmıştır.

Ayhan Geçgin’in eserlerinde zaman pasif bir arka plan olmaktan çıkarak metnin kendisini, karakterlerin psikolojisini ve yazarın felsefi sorgulamalarını şekillendiren aktif bir güç haline gelir. Geçgin’i okurken zamanın sadece saat ve takvimden ibaret olmadığını, çok daha derin ve karmaşık bir boyutu olduğunu kavramak eserlerinin derinliğine nüfuz etmek için anahtardır.

Kenarda romanında zamanın, karakterin iç dünyasına yansımaya güçlü bir vurgu söz konusudur. Romandaki ‘kenarda durma’ hali sadece fiziksel bir konum değil aynı zamanda dış dünyanın hızından ve kronolojik akışından izole olma durumunu simgeler. Karakter, zamanın akışına aktif olarak dahil olmak yerine onu uzaktan gözlemler, düşünür ve geçmiş anılarla bugünü harmanlar. Burada zaman kahramanın içsel sorgulamalarının, yalnızlığının ve aidiyet arayışının bir aracı olarak ele alınır. Geçmişin aniden şimdiki âna sıçradığı, zihinsel geri dönüşlerin sıkça yaşandığı bir zaman algısı mevcuttur.

Gençlik Düşü romanında zaman, gençlik dönemiyle ilişkilendirilen umutlar, hayaller ve hayal kırıklıkları üzerinden ele alınır. Gençliğin kendine özgü, daha yavaş veya daha hızlı akabildiği öznel zaman algısı ön plandadır. Karakterlerin geçmişteki ‘düşleri’ ile şimdiki gerçeklik arasındaki zaman farkı ve bu farkın yarattığı boşluk hissi belirleyici bir rol oynar. Zaman, bu eserde bir değişim aracı olmaktan ziyade geçmişte kalmış bir idealin veya yitirilmiş bir saflığın göstergesidir. Geçmişin idealleştirilmesi ve şimdiki zamanın bu ideallerle çatışması, zamanın nasıl işlendiğini gösterir.

Bir Dava romanı önceki eserlere kıyasla toplumsal ve sistemle ilgili eleştirilere daha fazla yer verse de zamanın birey üzerindeki etkisi yine merkezî bir yer tutar. Bürokratik süreçlerin ve hukuk sisteminin yavaşlattığı, dondurduğu zaman karakterlerin yaşadığı sıkışmışlığı ve çaresizliği vurgular. Resmi prosedürlerin yargı süreçlerinin kendi içsel zaman akışı bireyin kişisel zamanıyla çelişir ve bu durum kahramanların ruhsal durumunu derinden etkiler. Burada zaman, bireyin iradesinin dışında çoğu zaman onun aleyhine işleyen, ağırdan alan bir mekanizma olarak karşımıza çıkar.

Geçgin’in *Uzun Yürüyüş* romanında zaman, kronolojik olmaktan çok içsel ve felsefi bir karakter taşır. Karakterin yürüyüşü aslında onun hafızasıyla yüzleştiği, geçmişin sürekli şimdiki ana karıştığı bir varoluşsal arayıştır. Zaman burada bir ölçü değil bir dönüşüm ve sorgulama sürecinin ta kendisidir.

Dünyalar-Arasında romanının adından da anlaşılacağı üzere farklı gerçeklikler, algı düzeyleri ve dolayısıyla farklı zaman boyutları arasında bir geçişkenlik söz konusudur. Bu durum zamanın doğrusal ve tek boyutlu olmadığını, birden fazla katmanı veya yorumu olabileceğini ima eder. Karakterlerin bilinci ve algıları üzerinden zaman daha da esnek, soyut ve felsefi bir boyuta taşınır. Okur zamanın sadece yaşanan andan ibaret olmadığını, zihinsel ve ruhsal düzlemlerde farklı şekillerde deneyimlenebileceğini hissederek.

Ayhan Geçgin'in romanlarında zaman, basit bir arka plan veya olayları birbirine bağlayan bir çizgi değildir. Aksine karakterlerin kimliğini, içsel dramlarını, felsefi sorgulamalarını ve dünyaya bakış açılarını şekillendiren canlı, nefes alan bir varlıktır. O, zamanı sadece ölçülebilir bir olgu olarak değil aynı zamanda hissedilen, yaşanan, bazen hızlanan bazen de duran öznel bir gerçeklik olarak ele alır. Bu da yazarın eserlerine derinlik, çok katmanlılık ve kendine özgü bir edebî atmosfer temin eder.

1.2.5. Karakter

Geçgin'in karakterlerinin en temel özelliği derin bir varoluşsal yalnızlık ve yabancılaşma içinde olmalarıdır. Bu yalnızlık sadece sosyal bir kopukluktan ibaret değildir; aynı zamanda bireyin kendi benliğine, çevreye ve hatta varoluşun kendisine yabancılaşmasıdır.

Karakterler dış dünyayla sınırlı, yüzeysel etkileşimler kurar. Genellikle kalabalıkların içinde bile kendilerini yalnız hisseder, kendi iç dünyalarına, düşüncelerine ve sorgulamalarına çekilirler. Bu durum modern insanın şehir yaşamında deneyimlediği anonimleşmenin ve aidiyetsizliğin bir yansımasıdır.

Roman karakterleri hayatın anlamını, varoluşun amacını sürekli sorgular. Bu arayış, çoğu zaman bir sonuca ulaşmaz ve onları daha büyük bir boşluk hissiyle baş başa bırakır. Bu durum yazarın genel felsefi kaygılarının karakterler üzerinden somutlaşmasıdır.

Geçgin'in karakterleri eylemden çok düşünce ve sorgulama üzerine kuruludur. Onlar, olaylar zincirine karışmaktan ziyade olayları içselleştiren ve zihinsel süreçlerle anlamlandırmaya çalışan bireylerdir.

Karakterlerin iç monologları ve bilinç akışı teknikleriyle aktarılan düşünceleri yazarın felsefi altyapısını ve edebî kişiliğini ortaya koyar. Heideggerci varlık-hiçlik ikilemleri, Nietzscheci sorgulamalar veya Kafkaesk absürtlük karakterlerin düşünsel dünyasında yankılanır. Bu karakterler, okuyucuya söz konusu romanları bir nevi felsefe metni okur gibi bir deneyim sunar.

Geçgin'in roman karakterleri sadece varoluşsal değil aynı zamanda ahlaki ve toplumsal sorgulamalar da yaparlar. Modern yaşamın değerlerini, tüketim kültürünü, toplumsal normları eleştirel bir gözle sorgularlar. Bu da yazarın topluma ve insanlığa dair eleştirel duruşunu karakterler üzerinden aktarmasını sağlar.

Geçgin'in karakterleri genellikle olaylara yön veren aktif kahramanlar değildir. Daha ziyade pasif, edilgen ve durumlar karşısında çaresiz kalan figürlerdir. Çoğu zaman kendi dışlarındaki güçlerin veya varoluşun kendisine karşı koyamayan bir kadercilikle hareket ederler. Karakterler bulundukları mekânların ve maruz kaldıkları koşulların etkisi altında kalırlar. Kendilerini fiziksel veya zihinsel olarak bir tür kuşatılmışlık hissederler.

Geçgin'in karakterleri, belleğin ve geçmişin ağır yükünü üzerlerinde taşırlar. Geçmiş deneyimler, anılar ve travmalar; onların şimdiki zamanlarını ve kimliklerini derinden etkiler. Bellekleri çoğu zaman parçalı, kopuk ve yanıltıcıdır. Bu durum karakterlerin kendi kimliklerini oluşturma sürecini karmaşıktırır ve onlara sürekli bir arayış içinde olma hissi verir. Karakterler, geçmişin gölgesinden bir türlü kurtulamazlar. Tekrarlayan rüyalar, geri dönen anılar veya belirgin olmayan korkular onların kişiliklerindeki melankoli ve içsel çatışmayı besler.

Ayhan Geçgin'in roman karakterleri, kurgusal kişilikler olmanın yazarın varoluşsal sıkıntılarını da yansıtır. Onlar aracılığıyla yazar modern insanın karmaşık ruh halini, yalnızlığını, anlam arayışını ve dünyanın absürtlüğü karşısındaki çaresizliğini ustaca dile getirir. Bu bağlamda Geçgin'in edebî kişiliğini/romancılığını anlamak, onun roman karakterlerinin iç dünyalarını anlamakla koşuttur.

Ayhan Geçgin'in *Kenarda* romanındaki karakter içe dönük ve gözlemci bir bireydir. O, hayatın hızlı akışına katılmak yerine adeta dışarıdan izlemeyi tercih eder. Yalnızlık onun temel özelliğidir ve bu yalnızlık içinde kendi düşüncelerine, anılarına ve varoluşsal sorgulamalarına yoğunlaşır. Görünürdeki pasif duruşuna tezat bir biçimde zihinsel olarak oldukça aktiftir. Kısacası o, modern insanın yabancılaşmasını ve içsel arayışını temsil eden, düşünen bir figürdür.

Gençlik Düşü romanındaki Fikret Ali Koçergeri isimli karakter gençlik dönemine özgü idealizmin ve zamanla gelen hayal kırıklığının bir bileşimidir. O, geçmişteki saf düşlerini ve beklentilerini, şimdiki zamanın acımasız gerçekleriyle karşılaştırır. Bu durum onda derin bir içsel çatışmaya ve yitirilmişlik hissine yol açar. Karakter, umut dolu gençlik hayallerinin modern dünyanın katı gerçekliği karşısında nasıl dağıldığına tanık olurken aynı zamanda güçlü bir aidiyet arayışı içindedir.

Bir Dava romanının karakteri modern bürokrasinin ve sistemin çarkları arasında ezilen sıradan bir bireydir. O hakkını ararken, adalete ulaşmaya çalışırken veya sadece varoluşunu sürdürmeye çabalarken, kendini büyük ve anlaşılmaz bir mekanizmanın karşısında güçsüz bulur. Bu karakter, kişisel iradesiyle sistemin dayatmaları arasındaki çatışmayı içselleştirir. Yaşadığı süreç onu yorar, umutsuzluğa sürükler ve ruhsal olarak yıpratır. Bu birey, toplumun geniş kesimlerinin sistemle olan sorunlu ilişkisini yansıtan bir ayna görevi görür.

Ayhan Geçgin'in *Son Adım* romanındaki karakter, bir bitişe veya sona doğru ilerlerken kendiyi ve geçmişiyi hesaplaşan, içe dönük bir figürdür. O, atılan her 'adım'la birlikte varoluşsal bir muhasebeye girer, geride bıraktıklarını ve yaşadıklarını sorgular. Bu karakter, genellikle yalnızdır ve kendi iç dünyasının derinliklerinde son bir yüzleşmeyle meşguldür.

Romancının *Uzun Yürüyüş* romanındaki karakter derinlemesine düşünen içe dönük bir bireydir. Onun fiziksel düzlemdeki 'yürüyüşü' aslında varoluşsal bir arayışın, geçmişle yüzleşmenin ve kendini sorgulamanın metaforudur. Yalnızlığı içinde, hayatın anlamını ve kendi yerini anlamaya çalışan zihinsel olarak sürekli hareket halinde olan bir figürdür.

Geçgin'in *Dünyalar-Arasında* isimli romanındaki karakter ise gerçekliğin ve algının sınırlarını zorlayan adeta farklı boyutlar arasında bir yolculuğa çıkan arayış içinde bir öznedir. Onun 'dünyalararası' olma durumu sadece fiziksel bir mekânda değil zihinsel ve ruhsal farklı algı düzeylerinde var olabileceği anlamına gelir. Bu karakter, bilincin katmanlarını keşfetmeye çalışan, görünenin ötesindeki anlamları sorgulayan, daha soyut ve felsefi bir arayış içindedir. O, kesin yargılardan uzak, belirsizliğe açık ve çok boyutlu düşünmeye yatkın bir figürdür.

Ayhan Geçgin'in romanlarındaki her bir karakter, varoluşsal bir hikâyenin öznesi olmanın yanı sıra aynı zamanda modern insanın ortak kaygılarını ve içsel yolculuklarını da gözler önüne serer.

1.3. ESERLERİ

1.3.1. Romanları

Kenarda (2003): Geçgin'in ilk romanıdır. Yazarın yabancılaşma, yalnızlık ve bireyin iç dünyasına kapanma temalarını işlediği bir başlangıç eseridir.

Gençlik Düşü (2006): Bir tür olgunlaşma hikayesi olarak da okunabilecek karakterlerin içsel arayışlarına odaklanan bir romandır.

Son Adım (2011): Yazarın felsefi derinliğinin daha da belirginleştiği zaman, bellek ve varoluş üzerine yoğunlaşan bir eseridir.

Uzun Yürüyüş (2015): Genellikle uzun ve zorlu bir yolculuk metaforu üzerinden, karakterin içsel hesaplaşmalarını ve değişimi konu alır.

Bir Dava (2019): Romancı bu romanıyla 2020 Orhan Kemal Roman Armağanı'nı kazanmıştır. Kafkaesk öğeler taşıyan, bireyin sisteme karşı çaresizliğini ve absürt durumları işleyen bir eserdir.

Dünyalar-Arasında (2024): Yazarın halihazırda son romanıdır. Bu eserde de kendine özgü dilini ve derinlikli temalarını sürdürmektedir.

1.3.2. Edebiyat Üzerine Yazışmalar

Kurbağalara İnaniyorum (Behçet Çelik ve Barış Bıçakçı ile, 2016): Bu kitap, Ayhan Geçgin'in Behçet Çelik ve Barış Bıçakçı ile edebiyat, yazma süreci, felsefe ve dünyaya dair düşünceleri üzerine yaptığı söyleşilerin derlemesidir. Yazarın edebî kişiliğini ve düşünce dünyasını birinci ağızdan anlamak için önemli bir kaynaktır.

1.4. AYHAN GEÇGİN'İN ROMANLARININ ÖZETİ

1.4.1. Kenarda

Ayhan Geçgin'in *Kenarda* isimli romanı 'Yer Tedirginliği' ve 'Ay Tedirginliği' başlıklarıyla iki bölüme ayrılmıştır.

Roman, isimsiz bir anlatıcının Halkalı-Sirkeci banliyö hattı boyunca uzanan gecekondu semtlerinde konumlanmasıyla başlar. Ancak roman bu mekânları veya burada yaşayan insanları doğrudan anlatmaz. Anlatıcının gözünde o bölgede yaşayan insanların yaşamları, anlamdan yoksun bir akışa dönüşmüştür. Bu boğucu/karanlık atmosfer karşısında anlatıcının zihninde iki çıkış noktası belirir: İlki delilik, kentin baskısından ânlik bir kaçıştır. İkincisi ise doğaya kaçış fikridir; deniz veya orman gibi tabiat unsurları kentten ve bilincin boğucu karmaşasından kurtuluş daha bilinçsiz ve özgür bir varoluşa geçiş umudunu simgeler. Roman dilsel ve varoluşsal boşluk etrafında şekillenir. Karakterin hikayesi, doğrudan bir olay örgüsü sunmaktan ziyade bu içsel kopukluk ve kaçış arayışı üzerinden ilerler (Url-3, 2025).

Geçgin'in *Kenarda* romanı, modern insanın derinlemesine bir varoluşsal krizini ve benliğin parçalanışını ele alan, oldukça felsefi ve soyut bir anlatıdır. Eser, eve dönen bir karakterin içsel boşluğunu ve 'zaman'la olan kopukluğunu merkeze alır. Romanın ana karakteri, evine geri döner ancak bu dönüş beklediği huzuru getirmez. Geçmişe ait anılar, onu bir 'demir cendere'ye hapsederek içsel bir boşluk yaratır. Anılar sadece geçmişin parçaları değil aynı zamanda karakterin bedenini felç eden ve kendi yaşam ritminden kopuk birer 'çatlak' olarak belirir (Geçgin, 2020, s. 13-14). Bu durumun sonucunda karakter yaşadığı olayların bile

kendisinden uzaklaştığını hisseder ve bu akışın darbelerine dayanmak zorunda kalır. Kendini o kadar kimliksizleşmiş bulur ki, ‘hiç yaşamadığı’ hissine kapılır ve kim olduğu sorulduğuna cevap veremez duruma gelir (Geçgin, 2020, s. 23).

Karakterin eve dönüşü, canlı bir varlıktan ziyade ‘çürümeye başlayan bir cesede’ benzetilir. Karakterin yaşadığı durum adeta ‘hiçbir şey olmamıştı’ (Geçgin, 2020, s. 14) sözleriyle özetlenebilir. Bu karakterin çocukluğu, gençliği, ayrılış ya da dönüş nedenleri gibi temel bilgiler bellekten silinmiştir. Onun için var olan bu ‘çatlak’ sadece kendi hayatını etkilemekle kalmamış, tüm evreni ikiye bölmüştür. Her şey bu yarığın öbür tarafında kalırken o kendini tuhaf bir boşlukta bulmuştur.

Karakter kimliksiz ve geçmişten kopuk bir şekilde sürüklenirken bir tren istasyonunda aniden karşısına çıkan bir mezarlık ile sarsılır. Bu karşılaşma, onda bir uyanış başlatır. Karakter, bu mezarlık sayesinde daha önce olayların içinde belirsizce var olan, adlandırılmayan ve kaçan meçhul bir şeyin güçlü sezgisini elde eder. Bu meçhul varlık, yaşanan her şeyin nedeni ve sonucudur ancak kendisi bir olay değildir. Karakterin dağınık zihnine bir düzen getirme potansiyeline sahip bu sezgi, onun içsel arayışının merkezine yerleşir. Kendi belleğini tamamen yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalan karakter, bu uyanışın etkisiyle ‘çatlağın öte tarafından’ gelen, doğumdan ölüme kadar sürekli gidip gelerek oluşan, farklı türden bir belleğin izlerini takip etmeye başlar. Ancak bu süreçte, zamanın tüm ağırlığı geçmişte birikerek ona darbelerle çarpar. Bu darbeler karakteri eksiltir ve onu ‘tamamlanmamış bir varlık’ olarak, bir ‘hiç’ olarak zamanın kıyısına fırlatır (Geçgin, 2020, s. 21-23).

Karakter, metropolün karmaşık yapısında kaybolmuştur; zaman ve mekân algısı paramparçadır. Çevresindeki terk edilmiş yapılar ve tarihi doku, onun iç dünyasındaki ıssızlığı ve bilinmezliği pekiştirir. Gündüzleri kalabalık olan sokaklar, geceleri ‘korkutucu yoğun bir karanlığa’ gömülerek onu dışlar (Geçgin, 2020, s. 28). Bu dışlanmışlık hissi ve kentin boğucu atmosferi, karakterin kendi içinde de yankı bulur. Karakter varlığının ‘kenarında’ zayıf ama tedirgin edici bir ‘hırıltı’ veya ‘inilti’ duymaya başlar (Geçgin, 2020, s. 130). Bu, karakterin dış dünyayla olan kopukluğunun içsel bir yansımasıdır ve romanın olay örgüsü, karakterin bu içsel çalkantılarıyla dış dünyanın kaosu arasında gidip gelmesiyle şekillenir.

Romanda mekân ve zaman sürekli bir tekrar ve döngüsellik içindedir. Karakter ‘aynı hava, aynı yer, aynı burgaç’ izlenimini edinir (Geçgin, 2020, s. 29). Fabrikada çalışıp eve dönen, uyuyup tekrar işe giden insanların oluşturduğu kitle, bir dişli gibi dönen, varoluşları sadece çalışmakla sınırlı ‘yürüyen otomatlar’ gibidir (Geçgin, 2020, s. 43). Karakterin babasıyla karşılaşması, bu döngüye dair farklı bir bakış açısı sunar. Bu karşılaşma tüm koşuşturmanın ve çalışmanın gerçek anlamının yalnızca yorgunluğun çıkarıldığı sessiz ‘dinlenme anlarında’

ortaya çıktığını düşündürür (Geçgin, 2020, s. 37). Bu durum bu anların getirdiği kısa süreli anlam arayışı ile yaşamın genelindeki döngüsel boşluk arasındaki çatışmayı gözler önüne serer.

Ayhan Geçgin'in *Kenarda* romanı, baş karakterin iç dünyasındaki karmaşayı, dış dünyanın anlamsızlığıyla birleştirerek derinleştirir. Karakter, babasıyla karşılaşması gibi anlık durumlarda yaşamın bir anlamı olabileceğini hissetse de bu durum uzun sürmez. Bu kısa süreli canlılığın ardından adeta gerçek bir varlık gibi bir 'hortlak' ortaya çıkar. Bu hortlak, toplumsal akışın aslında bir hareket olmadığını aksine bir 'katılma, donma, bir kuruma' hali olduğunu gösterir. Bu durum hem bu akışa tanık olan karakterde hem de dış dünyada derin bir boşunalık hissi yaratır. Böylece karakterin kısa süreliğine bulduğunu sandığı anlam ile hayatın genelindeki anlamsızlık ve durağanlık arasındaki çatışma daha da belirginleşir.

Karakter, bir yandan anlık canlılık arayışında olsa da diğer yandan toplumsal akışın bir 'katılma, donma' hali olduğunu görür. Onun durumu, "HENÜZ VAR DEĞİLDİ" (Geçgin, 2020, s. 42) ifadesiyle özetlendiği üzere karakterin geçmişi ya da geleceği belirsizdir. Zamanın kendisini tüketen bir unsur olduğu bu dünyada, karakterin çevresinde 'zaman sonrası karaltılar' 'yürüyen otomatlar' ve 'yaşayan, nefes alan cesetler' dolaşır. Bu durum anlık anlam arayışlarının boşluğa düştüğü ve yaşamın genelindeki felaket hissini sürekli hale geldiği bir atmosfer yaratır.

Kenarda romanın da baş karakterin varoluşsal bunalımı hem içsel hem de dışsal faktörlerle derinleşir. Toplumsal döngünün yarattığı boşluk ve anlamsızlık hissini ardından, karakteri ve toprağı sıkı bir 'cendere' metaforu ortaya çıkar. Bu cendere, boğucu bir ağırlığı simgeler; öyle ki toprak bile 'sürülmüş bir gölge gibi dolaşan çıldırmış bir ruh halindedir'. Karakterin yalnızlığı basit bir kimsesizlikten öte, kendi varoluşunun sınırlarını aşan bir boyutta yaşanır. O, kendisinden önce var olan ve kendisinden sonra da devam edecek bir 'hat' üzerinde asılı kalmıştır. İçinde hem ölmüş hem de henüz var olmamış 'yaban bir varlık' taşır (Geçgin, 2020, s. 44). Bu durum karakterin "HENÜZ VAR DEĞİLDİ" (Geçgin, 2020, s. 42) ifadesiyle özetlenen kimliksizliğini ve zamanla olan kopukluğunu pekiştirir.

Karakterin zaman zaman çıktığı yürüyüşler, bir eylemden çok bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu yürüyüşler sırasında, içinde sürekli başka bir varlığın olduğunu fark eder. Bu gölge varlık, tüm yaşamı boyunca ona eşlik etmiş, onun eylemlerini gerçekleştirmiştir. Karakter aslında asıl var olanın kendisi değil, bu 'hayalet' olduğunu düşünür. "Hiç var olmamıştı. Var olan hayaletiydi. Hiç yaşamamıştı. Yaşayan hayaletiydi" (Geçgin, 2020, s. 50) sözleriyle özetlenen bu durum bireyin kendi benliğine olan yabancılaşmasını ve varoluşsal sorgulamalarını derinleştirir.

Karakter, kendisini ‘hayalet’ olarak tanımladıktan sonra roman boyunca gözlemlediği kitlesel akışın aslında bir hareketten çok bir ‘katılaşma, donma, bir kuruma’ hali olduğunu fark eder. Bu durum hem onda hem de dış dünyada derin bir boşunalık ve çaresizlik hissi uyandırır (Geçgin, 2020, s. 130). Bu durum karakterin geleceğe bakışını şekillendirir. Geleceği, zamanın kırık bir saat gibi dağıldığı ‘ıssız, kara, soğuk bir çöl’ olarak görür. Dünya, sürekli oluşan çatlakları kapatarak kendini korumaya çalışsa da bu çaba onu giderek ‘kusursuz, büyük bir kapana’ dönüştürmektedir. Karakter için bu kapandan kurtulmanın yolu gitmektir bu da geçmişin ağırlığından sıyrılmak anlamına gelir. Ancak karakter, geçmişin de canlı olduğunu ve durmaksızın kendini yenilediğini anlar. Böylece kaçış arayışları da anlamsızlaşır ve karakter kendini çıkışsız bir döngünün içinde bulur (Geçgin, 2020, s. 200).

Kenarda modern insanın derinlemesine yabancılaşmasını, varoluşsal boşluğunu ve zamanın parçalayıcı etkisini ele alan, düşündürücü bir romandır. Romanın sonunda, yaşanan her şeyin anlamsızlığını vurgulayan bir karamsarlık doruk noktasına ulaşır. Hikâyenin bittiği ve geriye kalanların ‘ölü bir dilin artıkları’ ‘paçavralar’ ve ‘bitmeyen bir uğultu’ olduğu belirtilir. Ancak bu yok oluşun en derin noktasında bile henüz dile gelmemiş, sessiz bir şeyin kısırtısı hissedilir. Bu kısırtı, dile gelmeyi bekleyen ‘varoluşsal bir çekirdeğin’ varlığına işaret eder ve roman, tüm anlamsızlığa rağmen bir umut kırıntısıyla sona erer (Geçgin, 2020, s. 208).

1.4.2. Gençlik Düşü

Romanın genç kahramanı, ailesinden ve özellikle babasından koparak kendi hayatını kurmak için Ankara’ya ‘bozkır kentine’ gelir. Bu şehirde, onu hayata bağlayan umudu giderek zayıflar. Onu diğer insanlardan farklı kılan okuma alışkanlığı sayesinde, yazmak onun için bir tutunma noktası haline gelir. Kahraman, bu arayış içinde üniversitede okuduğu işletme bölümünü bırakır ve felsefe bölümüne geçer. Bu kararla birlikte yazma düşüncesi, yaşamının merkezine yerleşir. Ancak bu durum yazmanın bir çaresizlikten mi, bir oyalanmadan mı, yoksa içsel bunalımı hafifletme çabasından mı kaynaklandığı sorusunu beraberinde getirir. Yazar bu sorunun cevabını, “Bir kitaba can veren şey tamı-tamına bir yaşama can verenle aynı şeydir” diyerek verir. Bu ifade karakterin yazma eylemini, kendi varoluşuna anlam katma çabası olarak gördüğünü gösterir (Url-4, 2025).

Romanın ana karakteri Fikret Ali Koçerçi, İstanbul’un çıkışsız sokaklarında uzun yıllar süren bir yalnızlık ve benlik parçalanması yaşamaktadır. Kendini bir hayalete dönüşmüş gibi hisseden Fikret, derin bir içsel yıkımın pençesindedir. Duygusal olarak umutsuzluk, öfke ve çaresizlikle boğuşurken yaşamı sürekli bir yükseliş ve düşüş döngüsü olarak deneyimler (Geçgin, 2022a, s. 13). Roman Fikret’in bu içsel bunalımı ve çıkışsızlık hissi etrafında şekillenir.

Ayhan Geçgin'in *Gençlik Düşü* romanında, ana karakter Fikret'in içsel bunalımı, İstanbul'un tasviriyle daha da belirginleşir. Anlatıcının gözünden şehir, 'parçalanmış gövdeler' ve 'kokuşmuş bir mezbaha' ile dolu adeta canlı ölülerin beslendiği 'kara bir bataklık' olarak betimlenir (Geçgin, 2022a, s. 14). Bu atmosfer, karakterin varoluşsal sorgulamalarını derinleştirir. Fikret, tam ve eksiksiz bir yaşama özlem duyarken yaşamın ve ölümün anlamsızlığıyla yüzleşmesine neden olan 'acımasız bir boşluğun' varlığını fark eder. Bu durum Fikret'in ruh halinin ve çevresini algılayışının iç içe geçtiğini gösterir (Geçgin, 2022a, s. 17).

Gençlik Düşü romanında Fikret'in içsel bunalımı, kentsel çevreden tamamen uzaklaşma arzusuyla derinleşir. Bu arayış, romana yeni bir yön verir. Anlatıcı, kendi zihninin yarattığı hapisneden kurtulmak için bir kadına yönelse de bu çabası sonuçsuz kalır ve adım atamaz. Bu başarısız denemenin ardından tüm arzularının tersine döndüğünü ve aradığı her şeyin yokluğa dönüştüğünü fark ederek 'katıksız bir hiç' olma hissine kapılır. Bu durum kendi yıkımının önsezisi ve yavan bir felaketle yüzleşmesiyle sonuçlanır. Bu içsel yolculukta, anlatıcı kendini 'dipsiz bir boşlukta yitmiş' biri olarak tanımlar ve varlığından emin olmadığı 'ölü bir varlıktan' kurtulmaya çalıştığını belirtir. Bu yokluk hissi sadece geçmişle sınırlı kalmaz, 'bitmez şimdinin yokluklarını' da kapsayarak tüm yaşamların eksikliğini içine doldurur. Karakter, bu temelsizlikten dolayı yazma eyleminin bile anlamını yitirdiğini düşünür; kaleme aldığı her şey dünyanın kendisi gibi 'ölü kâğıt yığınlarına' dönüşür (Geçgin, 2022a, s. 25).

Fikret'in içsel bunalımı, içinde bulunduğu İstanbul şehriyle bütünleşir ve onu varoluşsal bir boşluğa sürükler. Anlatıcı için İstanbul, 'boş, ezilmiş ve paslı bir teneke kutu' gibidir. Bu ortamda kendi düşünceleri bile kendisine ait olmayan, buharlaşan parçalar haline gelir. Bu durum Fikret'in yıllar sonra bile 'Yaşamım neredeydi benim, benim olacak yaşam neredeydi?' sorusunu sormasına neden olur. Duygusal bir kuraklık içinde olan anlatıcı acı ve ıstırap gibi evrensel duyguların bile kendisine ait olmadığını hisseder. Tek istediği, canlı ve gerçek bir duyguya sahip olmaktır, ancak içinden yankılanan tek şey koca bir boşluğun uğuldamasıdır. Bu bağlamda, Ankara'daki kayıp 'gençlik anı'ları dalga dalga yükselse de bunlar var olup yittiği için değil hiçbir zaman varolmadığı için kayıptır. Bu durum romanın olay örgüsünü, karakterin bu derin varoluşsal yokluk ve anlamsızlık hissi üzerine kurar (Geçgin, 2022a, s. 27).

Ayhan Geçgin'in *Gençlik Düşü* romanında, Fikret'in varoluşsal bunalımı, 'deniz' metaforu üzerinden yeni bir boyut kazanır. Anlatıcı için deniz hem bir özlem kaynağı hem de sıkışıp kaldığı ruhsal hapisneden bir çıkış yolu gibidir. Fikret, bu denizin gücünden faydalanarak içindeki balığı uyandırma ve yaşamı canavarca isteyen derin denizden yeniden bir insan yaratma arzusunu taşır. Bu, onun için köklü bir dönüşümün işaretidir. Fikret'in bu dönüşüm arayışında ailesinden gelen parçalanmış ve acı yüklü bir geçmiş bir sonu ya da yeni

bir başlangıcı ifade eder. Bu karmaşanın içinde Fikret'in boş kabuğunda ve 'paslı teneke kutusunda' bir kıvılcım belirir: arayış duygusu. Bu arayış, ona yerinde durmayı yasaklar ve onu sürekli bir hareketliliğe zorlar. Romanın bu noktası, arayıştan daha önemli olanın bir çıkış bulmak ve yeni bir yaşam yaratmak olduğunu vurgular. Bu durum Fikret'in içsel mücadelesinin, pasif bir kabullenışten aktif bir arayışa dönüştüğünü gösterir (Geçgin, 2022a, s. 30-31).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Fikret'in yalnızlık duygusu, metropoldeki diğer insanların hayatıyla kurulan bağ sayesinde daha da belirgin hale gelir. Fikret, kendisini dünyadan ve diğer insanlardan ayrı bir yabancı gibi hisseder. Bu yalnızlık duygusu, fabrikada çalışan deri işçilerinin, makinenin bir parçası haline gelmiş gövdeleriyle kurulan paralellik üzerinden güçlendirilir. Bu durum varoluşun yıpratıcılığını vurgular. Bu derin yalnızlığın içinde Fikret, okuma eylemine sığınır. Okuma, onun yalnızlığını pekiştirse de bu durum içinde bir yanıtın gölgesini aramasına neden olur. Kendini 'buz üstünde sürüklenen yarı hayalet' olarak tanımlarken okuma aracılığıyla 'yeniden oluşabilecek bir gövdenin karanlık ışıdamalarını' gördüğünü belirtir. Bu, Fikret'in pasif bir yalnızlıktan, okuma ve yazma yoluyla yeni bir varoluş arayışına girdiğini gösterir (Geçgin, 2022a, s. 44).

Anlatıcı, içinde yaşadığı ülkenin kasvetli ve kırık dökük atmosferine rağmen varlığını kanıtlama ve dünyanın merkezinde 'Buradaydım' deme arzusu taşır. Geçmişine dönüp baktığında kendini, gençliğini başı eğik ve sürekli bir arayış içinde geçirmiş biri olarak hatırlar. Özgürlük kavramı da onun için belirsizdir, nereye varacağını bilemez. Bir yandan dış dünyadan bağımsızca büyüyen düşleri ve arzuları varken diğer yandan kendine on yıllık bir yaşam süresi biçerek ölümü beklediğini ifade eder.

Anlatıcı, evrenin sonsuzluğu karşısında kendi varlığını, toprağın sağlamlığını hissederek varoluşunun kesinliğini sorgular. Hayatında aradığı o büyük olayı bir türlü bulamamasının sebebinin, kendi içine doğru dalgın bir şekilde yürümesi olduğunu fark eder. Kendisine karşı kayıtsızlaştığını anladığında, başkalarının onu nasıl dinlediğini gözlemler. Roman, bu durumla birlikte varoluşsal bir bunalımı, benlik kaybını ve umutsuz bir arayışı çarpıcı bir şekilde tasvir eder. (Geçgin, 2022a, s. 71).

Anlatıcı için zamanın hiçbir önemi yoktur; yıllar geçse de o, 'kaçınılmaz eylemle sonraki arasındaki mutlak bir bekleyiş' içindedir (Geçgin, 2022a, s. 97-98). Bu bekleyişte, insanları birbirine bağlayan o derin şeyin ne olduğunu sorgular. Babasındaki değişimin farkına varması, zamanın kaçınılmazlığını ve hiçbir şeyin ona karşı koyamayacağını acı bir şekilde gösterir. Kendi yaşlanması ve ölümünün yaklaşması ise anlatıcıda daha önce hiç hissetmediği bir şefkat duygusu uyandırır.

Anlatıcı, başlangıçta çekici bulduğu Sevil'e karşı zamanla ilgisini kaybeder ve onu bir yük olarak görmeye başlar. Fikret, kendi ailesinden uzaklaşması kolayken Sevil gibi başkalarından gelen bağlardan kurtulmakta zorlanır. Bu huzursuzluk içindeki gündelik yaşamında bir çıkış yolu arayan anlatıcı, yazmaya yönelir ancak yazdığı notların 'anlamsız sayıklamalara' dönüştüğünü fark eder. Zamanla Sevil'in varlığı ona rahatsızlık vermeye başlar ve Sevil gittikten sonra hissettiği 'yerim az da olsa genişlemiş gibi' duygusu, anlatıcının yalnızlık arayışının bir başka yüzünü gözler önüne serer. Dışarı çıkmak bile onun için artık bir kaçış eylemine dönüşmüştür.

Roman modern insanın yaşadığı yalnızlık, anlamsızlık ve benlik yitimi temalarını derinlemesine inceler. Anlatıcı, gündüzün aydınlığında bile 'derin bir karanlık' hissiyle boğuşur ve içindeki olumsuz düşüncelerle adeta 'kara bir taş'a' dönüşür. İnsanlar, onun için aşılması gereken bir sınıra dönüşürken ruhu bedeninden kopmuş gibidir. Ruhu bir balon gibi havada süzülürken bedeni kurşun bir heykel gibi geride kalır. Bu süreçte zaman, anlatıcıya adeta acımasız davranır ve ona 'bir öküz, bir yük beygiri muamelesi' yapar (Geçgin, 2022a, s. 220).

Fikret Ali Koçer, varoluşsal bir arayış içindedir. O, sıradan duyguların ötesine geçerek hayatın ve zamanın bütünlüğünü kavrayabileceği, tek ve sağlam bir bakış açısına ulaşmayı hedefliyor. Bu arayış, onun hayatın karmaşası içinde bir hakikat ve doğruluk peşinde olduğunu gösteriyor. Gecenin en karanlık anında zamanın donduğunu, bir sonraki anın gelmeyeceğini hisseder. Bu his, onu gizlice bir sonu arzulamaya iter; 'yarayı kesip atacak' kesin bir son bekler. Onun için yaşam, 'hastalıklı bir yaşam, yaşam hastalığı'dır. Bu hastalık bir gölge gibi dokunup geçen, ardında bıkkınlık ve umarsızlık bırakan bir hal alır (Geçgin, 2022a, s. 195).

Anlatıcı, intihara meyilli ruh halini 'sözcüklerden bir su kütlesi yaratma' 'ip örme' ve 'mezarını kazma' gibi metaforlarla dile getirir. Bu eylemlerin sonunda geriye kalan tek şey, boşluktur; boş bir döngü ve yörüngedir. Ancak bu boşluğun bile kendi varoluşsal bir anlamı vardır. Kendini doldururcasına boşaltan bu boşluk, belki de anlatıcının artık ne iyi ne de kötü olan, hiçbir bağla kendisine ait olmayan yaşamının nihayet ona ait olabileceği bir başlangıç noktasıdır (Geçgin, 2022a, s. 242-243).

1.4.3. Son Adım

Ayhan Geçgin'in *Son Adım* romanında Ali İhsan (Alisan), 34 yaşında, babaannesiyile maddi sıkıntılar içinde yaşayan, amaçsız ve duygusuz görünen bir depo görevlisidir. O, Camus'nün *Yabancı*'sındaki karakter gibi içe dönük ve kayıtsızdır; hayattan bir beklentisi yoktur. İşten çıkarılması ve normalleşme çabalarının sonuçsuz kalmasıyla hayatında bir durgunluk yaşar. Bu durgunluk, babaannesinin rahatsızlanması ve ölümüyle sonlanır.

Babaannesinin doğduğu topraklara gömülme vasiyeti, Alisan için yeni bir başlangıç ve umut olur. Defin yolculuğu, romanın seyrini değiştirir. Alisan'ın bireysel çıkmazları yerini kimlik arayışına bırakır. Karakter, yetiştiği kültür ile kökenleri arasındaki ayrılığı bu yolculukta derinden hissederek. Köydeki insanların içtenliği karşısında şaşırır ve kendi aidiyet sorununu fark eder. Geçgin, bu kopuşu dil aracılığıyla da vurgular. Yazar, bir coğrafyanın yaşamını o coğrafyadan gelip Batı'da büyümüş birinin gözünden anlatarak, modern insanların kökenleriyle bağlarını kaybetme durumunu 'gölge' metaforuyla ustaca işler (Url-5, 2025).

Ayhan Geçgin'in *Son Adım* isimli romanı, zamanın iç içe geçtiği, geçmişle şimdinin belirsizleştiği bir ruh haliyle başlıyor. Ana karakter (Ali İhsan-Alisan), babasının hayaliyle gerçekliği ayırt edemez hale gelir bu da onun hem dış dünyayla hem de kendi benliğiyle bağının zayıfladığını gösterir. Uyku ve ölüm üzerine yaptığı sorgulamalar, yaşamın kırılganlığına dair derin endişelerini yansıtır.

Ali İhsan, bir zamanlar sahip olduğu canlılığın ve yaşam enerjisinin tükendiği bir sürecin içindedir. Bu süreç sadece fiziksel bir zayıflama değil aynı zamanda zihinsel bir bulanıklıkla da kendini gösterir. 'İncelmiş' 'saydam' ve 'içi boş bir kavkı' gibi hissetmesi bu çöküşün dışa vurumudur. Artık dünyayla kurduğu tüm bağlar kopmuştur (Geçgin, 2019a, s. 15). Ali İhsan'ın duyguları bile kendisine yabancıdır; bir 'elektrik akımı' gibi gelip geçer ve geriye sadece 'ruhsal kasılmaların' yarattığı hissizlik kalır. Zihni 'sis ve gürültü' içinde kaybolur çünkü geçmişin hataları onu rahat bırakmaz. Geçmiş, onun için 'kum fırtınası' gibi her şeyi savurup atan bir güç haline gelmiştir. Bu durum, yaşamının kontrolünü kaybetme korkusunu tetikler. Tüm içsel sıkıntılara rağmen, karakter geçmişteki bir "gelecek yaşam olasılığını düşünmüş" ancak "o son adımı" atmaktan kaçınmıştır (Geçgin, 2019a, s. 37-38). Bu anlamda o kaderine boyun eğen, kendi hatalarıyla bile yüzleşme cesareti gösteremeyen bir portre çizer.

Karakterin içinde bulunduğu derin huzursuzluğun tetikleyicisi, geçmişiyile olan bağının aniden kopmasıdır. Hayatına dair önemli olaylar, kişiler ve hatta duygular bile ona yabancı gelmeye başlar. Bu durum onu dış dünyadan tamamen koparır çünkü dış dünya artık onun için bir anlam ifade etmez. Bu kopuşun yarattığı boşluk, karakterde sürekli bir huzursuzluk ve tedirginlik duygusu yaratır. Evde duramaz, sürekli yer değiştirme ihtiyacı duyar. Bu nedenle sürekli yürüyüşlere çıkar. Ancak bu yürüyüşler, bir kaçış ya da yeni bir başlangıç arayışı değildir. Tersine mevcut huzursuzluğunun bir uzantısıdır. Karakter, tatile gittiği otel odasını bir hapishane hücresi ya da hastane odası gibi algılar. Bu, fiziksel olarak özgür olmasına rağmen kendi benliğinde ve geçmişinde tutsak kalmış olmasının bir yansımasıdır. Otel odası, onun için bir dinlenme yeri değil çaresizliğinin ve umutsuzluğunun yeniden başladığı, döngüsel bir

tutukluluk halinin sembolü haline gelir. Bu durum onun artık kendi yaşamının öznesi değil kendi varlığının bir tutsağı olduğunu gösterir. Geçmişin buharlaşması ve anlamsızlığın derinleşmesiyle birlikte, geleceksizliğin getirdiği boşlukta kendi kendine bir hapishane inşa etmiştir.

Ali İhsan, hayatının artık eskisi gibi olmayacağını hatta geçmişle olan tüm bağlarının tamamen koptuğunun bilincindedir. Bu durum onda derin bir zihinsel yoksulluk ve ‘çöp gibi’ bir varoluş hissine yol açar. Artık yaşamın anlamını sorgulamayı bile bırakmıştır çünkü ona göre yaşamın bir anlamı kalmamıştır. Hayatındaki son umut kırıntısı olan ‘yaşamın ipi’ bile parmaklarının arasından kayıp gitmiş ve onu boğmuştur. Yaşadığı her anı eksik, yarım ve tamamlanmamış hissetmektedir (Geçgin, 2019a, s. 58-59). Bu durum onu, en kalabalık ortamlarda bile derin bir yalnızlık ve yabancılık duygusuna iter. Çevresindeki insanlar konuşur, güler ve bir şeyler yapar ancak karakter kendini bu kalabalığın dışında sanki görünmez bir cam duvarın arkasındaymış gibi hisseder. Bu kopukluk aynı zamanda dış dünya ile olan ilişkisini de karmaşıktırır. Karakter, herkesin kendisinden bir şeyler istediği ancak bu isteğin ne olduğunu bilmediği bir baskı altında olduğunu düşünür. Bu belirsiz talep onu daha da yalıtır ve içindeki duyulmayan çılgınlarla baş başa bırakır.

Karakter, artık sadece geçmişle değil kendi benliğiyle de bağıını tamamen yitirmiştir. Zihnindeki sis ve uğultu, en basit hayalleri bile kurmasını engeller. Dış dünya onun için anlamsız bir gürültüden ibarettir “saldırgan bir uğultudan” başka bir şey algılayamaz. Bu derin yabancılaşma onu bir çıkmaza sokar. Gitmek, kaçmak istese de gidecek hiçbir yer yoktur çünkü onun için her yer ‘hiçbir yere’ dönüşmüştür. Başka birinin yaşamını ondan önce yaşayıp bitirdiği hissi bu boşluğu derinleştirir ve kendi varoluşuna olan inancını tamamen yok eder.

Karakter, kendisini dünyanın ölü canlılığının içine, ‘dişlerin arasındaki bir balık kılıcı’ gibi takılmış’ hisseder. Bu acı verici, sıkışıp kalmışlık hissi, onu bir anda tükenmişlik ve bitmişlik duygusuna boğar (Geçgin, 2019a, s. 61).

Ali İhsan, yaşamının sonuna yaklaştığını hissetmektedir ancak bu bir sonun getireceği keskinlik veya rahatlama değildir. Tam tersine bu son ‘ayak süren, sürünen, uzayıp giden, bir türlü bitmek bilmeyen’ bir süreçtir. Tıpkı bir ağacın yapraklarının yavaş yavaş kuruması gibi karakter de adım adım tükenmektedir. Bu durum onu yorucu ve umutsuz bir bekleyişin içine iter. Bu süreçte karakterin zihnini kurcalayan en önemli soru, büyükannesinin yaşamıyla kendi yaşamı arasındaki tuhaf benzerliktir. Büyükannesinin uzun, bitmek bilmeyen ve belki de anlamsız bir yaşam sürdüğünü düşünürken bu durumun kendi yaşamıyla olan paralelliği onu sarsar. Kendi kendine ‘Yaşıyor olmuş olmamış ne farkı var?’ diye sorar. Ancak bu soru hemen kendisine döner ve kendi varoluşunun anlamsızlığını yüzüne vurur: ya senin yaşamın, senin

yaşamının farkı nerede? Bu sorgulama, karakterin yaşadığı varoluşsal krizi daha da derinleştirir. Kendi yaşamının da büyükannesininki gibi anlamsız ve boş olup olmadığını sorgulamaya başlar. Bu durum onun bitmek bilmeyen bu ‘son’u neden yaşadığını anlamlandırmasını zorlaştırır ve onu daha da büyük bir umutsuzluğa sürükler. Karakter için yaşam, artık sadece var olmanın yükünü taşımaktan ibarettir (Geçgin, 2019a, s. 90).

Karakter yaşamının anlamsızlığını ve bitmek bilmeyen sonunu kabullenmişken beklenmedik bir duygu onu şaşkına çevirir. Daha önce hiç arzulamayacağını düşündüğü, hatta varlığını bile önemsemediği Kader adlı bir kadına karşı yoğun bir arzu duymaya başlar. Bu duygu, onun için o kadar yeni ve tuhaftır ki, kendi benliğindeki çöküşe rağmen hâlâ insani bir şeyler hissedebiliyor olmasına şaşırır. Bu arzu, karakterin içinde bulunduğu boşlukta adeta bir tohum gibi filizlenir. Duygusal olarak kendini ölüme terk etmişken bu yeni duygu onun giderek kaybolan benliğinde bir uyanışa işaret eder. Kader’e duyduğu arzu, bir kaçış veya yeni bir başlangıç umudu olmaktan ziyade karakterin tamamen yok olmayan insani yanının beklenmedik bir şekilde ortaya çıkışını temsil eder (Geçgin, 2019a, s. 114).

Roman, karakterin bitmek bilmeyen ‘son’ ve tükenmişlik duygusu ekseninde ilerlerken yeni bir başlangıcın mümkün olup olmadığı sorusunu ortaya atar. Karakter, açığa çıkmadan boğulan bir şeyin, yaşam fırsatı bulamamış bir potansiyelin peşindedir. Bu potansiyel, bir zamanlar içinde barındırdığı umut, yaratıcılık veya hayata tutunma isteği olabilir. Ancak bu potansiyel, onun içinde bulunduğu varoluşsal çıkmazda boğulmuştur.

Büyükannesinin ölümüyle birlikte, karakterin yaşamındaki en belirgin yapı taşlarından biri olan evin ‘sıkı örgüsü’ çözülür. Fiziksel olarak boşalan bu mekân, karakterin ruhsal boşluğunu daha da görünür kılar. Kadınsız kalan yaşamı, artık ‘çıplak, çorak ve kuru’ olarak tanımlanır. Bu tanım onun sadece fiziksel bir yalnızlık içinde olmadığını aynı zamanda derin bir bağ kurma ihtiyacı içinde olduğunu ve bu ihtiyacın karşılanamamasının getirdiği ruhsal çoraklığı ifade eder.

İstanbul’un sisli ve belirsiz ortamından, büyükannesinin cenazesi için memleketine giden Ali İhsan bambaşka bir dünyayla karşılaşır. Bu yeni dünya, onun iç dünyasının bir yansıması gibidir: her şey çıplak, kuru, katı ve serttir. Bu sadece doğanın veya yapıların bir özelliği değildir aynı zamanda insan ilişkilerinin ve hayatın acımasız gerçekliğinin bir sembolüdür. Artık ne kaçabileceği bir bulanıklık ne de sığınabileceği bir belirsizlik vardır. Her şey net ve acı vericidir.

Bu yeni ortamda, yalıtılmışlık ve çoraklık içinde bile Ali İhsan’ın kendine ait bir şeyler bulduğunu itiraf etmesi, onun bu acımasız gerçekliği kabullendiğini gösterir. Karakter gençliğinden beri içinde hiçbir canlılığın gelişmediğini, var olanın bile zamanla silinip gittiğini

düşünür. Bu durum memleketin çorak ve çıplak doğasıyla birleşerek onun içsel yaratıcılığını ve canlılığını ne kadar kaybettiğini gözler önüne serer. Artık dış dünya ile iç dünyası arasında hiçbir fark kalmamıştır.

Karakter, memleketinde ‘gölgesinin tüm yaşamını kendisinden önce yaşayıp bitirmesi’ duygusuyla yüzleşir. Bu durum kendi benliğinden bile ne kadar uzaklaştığını, yaşamının sadece bir yansımadan ibaret olduğunu hissetmesini sağlar. Büyükannesinin toprağa verilmesiyle simgelenen bu ‘son’ karakterin kendi hayatının da ne kadar boş ve anlamsız olduğunu acı bir şekilde fark etmesine neden olur (Geçgin, 2019a, s. 206-208).

Karakter hayatının artık kendine özgü bir hikayesi olmadığına, tüm insanlığın ortak ve döngüsel bir kaderi paylaştığına inanır. Bu, onun için bir kabullenıştır: “Tek bir hikâye vardır” (Geçgin, 2019a, s. 212) ve bu hikaye, kaçınılmaz bir şekilde sona ermektedir. Bu düşünce, karakterin yaşadığı derin yalnızlığı ve umutsuzluğu pekiştirir. Bu döngünün içinde kendisinin ‘yolunu şaşırmış biri’ olduğunu fark eder. Ancak bu şaşkınlık sadece ona ait değildir; o, yolun kendisinin de kaybolduğunu düşünür. Artık ne bir hedef ne de bir yön vardır. Bir zamanlar ‘mucize gibi gelecek olanı’ beklemiş olsa da bu beklentinin boş olduğunu anlar. Zamanın acımasızca akıp gittiğini ve kendisini ‘güçsüz bir gölgeye, yarı yarıya bir hayalete’ dönüştürdüğünü fark ettiğinde, geriye kalan tek şey umutsuzluk olur. Bu durum karakterin artık kendi varoluşuna olan inancını tamamen yitirdiğini, bir zamanlar hayalini kurduğu yaşamın bir gölgeye dönüştüğünü gösterir (Geçgin, 2019a, s. 220-221).

Romanın sonunda karakter yaşamının bir sona doğru gitmediğini, aslında ‘sonun’ çoktan gerçekleştiğini fark eder. Bu bitiş, dramatik bir ölüm ya da bir intihar değil yaşamın sessizce ve yavaşça ‘bir balon gibi sönüp gitmesi’dir. Bu, bir son değil, bir yok oluşa teslimiyet ve acı dolu bir kabullenıştır. Karakter, bu farkındalıkla birlikte varoluşsal mücadelesindeki ‘son adım’ı atar. Hayatın bu yavaş sönüşüne kendini bütünüyle bırakma kararı. Bu, bir mücadeleden vazgeçmekten ziyade artık mücadele edilecek bir şey kalmadığını anlamak ve bu boşluğun içinde kaybolmaktır. Artık ne geleceğe dair bir beklentisi ne de geçmişe dair bir pişmanlığı kalmıştır. Sadece var olmanın anlamsızlığını kabullenerek kendi isteğiyle yok olmaya doğru sürüklenir (Geçgin, 2019a, s. 221).

1.4.4. Uzun Yürüyüş

Ayhan Geçgin’in *Uzun Yürüyüş* romanı, ‘Şehir’ ve ‘Dağ’ olmak üzere iki ana bölümden oluşuyor.

Roman, kimliksizleşme ve geçmişinden kopma çabası içindeki bir karakterin derin içsel yolculuğunu anlatmaktadır. Bu yolculuk öncelikle karakterin en yakınındaki insana, annesine

olan yabancılaşmasıyla başlar. Yıllarca aynı çatı altında yaşadığı annesini artık tanımadığını fark eden karakter bu durumun kendi yaşamıyla kurduğu yüzeysel bağın bir yansıması olduğunu düşünür. Bu yabancılaşma duygusu, mevcut yaşamını bir ‘esaret’ olarak görmesine yol açar. Evini bir hapisane gibi algılayan karakter, ‘çemberler çizmekten’ bıkmış ve bu durumdan kurtulmak için ‘dümdüz gitmek’ olarak tanımladığı bir ‘hicret’e karar verir (Geçgin, 2022b, s. 11-12). Bu kaçış yalnızca fiziksel bir hareket değil aynı zamanda geçmişin prangalarından kurtulma ve yeni bir başlangıç yapma arzusunun güçlü bir ifadesidir. Karakter, bu kararlılığını ‘artık arkaya bakmak yok’ (Geçgin, 2022b, s. 12) ve ‘geçmişi düşünmek yok artık’ (Geçgin, 2022b, s. 15) sözleriyle vurgular.

Yolculuğunun ilk aşamalarında, karakterin kaçış isteği daha da belirginleşir. İnsan sesinden duyduğu acı ve ‘dünyadan yok olma hakkı’ arayışı derin bir yalnızlık duygusu içinde olduğunu gösterir (Geçgin, 2022b, s. 14). Kendisini ‘bir ölü’ olarak tanımlayan karakter hâlâ canlı bir şeylere tutunma umudunu bile reddederken eski kimliğinden radikal bir şekilde kopma arzusuyla mızıkasına sarılır. Mızıkası, geçmişten kalan tek somut bağıdır ve aynı zamanda yeni bir kimlik arayışının sembolüdür.

Karakterin içsel mücadelesi, kaçmaya çalıştığı yere geri gönderilme korkusuyla daha da derinleşir. ‘İleriye gitmek, çizginin sonuna varmak’ arayışı, mutlak bir özgürlüğe ve bilinmezliğe doğru ilerleme arzusunu yansıtır (Geçgin, 2022b, s. 19). Annesine dönme arzusuna direnen karakter, bu kaçışın ‘çocukça bir şey değil uzun uzun yıllarca düşünülüp verilmiş bir karar’ olduğunu ifade eder (Geçgin, 2022b, s. 20).

Romanın ilerleyen bölümlerinde, karakterin varoluşsal yükü daha da artar. Yaşamını ‘paslı, ağır bir çapa’ gibi sırtında taşıdığını hissetmesi, içindeki son motivasyon kırıntılarının bile anlamsızlaştığını gösterir. Dünya algısı da değişime uğrar; dünya artık ‘geniş bir yüzey’ değil ‘hemen yanı başında yükselen bir duvar’ haline gelmiştir (Geçgin, 2022b, s. 21-22). Bu durum, karakterin kendi zihinsel ağırlığı altında ezilerek dış dünyadan soyutlandığını vurgular.

Karakterin yolculuğu, dış dünyayla olan bağlarının giderek kopmasıyla derinleşir. Diğer insanlarla göz teması kurmaktan kaçınması, insan ilişkilerindeki mesafenin bir göstergesidir. Bu sosyal kopuşa karşın, karakter doğaya yönelir. Yağmur sonrası ıslak çimenlere uzanıp toprağın kokusunu içine çekmesi, bir tür köklenme ve ait olma arayışını temsil eder. Güneşi ‘büyük bir göze’ (Geçgin, 2022b, s. 40) benzetmesi ve onunla kurduğu anlaşılabilir bağ, insan ve evren arasındaki derin, kaçınılmaz ilişkiyi yansıtırken varoluşun temel dürtülerine dair sorgulamalarını da beraberinde getirir.

Karakter, bu yolculukta iradesini yitirmiş bir paradoksun içine hapsolür. Kalabalığın içinde ne için hareket ettiğini bilmeden sürüklenirken durmak isterken hareket etmesi ve

hareket etmek isterken duramaması kontrolünü kaybettiğini gösterir. ‘Alma verme’ döngüsünden kurtulma isteği sadece toplumsal ilişkilerden değil beden ve zihnin istemsiz işleyişinden de duyulan rahatsızlığı ifade eder (Geçgin, 2022b, s. 46).

Zihinsel dünyası da dış dünyadan tamamen kopmuştur. Dünya onun için ‘ufuksuz bir duvar’a dönüşmüş, kendini şeffaf bir kürenin içine hapsolmuş hissetmektedir. Düşüncelerinin ezici yükü, ikinci, görünmez bir kafanın ağırlığıyla simgelenir (Geçgin, 2022b, s. 47). Karakterin iç dünyasındaki çatışma, ölme arzusu ile var olmayı sürdürme isteği arasında gidip gelir. Marmara Denizi’nin ‘dipsiz bir kuyu ağzına’ dönüşmesi, onun varoluşsal boşlukta kayboluşunu ve kendisini bir oyuk gibi hissetmesini pekiştirir (Geçgin, 2022b, s. 53).

Karakterin kaçmaya çalıştığı geçmiş, zihninde yıkıntılar halinde tekrar belirir. Bu durum geçmişin aslında onun bir parçası olduğunu ve kaçmanın imkansızlığını anlamasını sağlar. Yolun kendisinin kaybolduğunu ve ‘yolların dümdüz yokluğundan oluşan bir labirente’ dolanıp durduğunu fark eder (Geçgin, 2022b, s. 54).

Karakterin zihninin derinliklerine yaptığı yolculuk, kimliksizleşme sürecini doruğa çıkarır. Uyanıklık ve uyku arasında, beyninin kıvrımlarına benzeyen bir yüzeyde, unuttuğu ama hatırlaması gereken her şeyin saklı olduğunu hisseder. Ancak bu belleğin ona ait olmadığını, çok daha önceki bir zamana uzandığını düşünmesi, kendi özünden koptuğunu gösterir.

Yolculuğun sonlarına doğru karakter, amacını ve yönünü tamamen yitirir. Kendini ‘hiçlikten hiçliğe’ sürüklendiğini hisseder ve neden yola çıktığını bile hatırlayamaz (Geçgin, 2022b, s. 92). Karakterin ‘acı veren kendi varlığıydı, hâlâ yaşıyor olmasıydı’ itirafı, var olmanın kendisinin bir acıya dönüştüğünü vurgular (Geçgin, 2022b, s. 117).

Karakter, yaşamının bir ‘hikâye’ oluşturacak kadar düzenli bir akışı olmadığını düşünerek anlamsızlığını kabullenir (Geçgin, 2022b, s. 138). İçinden yükselmesini beklediği ‘sesin’ çoktan sönüp gittiğini fark etmesi, onun içsel gücünü ve kendini ifade etme yetisini tamamen yitirdiğini vurgular. Konuşma arzusuna rağmen ne söyleyeceğini bilememesi hatta sözcüklerden daha fazlasını araması, dilin yetersizliğini ve ifadenin sınırlarını sorgulamasına neden olur (Geçgin, 2022b, s. 140).

Roman karakterinin geleneksel bağlardan kopuşu ‘insanın birden fazla annesi oluyordur’ fikriyle pekişir; ‘delik’ veya ‘su kaynağı’ gibi yerler onun için yeni aidiyet kaynakları haline gelir (Geçgin, 2022b, s. 141). ‘Hastalıklı bir düşünce’ tarafından ‘dümdüz bir çizgiyi izle’ ve ‘her şeyi geride bırak’ emriyle yönlendirilmesi, bu kaçışın bilinçli bir tercih değil, bir zorunluluk olduğunu gösterir (Geçgin, 2022b, s. 144).

Karakter, şehir hayatından dağlara doğru çıktığı bu yolculukta, doğayla kurduğu bağ aracılığıyla içsel bir dönüşüm yaşar. Bu yürüyüş sadece fiziksel bir kaçış değil aynı zamanda varoluşunun katılaşmış yapısını çözme arayışıdır. Başlangıçta geçmişinden ve kendisinden kaçan karakter, dağların enginliğinde, fiziksel ve zihinsel varlığının giderek eriyip gittiğini hissederek. Şehrin karmaşası ve kimlik bunalımı yerini, doğanın sade ve temel gerçekliğine bırakır. Bu süreç, onun nihai olarak varlığının son sınırlarına ulaşarak bir hiçliğe doğru sürüklenişini simgeler.

Roman, karakterin dış dünyayla olan bağının tamamen koptuğu bir manzarayla son bulur. Gözlerinin algıladığı ‘minik noktalar’ın kendi zihnindeki ‘karartılar’ olduğunu fark etmesi, algısının tamamen içe dönükleştiğini gösterir. Manzaranın bu mutlak boşluk içinde bile ‘kendi genişliğinin içinden çıkıp bir kez daha’ açılması, varoluşun kendi içinde bir devinim barındırdığını düşündürür (Geçgin, 2022b, s. 150). Karakterin hiçbir şey önermemesi ve hiçbir şey saklamaması durumu, onun nihai teslimiyetini ve varoluşun tüm karmaşıklığını olduğu gibi kabul edişini temsil eder.

1.4.5. Bir Dava

Ayhan Geçgin’in romanlarında süregelen ‘derin yarık’ imgesi, *Bir Dava*’nın kadın kahramanı Aslı’nın ruhunda devam eder. Aslı, babasının tutuklanmasıyla kaçtığı ‘evi’ne döndüğünde, yine bir boşlukla karşılaşır. *Bir Dava* romanı bir ailenin yaşadığı dram özelinde Türkiye’nin yakın tarihindeki Balyoz davalarını konu alır. Roman, gerçekliğe çok yaklaşan ancak tam olarak örtüşmeyen bir kurmaca evrenle ‘tekinsiz vadi’ etkisi yaratır. Bu durum okuru bildiği bir hikâyeye ilgili bilinmedik bir huzursuzluğa iter, onu kendi ideolojik duruşu ve güncel siyasetle yüzleşmeye zorlar. Eserde, Kafka’nın *Dava*’sıyla kurulan metinlerarası ilişki, soyut adalet arayışını Türkiye’nin somut ve çelişkili gerçekliğiyle çarpıştırır. Burada Joseph K.’nin masumiyeti, yüksek rütbeli bir askerin tartışmalı konumuyla harmanlanır (Url-6, 2025).

Roman, babanın hapsedilmesiyle başlayan ani ve şok edici bir olayla başlar. Bu olay, karakterin gerçeklik algısını derinden sarsar ve kimlik kaybı ile modern hukuk sisteminin yarattığı anlamsızlığı merkeze alır. Annesinin telefondaki ‘Babanı götürdüler’ sözü, karakter için dilin ve gerçekliğin arasındaki boşluğu gözler önüne serer. Aslı, bir eşyanın veya cesedin götürülebileceğini düşünürken, yaşayan bir insanın nasıl götürüldüğünü sorgular. Bu iki sözcük, zamanı boydan boya keserek yaşamının akışını geri dönülmez bir şekilde değiştirir (Geçgin, 2019b, s. 9-10). Bu şok edici olayla birlikte karakterin kimliksizleşme süreci hızlanır. Anne kelimesine bile yabancılaşır ve aynadaki yüzünün dağıldığını, bir gün tanınmaz hale geleceğini düşünür. ‘Zamanın ölçüsü değişti, bundan sonra zaman yalnızca belirsizlikle ölçülebilir’ düşüncesi, onun yeni, öngörülemez ve anlamsız gerçekliğe uyum sağlama

zorluğunu vurgular (Geçgin, 2019b, s. 12). Duygusal ve fiziksel bir soğukluk, karakterin hem kendi iç dünyasına hem de dışarıdaki dünyaya yabancılaştığının bir göstergesidir. Öyle ki kendi anadili olan Türkçe kelimeleri bile unutmaya başlaması, bu yabancılaşmanın ne denli derinleştiğini ortaya koyar.

Karakter için bekleyiş, bir işkenceye dönüşür ve evin her odası adeta bir hapishane haline gelir. Bu durum ‘beklemenin, hükümden daha büyük bir ceza’ olduğu düşüncesini pekiştirerek adalet sisteminin mantıksızlığını ve zulmünü eleştirir (Geçgin, 2019b, s. 23). Karakter, kendisini rüzgârda sürüklenen bir yaprağa veya bir toz bulutuna benzeterek sistem karşısındaki mutlak güçsüzlüğünü ve iradesizliğini ifade eder. Babanın hapsedildiği yerin kentin dışında, ‘boş, geniş bir arazinin içinde’ yer alması ve yolun ‘kurumuş yabancı bitkiler’ arasında kaybolması, adaletsizliğin dışlanmışlığını ve anlamsızlığını pekiştirir (Geçgin, 2019b, s. 33-34).

Aslı, hapishaneye karşı duyduğu tiksintiye rağmen, oranın erişilemez bir sırrı sakladığına dair bir merak besler. Bu durum onun bu olayla nasıl dönüştüğünü gösterir. Son olarak yasanın hükmüne uğramış bir grup olan ‘mahkûm yakınları’ topluluğunun bir parçası olmak bireysel kimliğin nasıl kolektif bir kaderin parçası haline geldiğini ve kişisel iradenin nasıl silindiğini gözler önüne serer (Geçgin, 2019b, s. 38).

Aslı’nın ölüm, hastalık ve hapis gibi ‘anlaşılmaz ya da korkutucu yerleri’ olan bir hikâyeden kaçma isteği, karakterin yaşamın acımasız gerçekleriyle yüzleşmekten duyduğu derin rahatsızlığı ifade eder. Yürüyüşleri sırasında zihninin ‘darmadağınık’ veya ‘bomboş’ olduğunu ancak bu boşluğun içinde ‘düşünce parçaları, konuşma parçaları’ gibi istemediği seslerin dolaştığını fark etmesi, onun zihinsel karmaşasını ve kontrol kaybını gösterir (Geçgin, 2019b, s. 52-53).

Karakter, babasını bir hücrede hayal edemez; zihni, yalnızca bulanık bir loşluktan ibaret bir kapı görür. Bu ‘kilitli oda’ düşüncesi, onun zihinsel olarak kilitlendiğini simgeler (Geçgin, 2019b, s. 68). Karakterin yaşamı, babasının hapsedilmesiyle birlikte hukuk sisteminin ezici gücü altında ezilir. Avukatın varlığı bile onda bir güçsüzlük hissi uyandırır; hareketleri, düşünceleri ve hisleri dahi elinden alınmış gibidir. Bu süreç, karakterin bellekle olan karmaşık ilişkisini de gün yüzüne çıkarır. Ne anımsayabildiği ne de unuttuğunu söyleyebildiği bir belirsizliğin içinde, geçmişle bağları kopmuştur.

Roman, ‘insan kavramına’ sokulan hiyerarşi ve ırkçılığı eleştirerek bireyin toplumsal sınıflandırmalar içinde nasıl kaybolduğunu gösterir. Kendi kökenlerine ve aidiyetine olan yabancılığı, sonradan öğrendiği dilin her zaman “yabancı bir dil” (Geçgin, 2019b, s. 71) olarak kalmasıyla pekişir.

Karakter, yaşam döngüsünü sürdürme çabasıyla bilinçli olarak uyuyup uyanır ancak bu çaba derin bir bırakılmışlık hissiyle kırılır. Kendini ‘arazideki taşlar, kuru yabancı bitkiler, ambalaj paketleri, rüzgârda hışırdayan naylon poşetler gibi’ hissetmesi onun dışlanmışlığını ve terk edilmişliğini çarpıcı bir şekilde ifade eder (Geçgin, 2019b, s. 83). Dinlenmiş hissetmemesi zihinsel karmaşasının artması ve gövdesinin katılaşması; karakterin fiziksel ve zihinsel tükenmişliğinin bir göstergesidir. Konuşurken kelimeleri unutacakmış gibi hissetmesi, içinde bulunduğu durumu ifade etme yeteneğini kaybetmesine yol açar.

Romanın sonlarına doğru, karakterin varoluşsal bir boşlukta sürüklenişi zirveye çıkar. Kendi sesini ‘uzaydaki karman çorman uğultuya karışmış’ hissetmesi, bireysel varlığının çözüldüğünü gösterir (Geçgin, 2019b, s. 100). Konuşma yetisinin parçalanması, yazma ve okuma yetisini kaybetmesi hatta harflerin ‘ölü harflere’ dönüşmesi; dilin ve sanatın bile bu varoluşsal çöküş karşısında işlevsiz kaldığını gösterir (Geçgin, 2019b, s. 103).

Aslı’nın yaşadığı derin varoluşsal kriz, babasının hapsedilmesinden çok daha önce başlasa da bu olayla birlikte iyice görünür hale gelir. Bu süreçte Aslı, kendi bedenine tamamen yabancılaşır ve ‘anne’ veya ‘kız’ gibi edindiği hiçbir kimliğin kendisine ait olmadığını hisseder. Yeni bir hayat kurmak için başka bir kıtaya gitme çabası bile ‘yarım kalmış’ bir eyleme dönüşür. Bu durum fiziksel kaçışın dahi değişim veya kurtuluş getiremeyeceğini gösterir. Sonunda tüm arayışları, bir yanıt bulma umudunu tamamen yitirdiği ‘anlamını bile kavrayamadığı bir soru’ olarak geri döner (Geçgin, 2019b, s. 124).

Karakter, kendisini ‘adsız bir yeryüzü’ ve ‘adlarını yitirmiş varlıkların başıboşluğuyla dolu’ bir manzara içinde bulur (Geçgin, 2019b, s. 131). Bu, onun tüm tanımlamalardan ve anlamlardan sıyrılmış, mutlak bir kimliksizliğe doğru ilerlediğini gösterir. İletişimi bir monologdan öteye geçemez ve bu yalnızlık içinde, sürgün edilme hissinin ölüm demek olduğunu fark eder. Yaşadığı dünya ‘yabana dönüşmüş dünya’dır ve bu varoluşsal sürgünlük, onun konuşma arzusunu tamamen yok eder. ‘İnsan gibi hissetmek yeterli olurdu’ (Geçgin, 2019b, s. 137) ifadesi en temel insani duyguların bile bir lüks haline geldiği acı dolu bir kabullenışı yansıtır.

Romanın son bölümü, karakterin mülksüzleşme ve hiçliğe dönüşme sürecinin zirvesine ulaştığı bir tablo çizer. Mülksüzlük kavramını ‘memleketsizlik’ ve sahipsiz kalmak olarak tanımlaması sadece fiziksel eşyalardan değil aynı zamanda ait olma duygusundan ve kimlikten de yoksun kalışını ifade eder. Sahip olduğu tek şeyin hiçbir şey, hiçbir yer, hiç kimse olması, onun mutlak bir boşluğa sürüklendiğini simgeler (Geçgin, 2019b, s. 141-142).

Karakterin yaşadığı derin yıkım, pasif bir direniş ve sessiz bir kabullenişle ortaya çıkar. Artık umut etmek yerine ‘en kötüsüne hazırlanmak’ gerektiğini düşünerek kendini umutsuzluğa

teslim eder (Geçgin, 2019b, s. 144). Bu süreçte, kendi yaşamına tamamen yabancılaşır. Yıllarca yaşadığı yeri kolayca terk etmesine şaşırır sanki hayatını bir başkası yaşamıştır. İlişkileri ise ‘ayakkabı bağlarına benzeyen çözülmüş bağlara’ dönüşerek sosyal ve duygusal tüm bağlarının paramparça olduğunu gözler önüne serer (Geçgin, 2019b, s. 150). Karakter şehri ve insanları okuyamaz hale gelir; gücünün “hiç gücüm yok” (Geçgin, 2019b, s. 169) diyerek mutlak bir tükenmişliği ifade etmesi, yaşadığı çaresizliği gözler önüne serer. ‘Suçlu ya da masum’ gibi kavramların yetersizliği ve Tanrı’nın bile ‘unutulan bir Tanrı’ya dönüşmesi, onun temel ahlaki ve inançsal kavramları sorgulamasına neden olur.

Roman, karakterin ‘kaderine terk edilmiş’ (Geçgin, 2019b, s. 192) bir varlık haline geldiği bir noktada sona erer. Başına gelenlerin ona ‘ayrılmış bir anlam’ı olmadığını aksine onunla öyle ilgisiz olduğunu fark eder ve bu ilgisizlik içinde kendisinin de ortadan kaybolduğunu hisseder. Tüm hayatının değişmesinin bile bir anlam ifade etmemesi, mutlak bir anlamsızlığa ulaşıldığını gösterir. Yolculuğunun sonunda vardığı son nokta, taş dönüşmeyi dilemesiyle ve hissettiği derin bir utançla simgelenir (Geçgin, 2019b, s. 195). Bu utanç, varoluşun anlamsızlığına, kendi çaresizliğine ve içinde bulunduğu insanlık durumuna duyulan evrensel bir utançtır.

1.4.6. Dünyalar-Arasında

Ayhan Geçgin’in *Dünyalar-Arasında* romanı, geçmiş travmaları yerine varoluşsal bunalımları ve ‘burası neresi?’ gibi temel varlık sorunlarını aksak bir zihinle işler. Eserde mekân ve bellek bütünlüğü yoktur; karakterin varlığı silikleşirken mekân bir yıkım alanı olarak belirir. Roman, karakterin boş ve yeni bir yaşam arayışını, aslında bir kayboluş hali olarak sunar; bu durum ‘ölümün unuttukları’ gibi ifadelerle özetlenir. Roman boyunca yaratılan soru iklimi, insanın yersiz-yurtsuzluğunu sorgular. Rayber adlı karakter varlık sebebini yoklukta arayan, ‘hatırlama’ ve zamanın gidip gelişleriyle var olan silik bir öznedir. Mekânın yıkım olarak sunulmasıyla bireylerin sıkışmışlığı vurgulanır. Roman sonuca varmayan, sürekli sorgulayan bir dinamikle ilerler; Rayber, kimlik yitimiyle sürekli olumsuzlukla karşılaşır ve sorularının cevabı yoktur (Url-7, 2025).

Romanın giriş bölümünde, karakterin derin bir kimlik krizi mekânsızlık ve zaman algısının yitimi içinde varoluşsal bir boşlukta sürüklenişi çarpıcı bir dille ele alınır. Romanın ana karakteri Rayber’in başlangıçta kendini bir kaya kovuğunda yıldızlarla dolu göğe bir kuyunun dibinden bakar gibi bulması, onun varoluşsal yalnızlığını ve tersine dönmüş bir dünyadaki konumunu simgeler. ‘Kim bakıyor? Ben... Yok diyorum, ben değilim’ ifadesi benlik algısının parçalanmasını ve dış dünyadaki her şeyin ona bakıyormuş gibi hissettirmesiyle bireyselliğin çözüldüğünü gösterir (Geçgin, 2024, s. 7)

Karakterin kendini ‘gerçekten bir bebek gibi’ hissetmesi, her ân yeniden ‘bu yetişkin gövdesine’ doğduğunu düşünmesi, varoluşunun sürekli bir başlangıç ve son döngüsünde sıkışıp kaldığını gösterir. ‘Ne zamandır buradayım, niçin buradayım bilmiyorum?’ ve ‘burası neresi?’ soruları mekânsal ve zamansal aidiyetini kaybetmesini vurgular. Cızırdayan bir ampulün kendinden başka hiçbir şeyi aydınlatmaması ve adının ‘yanlış bir şeyin adı’ olabileceği düşüncesi kimliğin dahi belirsizleştiği bir dünyanın metaforunu oluşturur (Geçgin, 2024, s. 7-8).

Gözlerinin kapanıp açılmasıyla yıldızlı göğün yerini ‘tümünden karanlık’ bir geceye bırakması, karakterin algısının güvenilmezliğini ve gerçeğin sürekli değiştiğini gösterir. Kendini ‘terk edilmiş bir bebek’ gibi görmesi ve terk edilmesine yol açan olayları, hatta geçmiş ve geleceği bile hatırlamaması, hafızanın ve dolayısıyla kimliğin tamamen silindiğini ifade eder (Geçgin, 2024, s. 8-9).

Roman karakterinin elinde ne varsa ona tutunmak veya kendini tamamen bırakıp ‘dünyanın kenarından aşağıya’ sürüklenmek istemesi, karakterin varoluşsal çaresizliğini ve teslimiyetini ortaya koyar. Dünyanın ‘çoktan yok olup gittiği’, ‘yıkımın içinden ikinci bir yıkımın çiçek gibi yeniden açtığı’ düşüncesi, içinde bulunduğu varoluşun bir enkaz üzerine kurulu olduğunu ve yıkımın sürekli devam ettiğini gösterir (Geçgin, 2024, s. 10). Karakterin ‘Rayber’ ismiyle kurduğu belirsiz ilişki, kimlik arayışının ve tanımlama çabasının boşluğunu vurgular.

Kendini unutma, herkesin onu unutmasını isteme ve hiç dünyaya gelmemiş gibi silinme arzusu, karakterin varoluşsal yorgunluğunu ve yok olma isteğini dile getirir (Geçgin, 2024, s. 13). Romanda karakterin köpekler ve kediler gibi muamele görmesi hatta taş veya tekme yemeyi olağan kabul etmesi, insanlık onurunun ve bireysel değer ne kadar düştüğünü gösterir. Konuştuğu dilleri sonradan öğrendiğini düşünmesi, anadilini hatırlamaması ve konuştuğu dili bile anlamaması, iletişimin anlamsızlaşmasını ve dilin bir yabancılaşma aracı haline gelmesini vurgular.

Karakter, hayatındaki ‘belirsizlik’ içinde yönünü ve amacını tamamen yitirir. Bir zamanlar doğru kabul ettiği her şey artık var değildir. Hırpo ve Nuri gibi isimleri hatırlamasına rağmen, bunların kendi anıları olamayacağını düşünmesi, geçmişle olan bağlarının ne kadar kopuk olduğunu gösterir. Bu kopukluk, dünyaya ‘hiç var olmamış bir sessizliğin’ girmesiyle pekişir; iletişim boşluğu, varoluşun anormalleştiği bir ortam yaratır (Geçgin, 2024, s. 24).

Karakterin ölüm ve gerçeklik algısı tamamen bozulmuştur. Başkaları ölenin kendisi değil, kardeşi olduğunu söylese de buna inanmaz. Evden ne zaman ayrıldığını ve yollarda ne kadar zamandır olduğunu unutur; zaman algısı çözülmüştür. Şehrin bir ‘seraba, hayalet şehre’

dönüşmesiyle birlikte asıl yıkımın kent değil kendi ‘öz varlığı’ olduğunu fark eder (Geçgin, 2024, s. 27). Bu ‘öz yıkım’ ‘her başlangıçtan önce başlayan’ bir süreçtir ve karakter yaşamını sürekli bir yıkım döngüsü olarak görür. Yitirilmiş bir saflık ve aidiyet arayışı içinde olsa da bu arayışın da umutsuzlukla dolu olduğunu hisseder.

Romanın ilerleyen bölümlerinde, karakterin duygusal ve duyuşsal yitimi daha da derinleşir. Zevklerin ve hazların zamanının geçtiğini düşünerek hissizleşir; kendini bir kayaya benzeterek mutlak bir hissizliğe teslim olmak ister. Balıkların kesilme anını hatırlaması ve gözlerinin ölümden sonra bile izlemeye devam ettiği fikri, onun artık ölümler diyarında olduğunu ve ‘açıklara, iyice açıklara doğru’ sürüklendiğini simgeler (Geçgin, 2024, s. 31).

Roman karakteri, Rayber kimliğinin geride kalmasıyla birlikte benliğinin parçalandığını hisseder; ardında telef olmuş, yanlış yönlerde sapmış, dağılmış bir sürü ‘ben’ hayal eder. İçindeki ‘minik minik benlerin’ ortaya çıkmaya çalışması, zihinsel karmaşanın ve varoluşsal mücadelenin devam ettiğini gösterir. Nihayetinde tümünden kaybolacağını bilmesi, varoluşun geçiciliğini ve mutlak sonunu kabullendiğini ifade eder (Geçgin, 2024, s. 32-33).

Karakter, sayısız yaşam deneyimlemiş olabileceği ancak belleğinin silinmesiyle bunları hatırlayamadığı paradoksunu yaşar. ‘Hem yeni doğmuş hem çok yaşlı’ hissetmesi zamanın öznel algısının ve varoluşun çok katmanlı yapısının bir göstergesidir. Aynı hayatı defalarca yaşamasına rağmen her defasında ‘başka biri olarak yeniden geldiğini’ düşünmesi, döngüsel bir varoluşa ve sonsuz bir arayışa işaret eder. Belleğin kendisi yok olduktan sonra bile yaşamaya devam etmesi fikri, anıların bireyden bağımsız bir varlık kazanabileceğini düşündürür. Tüm anımsamaların nihayetinde ‘unutmanın kendisi için’ olduğu düşüncesi belleğin amacını ve doğasını sorgulamasına yol açar (Geçgin, 2024, s. 33-34).

Romanın ilerleyen bölümlerinde suların çekilmesiyle ortaya çıkan ‘ölüm manzarası’ yaşam ile ölüm arasındaki sınırın kaybolduğunu gösteren bir yıkım tablosu sunar (Geçgin, 2024, s. 26). Karakter, ‘akbabaların gözlerine layık bu ölü manzaralarından’ bıkmıştır; bu, onun gerçekliğin acımasızlığına karşı duyduğu umutsuzluğu ve tükenmişliği ifade eder. Bu ortamda Rayber’in gözlerinden dökülen gelen yaşlar donuk ve ‘put gibi’ kalan arkadaşının ifadesizliğiyle keskin bir tezat oluşturarak duygu ile duyarsızlık arasındaki uçurumu gözler önüne serer (Geçgin, 2024, s. 36-38).

Karakterin zihni bir kapanmışlık ve karışıklık içindedir. Kafasının içinde hapsedilmiş birinin dışarı çıkmaya çalışması veya kendisinin birinin kafasının içinde tıkalı kalması hissi, onun zihinsel ikilemini ve varoluşsal tecridini gösterir. Rayber’in hikayesinin bile kendisine ait olmadığını düşünmesi, kendi anılarının yokluğunu pekiştirir. Zihni, güçsüzlüğüne rağmen çalışmaya devam etse de tüm sorular ve düşünceler ‘gece denizine benzer bir koyuluğun içinde’

dağılıp gider (Geçgin, 2024, s. 46). Bu süreç, benliğin tamamen parçalanmasına yol açar. Zihni homurdanan bir hayvana dönüşür ve karakter kendisini iki, dört, hatta altı ayrı kimlik olarak algılamaya başlar. Ormanda domuz, köylü veya cellat olarak yeniden doğması, varoluşsal deneyiminin sürekli bir döngüde farklı rollere büründüğünü düşündürür. Artık ‘her şeyi son kez’ görmesi, işittikçe ve konuştukça parça parça silindiğini fark etmesi onun bir yok oluş sürecinde olduğunu gösterir. Bu sürecin amacı, bir ‘silgi gibi geçerek hiçbir şeyi silmek’ değil kendi silinişinin peşinden gitmektir (Geçgin, 2024, s. 50). Bu, onun nihilist varoluşsal arayışını vurgular.

Karakterin sırtını yasladığı kayanın bile ufalanması ve yerin dalgalanması, dış dünyanın da parçalandığını ve hiçbir şeyin sabit olmadığını gösterir. Onun da ufalanıp titremesi, fiziksel varlığının çözüldüğünü simgeler. Yılan, solucan gibi dar bir aralıkta ilerlemesi, ancak bu ilerlemenin aslında gerileme içinde olması, onun bir kısır döngüye hapsedildiğini ve yolculuğunun hiçbir yere varmadığını işaret eder. Duramıyor olması, bu sonsuz döngüden kaçışın imkansızlığını dile getirir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde, karakterin varoluşsal tükenmişliği iyice derinleşir. Sözcüklerinin ‘ağır ağır, zar zor’ gelmesi ve Rayber’in ‘bu bedeni boşuna gezdiriyoruz’ feryadı, dilin ve varoluşun anlamsızlaştığını vurgular (Geçgin, 2024, s. 56-57). Büyük bir konuşma arzusuna rağmen sözcüklerin ‘kuru kabuklara’ dönüşmesi, iletişimin imkansızlığını gözler önüne serer.

Romanda ileri gitmekle geri gelmek arasında hiçbir farkın kalmaması, karakterin yaşadığı mutlak eylemsizliği ve anlam yitimini simgeler. Zırhlı araçların sesi ve Rayber’in bir fare gibi saklanması, dış dünyadaki baskının ve bu baskıdan kaçışın çaresizliğini gösterir.

Belleğin yokluğuna rağmen her şeyi anımsama veya tam tersi, hiçbir şeyi hatırlayamama paradoksu, karakterin gerçeklik algısını daha da bulanıklaştırır. Rayber’in öldüğünü kabul etmesi ve kendisinin de ‘uzun süre önce’ (Geçgin, 2024, s. 9) öldüğünü düşünmesi, yaşam ile ölüm arasındaki çizginin tamamen silindiğini gösterir.

Hayatta bir amacı, arzusu veya isteği olmayan karakter; mutlak bir bekleyiş ve hiçlik içindedir. Kurumuş yeryüzü ve çöle dönen toprak, dış dünyanın da bu varoluşsal çöküşe paralel olarak harap olduğunu simgeler. Yolun bitimsiz bir derinliğe uzanması karakterin sürekli bir yıkıma doğru ilerlediği hissini pekiştirir. Roman da bir başlangıç ve sonun olmaması; yaşamın bitmeyecek bir savrulma, ‘etin içinden kayıp geçen bıçak’ gibi sürekli bir döngüde yaşandığını vurgular (Geçgin, 2024, s. 75).

Karakterin zamanla olan bağı tamamen kopmuştur. ‘Çoktan bitmiş bir zamanın sürüp giden bitmişliği’ ve içinden esen ‘bitmişlik duygusu’ onun sürekli bir ‘son’ durumunda yaşadığını gösterir (Geçgin, 2024, s. 76). Eski hayatının ‘son’ görüntüsü olan ‘kıpkızıl büyük bir alev topu’ ve ‘ateş olan geçmiş’ tüm geçmişin yakılıp silindiğini ve geri dönüş imkanının kalmadığını simgeler (Geçgin, 2024, s. 79).

Romanın sonuna doğru, karakterin varoluşsal sorgulamaları nihai bir noktaya ulaşır. Kaya kovuğunda kendisini dünyanın en hoşnut insanı olarak görür; hiçbir isteği, şikâyeti veya hissi yoktur. Bu mutlak kayıtsızlık, onun benlikten ve dünyadan tamamen koptuğunu ve varoluşsal bir hiçliğe eriştiğini simgeler.

Karakter için zamanın doğrusal akışı tamamen parçalanır. ‘Sayısız kez ölüp dirilme’ ve ‘gitmek kalmak hepsi geride kaldı’ gibi ifadeler karakterin eylemlerinin anlamsızlaştığını vurgular (Geçgin, 2024, s. 87). Varoluşun bir yanılısına, bir yokluğu görmek için tasarlanmış bir deneyim olduğu fikri belirginleşir ve varoluş ile yokluğun iç içe geçtiği bir döngüsellik algısı yaratılır.

Karakterin iletişimden ve kendi benliğinden tamamen kopuşu, tek bir sesin bile olmamasıyla pekiştirilir. Konuşanın kendisi değil hep bir ‘o’ olduğunu düşünmesi, benlik algısının parçalandığını ve dilin öznesiz bir varlık haline geldiğini gösterir (Geçgin, 2024, s. 92-93). Kendi sesini bile uzaktan duyması varoluşsal yalnızlığını derinleştirir. Var olanın bir yankı olması ve bu yankının da yankısı olması; gerçekliğin ve varoluşun bir yansımadan ibaret olduğunu, aslının ise kaybolduğunu ifade eder.

Son olarak karakterin ne ses ne de sessizlik peşinde olması, tüm arayışlardan vazgeçtiğini gösterir. Hikâye, ‘iki sözcükten oluşan’ (ses, sessizlik) bir şeye dönüşerek varoluşun nihai anlamının da çözüldüğünü ve geriye sadece kavramsal kalıntıların kaldığını vurgular (Geçgin, 2024, s. 94). Bu, karakterin mutlak bir kabullenişle varoluşsal hiçliğin içinde eriyişinin ve dilin dahi bu durumu ifade edemez hale gelişinin bir yansımasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. VARLIK

Cevizci, ‘varlık’ı “var olan şeylerin toplamı veya bütünü; var olan her şeyin sahip olduğu veya sergilediği temel özellik ya da sıfat. Görünen veya değişen şeylere karşı, kalıcı gerçeklik” (2021, s. 439) olarak tanımlar. Varlık hem bireysel hem de toplumsal düzeyde insanın kimliğini, anlamını ve dünyayla olan ilişkisini ifade eder. Ancak varlık yalnızca fiziksel bir gerçeklik olmanın ötesinde, insanın içsel dünyasına, düşünsel süreçlerine, değer yargılarına ve toplumsal bağlamlara da göndermede bulunan bir kavramdır.

Edebiyatın ilk örneklerinde, varlık insan ile doğa arasındaki uyumdan doğar. Homeros’un (2022, 2020) *İlyada* ve *Odyseia* eserlerinde, doğa ve insan arasındaki ilişkinin derinlikleri işlenir. Kahramanların destansı yolculukları sadece fiziksel değil aynı zamanda içsel bir keşfin de simgesidir. Söz konusu eserlerdeki kahramanları Tanrılarla olan etkileşimlerinde, insanın doğa ve kaderle olan mücadelesi apaçık ortadadır. O çağda insan, evrenin büyük düzeniyle bütünleşmiş, doğa ile bir olmuş, varlığını bu uyum içinde aramaktadır.

Orta Çağ edebiyatında ise varlık daha çok Tanrı’nın iradesine bağlanır. Dante Alighieri’nin (2016) *İlahi Komedya*’sında, insanın dünyadaki yolculuğu Tanrı’ya duyduğu bağlılıkla şekillenir. Dante, cehennemden cennete uzanan yolculuğunda insanın ruhsal arayışını ve tövbesini tasvir eder. Burada, insanlık sadece fiziksel değil manevi bir evrim de geçirir. Varlık, Tanrı ile olan ilişkisinin yeniden şekillenmesiyle anlam kazanır. Dante’nin gezdiği bu manevi coğrafyada insan, ahlaki kararları ve vicdanıyla yüzleşir. Orta Çağ’da insan, varlığını Tanrı’ya hizmet etmek ve O’nun koyduğu düzeni takip etmekle anlamlandırmıştır.

Rönesans ile birlikte varlık algısı köklü bir değişime uğrar. Shakespeare’in (2020) *Hamlet*’i, insanın varlık krizini ve ölümle yüzleşmesini sorgulayan en güçlü örneklerden biridir. Hamlet’in “var olmak mı, yok olmak mı” (s. 71) sorusu, bireyin varlık ve yokluk arasındaki ince çizgideki duruşunu, içsel çatışmalarını simgeler. Burada insan aklın ve bilincin ışığında kendi varlığını sorgular. Rönesans insanı, kendi içindeki potansiyeli keşfederken dünya görüşünü de bilim ve sanatla geliştirir. Hamlet’deki içsel sorgulamalar, insanın kendisini anlamaya yönelik bir ilk adımdır. Varlık akıl ve bireysel özgürlükle yeniden şekillenir.

Sanayi Devrimi ile birlikte varlığın anlamı, toplumsal yapılar ve endüstriyel gelişmelerle daha da karmaşık hale gelir. Charles Dickens’in (2018) *Oliver Twist*’i, sanayileşmenin ve kentleşmenin getirdiği toplumsal sorunları gözler önüne serer. Bu dönemde bireysel kimlik ve özgürlük, hızla gelişen toplum yapıları ve ekonomik eşitsizlikler karşısında tehdit altına girer. Oliver’ın yaşadığı zorluklar, modernleşmenin birey üzerindeki etkilerini

simgeler. Burada insan hem toplumsal sistemin bir parçası olarak var olur hem de bu sistemin yarattığı çelişkilerle karşılaşır. Dickens'in eserinde varlık ve insanlık, toplumsal eşitsizliklerin bir aynasıdır.

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde varlık anlayışı, bireysel bir yabancılaşma ve toplumsal ayrışma ile yüzleşir. Franz Kafka'nın (2021) *Dönüşüm*'ü, bireyin içsel bunalımlarını ve toplumsal yabancılaşmasını derinlemesine işler. Gregor Samsa'nın dev bir böceğe dönüşmesi hem bireyin kimlik bunalımını hem de modern dünyanın yarattığı yabancılaşmayı simgeler. Modern çağda insan teknolojinin ve toplumsal yapıların dayatmaları altında, kendi varlığını bulmakta zorlanmaktadır. Kafka'nın anlatısında, varlık bir içsel keşif sürecinin uzağında, dışsal bir tehdit altındadır.

Günümüzde ise varlık, dijital dünyada şekillenmeye devam etmektedir. Margaret Atwood'un (2018) *Antilop ve Flurya* isimli distopik romanı, biyoteknolojinin ve yapay zekanın, insanın varlık algısını nasıl dönüştürdüğünü sorgular. Teknolojik ilerleme ile insan, doğa ile olan bağlarını kaybetmekte ve yeni bir kimlik arayışına girmektedir. Atwood'un eserinde, varlık sadece biyolojik bir süreç değil aynı zamanda insanın yaratıcı gücünün ve teknolojinin ürünüdür. Geleceğin insanı, eski varlık anlayışlarından farklı olarak dijital ve biyoteknolojik bir varlık olma yolundadır.

İnsanlık tarihinin her aşaması, varlığın gelişimine dair farklı bir anlayış sunar. Antik dönemin mitolojik bakış açılarından, modern çağın bireysel sorgulamalarına kadar her dönem, insanın varlıkla kurduğu ilişkiyi farklı bir biçimde ele almıştır. Edebiyat, bu sürecin en etkili tanığıdır; çünkü her bir eser o dönemin insanının dünyaya bakışını, içsel dünyasını ve toplumsal yapıları yansıtır. Varlığın tarihsel gelişimi, insanın sürekli değişen ve evrilen bir arayışının ürünüdür. Bu gelişimi anlamak için yalnızca tarihi olaylara değil aynı zamanda insan ruhunun edebî eserlerde nasıl yankı bulduğuna da bakmak gerekir. Çünkü her dönemin edebiyatı, o dönemdeki insanın dünyayı nasıl algıladığının en saf anlatımıdır.

Ayhan Geçgin'in romanlarında, bu soruların izleri belirgin bir şekilde sürülür. Karakterler, yürüyerek, kaybolarak sorgulayarak varlığı deneyimlerler. Onlar için varlık, yalnızca fiziksel bir hâl değil aynı zamanda içsel bir yankıdır. Böylece varlık kendini yalnızca dış dünyada değil bireyin kendi içine dönerek keşfettiği bir olgu olarak açığa çıkar. Varlık ne yalnızca bir nesne ne de yalnızca bir bilinç hâlidir. O, iki uç arasında gidip gelen bir titreşimdir; bazen bir adımda bazen bir düşüncede yankılanan bazen de sessizliğin içinde kendini bulan bir hakikattir.

2.1. VARLIK: FARKLI DİSİPLİNLERDE

Varlık, insanlık tarihinin en eski ve en derin sorgulanan kavramlarından biridir. Felsefi, bilimsel, psikolojik, sosyolojik ve sanatsal pek çok disiplin, varlık kavramını kendi perspektiflerinden ele almış ve farklı anlayışlar geliştirmiştir. Her disiplinin varlık anlayışı, insanın dünyadaki yerini, evrenle olan ilişkisini ve varoluşunun anlamını nasıl tanımladığına dair farklı bakış açıları sunar. Bu bağlamda varlık; bir yanda soyut bir düşünsel kavram olarak bir yanda da somut bir varoluşun içsel ve dışsal boyutlarını keşfetmek adına farklı disiplinlerde derinlemesine işlenen bir mesele olmuştur.

2.1.1. Felsefe

Felsefe, insanın varoluşuna, evrende nasıl bir yer işgal ettiğine, kendisini ve çevresini nasıl anlamlandırdığına dair en temel soruları soran bir disiplindir. Bu sorular, insanlık tarihi boyunca sürekli olarak gündeme gelmiş ve filozoflar, varlık kavramını farklı açılardan ele alarak bu sorulara çeşitli yanıtlar aramıştır. Varlık yalnızca varolmak anlamına gelmekle kalmaz, aynı zamanda neyin var olduğu, varlıkların ne şekilde var oldukları ve varlıkların anlamının ne olduğu gibi daha derin ontolojik soruları da beraberinde getirir.

2.1.1.1. Metafizik

Varlığın ilk ilkelerini ve nedenlerini konu alan bir disiplindir. Metafizikte iki temel araştırma yöntemi vardır. Birincisi, varlıkları birbirinden ayıran tüm özellikleri bir tarafa bıraktığımızda geriye kalan şeyi yani onları var kılan gerçekliğin doğası üzerinde araştırma yapar. İkinci araştırma yöntemi ise nihai olarak gerçek olanı, neyin gerçekten var olduğunu, görünüşün gerisindeki kalıcı gerçekliği araştırır (Cevizci, 2021, s. 300).

Felsefenin en temel ve soyut kavramlarından biri olan metafizik, bilimsel yöntemlerle doğrudan incelenemeyen; akıl yürütme ve düşünce yoluyla anlamaya çalışılan ‘Gerçeklik nedir?’, ‘Tanrı var mıdır?’, ‘Evrenin bir amacı var mıdır?’, ‘Ruh ölümsüz müdür?’, ‘Bilinç nedir ve nasıl ortaya çıkar?’, ‘Zaman ve uzay nedir?’ gibi evrensel sorulara açıklık getirmeye çalışır. Varlığın ne olduğunu, nasıl var olduğunu ve farklı varlık türleri arasındaki ilişkileri inceler. ‘Varlık nedir?’ sorusuna cevap arar. Evrenin kökeni, yapısı, evrimi ve temel yasalarıyla ilgilenir. Zaman, uzay, nedensellik gibi kavramları ele alır. Tanrı’nın varlığı, doğası, sıfatları ve evrenle olan ilişkisini inceler. İnsanın doğası, bilinci, özgür iradesi, ruhu ve ölüm gibi konuları ele alır.

Metafiziğin temelleri, Antik Yunan felsefesinde atılmıştır. İlk filozoflar, doğanın esasını ve varlıkların neden var olduklarını anlamaya çalışmışlardır. Dönemin filozofları evrenin temelinde yatan, her şeyin kendisinden türedildiği, nihayetinde tekrar ona döneceği düşünülen

ilk madde ‘arkhe’ arayışına girmiştir. Thales, ‘arkhe’ yani ilk madde olarak suyu kabul etmiştir. Bu metafiziksel varlık yorumunun temelini oluşturur. Anaksimenes ile Diogenes, ‘arkhe’ olarak havayı, Hippiasos ve Herakleitos ateşi, Empedokles ise toprağı kabul ederek dört başlangıçtan bahsetmiştir (Aristoteles, 2023, s. 17-18). Ardından Anaximandros ve Herakleitos gibi filozoflar, varlığın değişkenliği ve sürekli akışını anlamaya yönelik düşünceler geliştirmişlerdir. Herakleitos (2014), evrende sürekli bir değişim olduğunu ve ‘her şey akar’ diyerek varlıkların sürekli bir dönüşüm içinde bulunduğuna vurgu yapmıştır. Öte yandan Parmenides (2021) varlık ve değişim meselesine farklı bir açıdan yaklaşmış ve varlığın değişmez ve tek olduğunu savunmuştur. Ona göre varlık bir bütündür ve değişim bir yanılsamadan ibarettir. Platon ise varlık sorununu daha soyut bir düzeye taşımış ve ‘idealar’ ya da ‘formlar’ teorisini geliştirmiştir. Platon’a göre dünyadaki her şeyin mükemmel ve değişmez bir karşılığı vardır; bu idealar, duysal dünyanın ötesinde gerçeklik taşır. Platon’un bu düşünceleri, metafizikte varlıkla ilgili idealist bir yaklaşımın temellerini atmıştır. Platon (2016, 2015), *Devlet* isimli eserinde varlık anlayışını ideal bir toplum ve yönetim modeli üzerine yansıtırken; *Phaidon* isimli eserinde ise insan ruhunun doğası ve ölümsüzlüğü gibi metafizik meseleleri varlık çerçevesinde ele alır. Her iki eserde de temel mesaj, duysal dünyanın geçici ve aldatıcı olduğu, gerçek ve kalıcı varlığın ise ancak akılla kavranabilen “idealar dünyası”nda bulunduğu fikridir. Aristoteles, Platon’un idealar anlayışına karşı çıkararak varlığın hem form hem de maddeden oluştuğunu belirtmiştir. Aristoteles’in metafizik anlayışında, varlık bir ‘ilk madde’ ve bu maddeyi şekillendiren ‘form’ bileşenlerinden oluşur. Varlık hem maddi hem de soyut bir öge olarak varlık kazanır. Aristoteles’in (2023) varlık felsefesi somut bireysel varlıkları merkeze alır, değişimi varlığın içsel bir özelliğı olarak açıklar ve her varlığın kendi içsel özünü (formunu) gerçekleştirmeye yöneldiğini savunur. Bu yaklaşım hem Platon’un soyut idealizmine bir eleştiri hem de Batı düşüncesinde ampirik ve bilimsel düşüncenin temelini oluşturan önemli bir adımdır.

Orta Çağ felsefesinde varlık anlayışı, teolojik bir çerçevede şekillenmiştir. Augustinus, Tanrı’nın varlığını her şeyin temeli olarak kabul ederek metafiziksel bir anlayış geliştirmiştir. Onun için Tanrı, her şeyin yaratıcısıdır ve tüm varlıklar Tanrı’nın varlığından türemektedir. Bu düşünce, Orta Çağ boyunca birçok filozof tarafından kabul edilmiştir. Augustinus (1999), insanın içsel dünyasına, ruhuna odaklanır. İnsan ruhu, duysal dünyadan bağımsız olarak kendi içinde hakikati bulma potansiyeline sahiptir. Ruh Tanrı’nın bir yansımasıdır ve Tanrı’ya yönelerek gerçek varlığa ve huzura ulaşabilir. Augustinus (2021) insanlık tarihini, iki farklı ‘şehir’in (Tanrı Devleti ve Dünyevi Devlet) mücadelesi olarak görür. Bu, insanın varoluşunun nihai amacını Tanrı’ya ulaşmak ve O’nun iradesine göre yaşamak olarak konumlandırır. Gerçek

varlık ve mutluluk ancak Tanrı ile birliktelikte yani Tanrı Devleti'nin bir parçası olmakla mümkündür düşüncesini savunur.

Yeni Çağ felsefesiyle birlikte metafiziksel düşünceler daha seküler bir boyut kazanmıştır. René Descartes (2015), varlıkla ilgili şüpheli yaklaşımı benimsemiş ve 'Düşünüyorum, öyleyse varım' sözüyle varlığın temelini insanın düşünsel kapasitesine dayandırmıştır. Descartes'a göre insanın varlığı, onun düşünen bir varlık olmasından kaynaklanır. Descartes'ın bu yaklaşımı metafiziksel varlık anlayışını, insan bilincinin merkezine yerleştirir. Düalizm (beden-zihin ayrımı) ve töz felsefesi metafiziğin önemli konuları arasındadır. Baruch Spinoza (2011) varlık anlayışını daha panteist bir perspektifle ele almış ve Tanrı ile doğayı özdeşleştirerek evrendeki her şeyin Tanrı'nın bir ifadesi olduğunu savunmuştur. Spinoza'ya göre varlık, Tanrı'nın doğasında mevcuttur ve tüm varlıklar Tanrı'nın bir parçasıdır. Bu düşünce, metafiziksel düşüncelerle doğa bilimleri arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. John Locke ve David Hume gibi empiristler, varlık anlayışını duysal deneyimlere dayandırmış metafiziksel soruları daha çok insanın algılama kapasitesi ve doğayı nasıl anlamlandırdığıyla ilişkilendirmiştir. Locke (1992) bilginin kaynağını ve sınırlarını incelerken dolaylı olarak varlıkların zihindeki temsillerinin dış dünyadan nasıl geldiğini, birincil ve ikincil nitelikler ayrımını ve töz kavramı hakkındaki düşüncelerini ortaya koyar. O, metafiziği bilgi kuramının bir uzantısı olarak ele alır. Hume'a göre varlık sadece deneyimle doğrulanabilen bir şeydir ve gerçeklik, duysal algılarla sınırlıdır. Hume (2009) varlık meselesini doğrudan bir ontoloji inşa etmek yerine geleneksel ontolojinin temellerini sorgulayarak ele alır. O, varlık hakkındaki bilimizin tamamen duysal deneyimlere (izlenimlere) dayandığını ve deneyimin ötesine geçen metafiziksel iddiaların (töz, zorunlu nedensellik, sabit benlik gibi) temelsiz olduğunu savunur.

Kant'ın (2022) varlık anlayışı, geleneksel metafiziğin iddialarını sınırlar. Ona göre bizim için 'varlık', fenomenler dünyasında deneyimlenebilen ve anlama yetisinin kategorileriyle şekillendirilen her şeydir. Kant, varlığı sadece fenomenlerle sınırlayarak bilime sağlam bir zemin sunmuş ancak metafiziğin geleneksel iddialarını (ruh, evrenin bütünlüğü, Tanrı'nın varlığı gibi) teorik bilgi alanı dışına çıkarmıştır. Bu, modern felsefenin ve bilginin sınırlarının belirlenmesinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu dünyada, varlıklar zaman ve uzayda yer alır, nedensellik yasalarına tabidir ve bilimsel olarak incelenebilir. Hegel (2005) ise diyalektik idealizmi ve Tin'in evrimini metafiziksel bir evrim içinde ele almıştır. Tin, diyalektik bir hareketle kendini dışlaştırır, bu dışlaşmayı anlar ve yeniden içselleştirerek nihayetinde mutlak bilgiye ulaşır. Bu süreç, geleneksel statik töz metafiziğinden kökten bir kopuşu temsil eder ve varlığı, bilinç ve tarihsel gelişimle iç içe geçmiş dinamik bir süreç olarak ele alır.

2.1.1.2. Ontoloji

Metafiziğin temel dallarından birini oluşturan ontoloji, varlık bilimi anlamına gelir ve var olan her şeyin temel kategorilerini, özelliklerini ve ilişkilerini inceler. Ontolojinin temel soruları arasında ‘Varlık ne tür şeylerden oluşur?’, ‘Nesnelerin özellikleri nelerdir?’, ‘Varlıklar arasındaki ilişkiler nelerdir?’ gibi sorular yer alır (Cevizci,2021, s. 329). Varlık sorunu, ontoloji de en çok tartışılan ve incelenen konulardan biri olup zaman içinde farklı filozoflar tarafından çeşitli kavramlar ve perspektiflerle ele alınmıştır.

Platon (2016), Mağara Alegorisi aracılığıyla gerçek varlığın duyusal dünyanın ötesinde aklın kavrayabildiği soyut ve mükemmel ‘idealar dünyası’nda bulunduğunu, fiziksel dünyanın ise bu gerçek varlığın bir gölgesi veya kopyası olduğunu çarpıcı bir ontolojik çerçeve içinde anlatır. Varlıkları idealar dünyasında ararken somut dünyadaki varlıkların yalnızca birer gölge olduğunu öne sürer. Platon’un bu anlayışı, ontolojide iki dünyalı bir görüşün temelini atmıştır: İdealar dünyası (gerçeklik) ve görünen dünya (gölge).

Aristoteles, ontolojiyi ilk kez sistematik bir biçimde ele almış ve ‘varlık’ kavramını tanımlamıştır. Aristoteles’e (2023) göre varlık, bir şeyin özüdür ve varlık bu özün gerçekleşmesiyle var olur. Varlığı, ‘öz’ ve ‘varlık biçimi’ gibi iki temel kavramla açıklar. Varlıkları farklı kategorilerde (maddi varlıklar, soyut varlıklar, eylemler vb.) sınıflandırmıştır. Bu, ontolojinin ilk sistematik sınıflandırmalarından biridir.

Orta Çağ’da, Augustinus (2021), varlık problemini Tanrı’nın varlığıyla ilişkilendirerek ele almıştır. Aquinas ise Aristoteles’in düşüncelerini Hristiyanlıkla harmanlayarak varlıkların Tanrı tarafından yaratıldığını ve yaratılmış olanların bir özde birleştiğini savunmuştur. Bu dönemde ontolojik sorular çoğunlukla teolojik bir çerçevede şekillenmiştir.

Descartes için yayılım maddenin özüdür ve Spinoza için ise hem düşünce hem de yayılım Tanrı’nın öz nitelikleridir. Leibniz (2020), yayılımın öz niteliği olamayacağını savunur ve ‘monad’lar dediği sonsuz sayıda töze inanır. Leibniz, varlıkları ‘monad’ adı verilen bireysel ve özgün varlıklar olarak tanımlar varlıkları birbirinden ayrı ama bir arada etkileşimli olarak düşünür. Leibniz’in ontolojisinde evrenin en temel yapı taşları ‘monad’lardır. Kant’a (2022), göre ontoloji, numenal dünyanın doğasını araştırmaktan ziyade deneyimin koşullarını ve olanaklarını incelemelidir. Başka bir deyişle ontoloji zihnimizin dünyayı nasıl algıladığını ve yapılandırıldığını anlamaya odaklanmalıdır. Bu anlamda Kant, geleneksel ‘varlık bilimi’ anlayışını dönüştürerek bilimizin sınırlarını ve olanaklarını belirleyen transandantal felsefenin bir parçası haline getirir. Varlıkları bir şeyin öznelerle olan ilişkisi olarak tanımlar ve varlığın insanın zihinsel yapısı tarafından belirlenmediğini vurgular.

Martin Heidegger (2022), ontolojiyi temel felsefe disiplini olarak görür. Heidegger'in ontolojisinin temel amacı, varlığın anlamını yeniden düşünmek ve geleneksel metafiziğin sınırlamalarını aşmaktır. O, varlığın soyut bir kavram olmadığını ancak insan varoluşunun (Dasein) temel yapıları ve deneyimleri aracılığıyla anlaşılabilirliğini savunur. *Varlık ve Zaman*'da tamamlamadığı temel ontoloji projesi, varlığın anlamını zamansallık temelinde açığa çıkarmayı hedefler. Sonuç olarak Heidegger'in ontoloji anlayışı, insan varoluşunu varlık sorusunun anlaşılması için merkezi bir konuma yerleştiren fenomenolojik-hermeneutik bir yaklaşımdır. Geleneksel metafiziğin eleştirisi, ontolojik fark vurgusu ve Dasein'in varoluşsal analizleri, Heidegger'i 20. yüzyıl felsefesinin en önemli ve tartışmalı figürlerinden biri yapmıştır.

2.1.1.3. Fenomenoloji

Fenomenoloji, insanın dünyayla olan ilişkisini ve varoluşunun anlamını inceleyerek, varlık felsefesine önemli katkılarda bulunur. İnsanın özgürlüğü, sorumluluğu, zamanla ilişkisi, ölümle yüzleşmesi gibi konular fenomenolojinin temel ilgi alanlarıdır.

Fenomenoloji, 20. yüzyılın başlarında Edmund Husserl tarafından kurulan ve daha sonra Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre gibi filozoflar tarafından geliştirilen önemli bir felsefi akımdır. Fenomenoloji, 'fenomen' kavramı üzerine odaklanır. Fenomen deneyimlediğimiz, algıladığımız her şeydir. Fenomenoloji nesnelerin özüne yani onların bizim için nasıl göründüklerine odaklanır. Bu nedenle varlık felsefesi (ontoloji) ile yakından ilişkilidir. Husserl, fenomenolojiyi 'betimleyici bir bilim' olarak tanımlamıştır. Amacı bilincin yapısını ve nesneleri nasıl deneyimlediğini incelemektir. Husserl'e göre bilinç her zaman bir şeye yöneliktir. Bu, bilincin her zaman bir nesneye, bir anlama, bir içeriğe sahip olduğu anlamına gelir. Husserl, 'paranteze alma' yöntemini kullanarak dış dünyanın varlığına dair tüm varsayımları askıya alır ve sadece bilincin kendi deneyimine odaklanır. Bu şekilde bilincin temel yapılarını ve nesnelerin bilince nasıl görüldüğünü (yani fenomenlerini) incelemeye çalışır. Husserl'in fenomenolojisi daha sonra Heidegger ve Sartre gibi filozofları etkiler. Heidegger, Husserl'in fenomenolojisini daha radikal bir şekilde yorumlar. Heidegger'e göre fenomenoloji sadece bilinci değil aynı zamanda varlığı da incelemelidir (Cevizci, 2021, s. 180-181).

Fenomenolojinin bir başka önemli ismi olan Maurice Merleau-Ponty (2021), fenomenolojiyi daha çok beden ve algı merkezli bir bakış açısıyla geliştirir. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, bedenin varlıkla olan ilişkisini sorgular. Ona göre insan bedeni, dünyayı deneyimleme şeklimiz ve varlıkla olan ilişkimiz için temel bir rol oynar. Beden dış dünyayı algılayan ve dünyayla sürekli etkileşim içinde olan bir varlık olarak, insanın varlıkla olan

bağlantısını oluşturan temel öğedir. Merleau-Ponty, varlığın dil ve düşünceden bağımsız olarak deneyimlenebilir olduğunu savunur ve varlıkla olan ilişkiyi, bedenın dünyaya karşı olan algısal açılımını ile anlamaya çalışır.

Husserl, Heidegger, Sartre ve Maurice Merleau-Ponty'ın yanı sıra Gabriel Marcel, Paul Ricoeur gibi filozoflar da fenomenolojiye önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu filozoflar, fenomenolojiyi farklı alanlara (algı, beden, dil, etik vb.) uygulamışlar ve insan deneyiminin zenginliğini ve karmaşıklığını ortaya koymuşlardır.

2.1.1.4. Varoluşçuluk

Varoluşçuluk, 20. yüzyılın önemli felsefi akımlarından biri olup insanın varlığını ve özgürlüğünü, bireysel deneyimini ve içsel çatışmalarını merkeze alır. Varoluşçuluk, insanın dünyada 'var olma' durumunu anlamaya çalışırken aynı zamanda insanın varlıkla olan ilişkisinin temel sorunlarını, varoluşsal krizlerini ve özgürlük mücadelesini derinlemesine tartışır. Bu felsefi akım, varlık ve anlam arayışını bireyin kendisinde ve dünyada bulduğu deneyimlerle keşfetmeye çalışır. Radikal bir felsefe akımı olduğu kabul edilir. Onun radikalizmi iki ayrı başkaldırı ile belirlenip karakterize olur. Söz konusu başkaldıralardan birincisi tarihsel ikincisi ise metafiziksel bir başkaldırıyı temsil eder. Tarihsel başkaldırı, dönemin koşullarına karşı protesto ruhu içerisinde olma ve zamanın kurum ve değerlerine karşı hoşnutsuzluk içinde bulunmayı ifade eder. Metafiziksel başkaldırı ise üç ayrı görüş ve yaklaşıma karşı çıkarak kendini konumlandırır: Varoluşçuluğu her şeyden önce tözlerle ve özlerden oluştuğunu düşünen Aristoteles'ten 20. Yüzyıla kadar uzanan klasik metafiziğe karşı çıkar. İkinci olarak bilimsel dünya görüşüne meydan okur. Son olarak da rasyonel dünya görüşüne, dünyanın aklın ve anlamın nüfuz ettiği bir yer olduğu düşüncesine karşı çıkar (Cevizci, 2021, s. 442-443).

Varoluşçuluğun öncüsü olarak kabul edilen Kierkegaard, insanın varlıkla olan ilişkisini özellikle özgürlük, sorumluluk ve inanma kavramları etrafında tartışır. Kierkegaard'a (2020) göre varlık, soyut bir kavram değil bireyin kendi özgür seçimleriyle şekillenen, sorumluluk üstlendiği ve kaygıyla yüzleştiği somut bir varoluşsal deneyimdir. Kierkegaard, insanı kendi varoluşsal durumunu sorgulamaya, estetik hazların ve etik kuralların ötesinde öznel bir anlam arayışına iterek varoluşçuluğun temelini atmıştır. Kierkegaard'a (2002) göre insanın varlıkla olan en temel sorunu, bireysel anlam arayışı ve bu arayışta karşılaştığı kaygıdır. İnsan, kendisini anlamaya ve varlığını sorgulamaya başladığında, yaşamın anlamı ve Tanrı ile olan ilişkisi üzerine derin sorular sormaya başlar. Kierkegaard, bireyin özgürlüğünün en yüksek anlamda Tanrı'ya inanmakla gerçekleşebileceğini savunur. İbrahim'in Tanrı'nın emriyle oğlu İsmail'i kurban etme hikayesi üzerinden inanç, sorumluluk ve kaygı kavramlarını tartışır. Kierkegaard,

bireyin Tanrı ile olan ilişkisinde, evrensel etik kuralların ötesine geçebilecek bir ‘teleolojik askıya alma’ durumunu ele alır.

Nietzsche (2010), varlığı geleneksel metafiziksel anlamından kopararak bireysel varoluşun kendisini bir yaratım ve kendini aşma süreci olarak tanımlar. Tanrı’nın ölümüyle oluşan anlam boşluğunda, insan ‘üstinsan’ olma potansiyeliyle kendi değerlerini yaratarak ve yaşamı tüm acı ve sevinçleriyle onaylayarak varoluşuna anlam katma sorumluluğunu üstlenir. Varlık, bu bağlamda sabit bir öz değil sürekli bir oluş, irade ve kendini gerçekleştirme eylemidir.

20. yüzyılın en tanınmış varoluşçu filozoflarından biri olan Jean-Paul Sartre (2011), varoluşçuluğu felsefi bir sistem haline getirmiştir. Sartre, varlığın özünden önce geldiğini savunur. Bu, onun ünlü ‘varoluş özden önce gelir’ ilkesidir. Sartre’a göre insan doğası herhangi bir özden önce var olur ve yalnızca birey, kendi eylemleriyle özünü şekillendirir. Varlığı geleneksel metafizikten farklı bir çerçevede, insan bilinci (varoluş) ve nesneler dünyası (varlık) arasındaki ilişki üzerinden ele alır. Temel olarak varlığı iki ana kategoriye ayırır: ‘kendinde-varlık’ ve ‘kendisi için-varlık’. Sartre, insanın özgürlüğüne dair de bir odaklanma getirir ve özgürlük ile sorumluluğu arasındaki bağı kurar. İnsan, kendi varoluşunu kendi kararlarıyla şekillendirir ancak bu da onu derin bir sorumluluk ve kaygı ile baş başa bırakır. Sartre’ın varlık anlayışında insanın bu özgürlüğüyle yüzleşmesi ve anlam yaratmaya çalışması sürekli bir varoluşsal çatışmayı doğurur.

Bir başka varoluşçu düşünür Simone de Beauvoir (2019), varoluşçuluğu feminist bir bakış açısıyla geliştirmiştir. De Beauvoir, kadının toplumsal koşullar ve erkek egemen değerler karşısındaki varlık durumunu ele alır. Ona göre kadın toplumsal bir ‘öteki’ olarak inşa edilir ve özgürlüğünü kazanmak için kendi varlık koşullarını sorgulamalıdır. De Beauvoir, varlık ve özgürlüğü bireysel değil toplumsal bağlamda ele alır ve özgürlüğün toplumsal anlamda gerçekleşmesi gerektiğini savunur.

Albert Camus (2010), varoluşçulukla ilişkilendirilen bir başka önemli filozoftur ancak onun felsefesi absürdizm ile daha çok özdeşleşmiştir. Camus, insanın anlam arayışının absürt (mantıksız) bir dünyada nasıl karşılık bulduğunu inceler. Varlığı soyut bir kategori veya ilahi bir plan olarak değil insanın anlamsız bir evren karşısındaki öznel deneyimi ve isyanı olarak değerlendirir. Varlık, absürtün farkındalığıyla başlar ve bu farkındalığa rağmen yaşamı, kendi özgür iradesiyle meydana okuyarak ve anlam yaratarak devam ettirme eylemidir. *Sisifos Söyleni* isimli eserinde Sisifos’un ölümsüzlüğü ve sürekli bir biçimde taşı yukarıya doğru itme çabası, insanın anlam arayışının absürt doğasını simgeler.

2.1.1.5. Dil felsefesi

Dil felsefesi dilin doğası, işlevi, anlamı ve anlam üretme süreçlerini inceleyen bir felsefi alandır. Dil, insanların dünyayı anlamlandırma ve varlıkla olan ilişkilerini kurma biçimlerini derinlemesine etkiler. Varlık meselesi ise dilin bir aracı olarak nasıl şekillendiği, varlığın dilde nasıl temsil edildiği ve dilin varlık anlayışına nasıl yön verdiği gibi soruları gündeme getirir. Dil felsefesi, tarihsel olarak dilin varlıkla olan ilişkisini farklı felsefi sistemler içinde tartışmış ve dilin anlam üretme gücünü derinlemesine incelemiştir. Bu çerçevede varlık ve dil arasındaki ilişkiyi ele almak, felsefi gelenekteki önemli tartışmaları ve temaları anlamak için kritiktir.

Antik Yunan'da dil, varlık-dil ilişkisinin kavranmasında önemli bir araç olarak kabul edilmiştir. Platon ve Aristoteles, dilin varlıkla olan ilişkisini anlamaya yönelik önemli tartışmalar yapmışlardır. Platon, dilin, ideal formlar (özler) ile olan ilişkisini sorgulamış ve dilin, gerçeklikten ve varlıktan kopuk olabileceğini öne sürmüştür. Aristoteles ise dilin kavramları temsil etme gücünü vurgulamış ve dilin anlamını kavramlar aracılığıyla oluşturduğunu savunmuştur. Aristoteles'in ontolojik kategorileri, dilin varlıkla olan ilişkisini anlamada önemli bir temel sunar. (Cevizci, 2021, s. 124).

Orta Çağ'da, özellikle Augustinus ve Thomas Aquinas gibi düşünürler tarafından dil Tanrı ile insan arasındaki iletişimi ve varlık anlayışını şekillendiren bir araç olarak tartışılmıştır. Augustinus (1999), dilin anlamını daha çok Tanrı'nın işaretleri olarak ele almış ve dilin, insanın varlıkla ilişkisini belirlemede tanrısal bir işlevi olduğunu vurgulamıştır. Aquinas ise dilin doğal bir işlevi olduğunu ve insanın Tanrı'yı anlaması için önemli bir araç olduğunu belirtmiştir.

16. yüzyıl ve sonrası, dil felsefesinin önemli gelişim aşamalarından biridir. Özellikle Ludwig Wittgenstein ve Ferdinand de Saussure, dilin varlık anlayışı ve anlam üretme süreçlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Modern dönemde dil yalnızca bir iletişim aracı olmaktan çıkarak varlık ve düşüncenin yapısını belirleyen bir unsur haline gelmiştir. Wittgenstein (2013), dilin dünya ile olan ilişkisini dilin mantıksal yapısı üzerinden kurmuştur. Wittgenstein'a göre dil, dünyayı temsil etmek için bir araçtır, ancak anlamın oluşabilmesi için dilin sosyal bağlamda kullanımına ihtiyaç vardır.

Ferdinand de Saussure (1998), dilin yapısal bir sistem olarak incelenmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre dilin dünyayı ve varlıkları temsil etme biçimi dilsel işaretler arasındaki ilişkilerle şekillenir. Saussure, dildeki anlamın işaretçi ile işaret edilen arasındaki ilişkiye dayandığını belirtmiş ve dilin, varlıkla olan ilişkisinin kültürel ve toplumsal bir yapıya oturduğunu ortaya koymuştur.

Jacques Derrida (2014) ise dil felsefesinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve yapısalcılıkla ilişkili olarak ‘yapıbozum’ adlı bir yaklaşım geliştirmiştir. Derrida’ya göre dilin varlıkla olan ilişkisi, anlamın sürekli olarak gecikmesi ve yansması ile belirlenir. Varlık, dilde tam olarak sabitlenemez; anlam her zaman ertelenir ve dilin anlam üretme gücü de sürekli olarak açığa çıkmaz. Derrida varlığı, Batı felsefesinin arzuladığı gibi saf ve mutlak bir mevcudiyet olarak değil dilin ve yazının temel bir ‘iz’ ve ‘fark’ mekanizması içinde var olan sürekli hareket halinde bir yapı olarak ele alır. Ona göre, ‘metnin dışında hiçbir şey yoktur’; bu, varlık hakkında konuşurken veya düşünürken her zaman dilin ve yorumun bir parçası olduğumuz anlamına gelir. Varlığa dair felsefi sorgulamaları, dilin ve metnin doğasına dair radikal bir incelemeyle birleştirerek metafiziğin kendisinin nasıl bir dilsel ve yazınsal inşa olduğunu göstermeye çalışır. Bu, Batı felsefesindeki ‘varlık’ tartışmasına yeni ve devrimci bir boyut katmıştır.

2.1.1.6. Postmodern felsefe

Postmodern felsefe, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve modern düşüncenin, özellikle de Aydınlanma dönemi akılcılığı, bilimsel evrensellik ve mutlak doğrulara dayanan anlayışlarına karşı çıkan bir düşünsel akımdır. Postmodernizm dilin, kültürün, toplumsal yapının ve bilginin göreceliliğini vurgulayarak varlık anlayışını da yeniden şekillendirmiştir. Postmodern felsefe modern felsefenin tekil, evrensel ve nesnel bir ‘varlık’ anlayışına kökten bir eleştiri getirir. Modern düşüncede sıklıkla temellendirilen, değişmeyen, mutlak ve her şeyi kapsayan bir ‘öz’ veya ‘temel’ arayışına postmodernistler şüpheyle yaklaşırlar. Bunun yerine varlığı daha çoğulcu, parçalı, akışkan ve bağlamsal bir şekilde ele alırlar. Postmodern düşünürler, ‘varlık’ gibi büyük ve birleştirici kavramların sorunlu olduğunu savunurlar. Bu tür yaklaşımları farklılıkları ve çeşitlilikleri göz ardı ettiğini, belirli bir perspektifi evrenselleştirdiğini ileri sürerler. Bunun yerine ‘varlıklar’ın çokluğu, özgünlüğü ve bağlamsallığına odaklanılır.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari (2023), varlığı Batı metafiziğinin alışlagelmiş kategorilerinden çıkarıp onu akışkan, çoklu, merkezi olmayan, sürekli değişen ve birbirine bağlanan bir ağ olarak yeniden tanımlar. Bu rizomatik ve oluşsal varlık anlayışı, postmodern düşüncenin temelini oluşturur. Deleuze ve Guattari için varlık ne sabit bir öz ne de tek bir amaçtır; aksine sürekli bir üretim, bağlantı, dönüşüm ve kendi kendini aşma sürecidir. Bu yaklaşım, varoluşsal deneyimi de bireyin durağan bir özne olmaktan çıkıp farklı bağlantılar kurarak ve yeni oluşlara girerek sürekli kendini yeniden yarattığı bir süreç olarak görür.

Jean-François Lyotard’ın (2014), büyük anlatılara duyduğu güvensizlik ve bilginin parçalı yapısı vurgusu, tekil ve evrensel bir ‘varlık’ anlayışına karşı temel bir argümandır.

Modern felsefenin aradığı değişmeyen ‘öz’ veya ‘temel’ fikri postmodernizmde reddedilir. Varlıkların sabit bir doğası olmadığı aksine sürekli bir oluş ve değişim içinde oldukları vurgulanır. Kimlikler, nesneler ve kavramlar durağan değil akışkan ve bağlamsaldır.

Michel Foucault’ya (2001) göre, varlık dilin ve söylemlerin dışında, kendi başına var olan sabit bir gerçeklik değildir. Bizim ‘varlık’ olarak deneyimlediğimiz ve kavramsallaştırdığımız şeyler, belirli tarihsel ve kültürel söylemler içinde inşa edilir. Söylemler nesneleri, kavramları ve ilişkileri tanımlama, sınıflandırma ve hakkında konuşma biçimleridir ve bu süreç varlık anlayışımızı derinden etkiler. Modern düşüncede, insan hem bilen özne hem de bilginin nesnesi olarak varlık anlayışının merkezine yerleşir. Bu durum varlığın insan merkezli bir şekilde anlaşılmasına yol açar. Ancak Foucault, bu merkezi konumun da tarihsel ve geçici olduğunu savunur.

Postmodern felsefede dil, varlığı yansıtan şeffaf bir araç olarak değil varlığı kuran ve şekillendiren aktif bir güç olarak görülür. Dilsel sistemler kategoriler ve söylemler aracılığıyla ‘gerçeklik’ ve dolayısıyla ‘varlık’ deneyimimiz inşa edilir. Farklı dilsel çerçeveler farklı ‘gerçeklikler’ yaratabilir. Richard Rorty (2006), dilin gerçekliği yansıtan bir ayna olmadığını aksine düşünce ve dünyayı anlamlandırma biçimimizi şekillendirdiğini savunur. Varlık, evrensel ilkelerle değil belirli tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlar içinde anlaşılır. ‘Gerçek’ ve ‘var olan’, bulunduğu yere, zamana ve ilişki ağlarına göre değişiklik gösterir.

Postmodern düşünürler, bilgi ve varlık anlayışlarının iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığını savunurlar. Belirli varlık tanımları ve gerçeklik algıları, dominant söylemler ve iktidar yapıları tarafından dayatılabilir. Bu nedenle marjinalleştirilmiş ve bastırılmış varlık biçimleri önem kazanır. Michel Foucault (1992a, 2023), bilginin iktidardan bağımsız olmadığını aksine iktidar ilişkileri tarafından üretildiğini ve sürdürüldüğünü detaylı bir şekilde analiz eder. Bu, belirli varlık tanımlarının nasıl dayatıldığını anlamak için önemlidir. Postmodern felsefe varlığı tekil, evrensel ve sabit bir olgu olarak ele almak yerine onu çoğul, akışkan, dilsel olarak inşa edilmiş, bağlamsal ve anlatısal bir şekilde anlar. Varlık, mutlak bir temel olmaktan ziyade sürekli değişen ilişkiler, yorumlar ve söylemler ağı içinde var olur. Bu bakış açısı farklı varlık biçimlerine ve deneyimlerine karşı daha açık ve eleştirel bir yaklaşımı teşvik eder.

2.1.2. Psikoloji

Varlık insanın varoluşunu, yaşamını, düşünsel ve duygusal deneyimlerini, toplumsal bağlarını ve bu süreçlerdeki anlam arayışını içeren geniş bir kavramdır. Psikoloji bireyin içsel dünyasını, duygusal ve bilişsel süreçlerini, gelişimini ve davranışlarını inceleyen bir bilim dalı

olduğundan varlık anlayışı psikolojide önemli bir yer tutar. Psikolojide varlık genellikle bireyin kendilik algısı, kimlik oluşumu, anlam arayışı ve yaşamın geçici doğası gibi konularla ilişkilidir.

2.1.2.1. Varoluşçu psikoloji

Varoluşçu psikoloji, felsefi varoluşçuluğun etkisiyle gelişmiş bir alandır. 20. yüzyılda, özellikle Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger ve Simone de Beauvoir gibi filozofların düşüncelerinin psikolojiye yansımalarıyla şekillenen bir düşünsel çerçeveye sahiptir. Ancak psikoloji pratiğinde varoluşçu düşünceler, Rollo May, Irvin Yalom ve Viktor Frankl gibi psikologlar tarafından daha sistematik bir şekilde benimsenmiştir.

Rollo May (1997), varoluşçu psikolojiyi psikoterapi ve kişisel gelişim alanında uygulamaya koyan önemli bir figürdür. May, varoluşsal psikolojiyi bireylerin anlam arayışı, kaygı, yalnızlık, özgürlük, ölüm ve benzeri temel varoluşsal deneyimleri kabul etmeleri ve bu süreçlerde psikolojik gelişimlerini sağlamaları adına bir araç olarak kullanmıştır. May'e göre varoluşsal kaygı ve yaşamın anlamını arayış, insanın ruhsal sağlığı için kritik öneme sahiptir. May modern insanın kimlik krizi, yabancılaşma ve anlam kaybı gibi sorunlarını varoluşsal bir perspektifle ele alır. İnsanın kendi varoluşunun anlamını yaratma özgürlüğüne ve sorumluluğuna vurgu yapar.

Viktor Frankl, varoluşçu psikolojinin önemli temsilcilerinden biridir. Frankl (2021), özellikle logoterapi adını verdiği terapi yöntemini geliştirerek insanların yaşamlarında anlam bulmalarının, psikolojik sağlığın temel unsuru olduğunu savunmuştur. Frankl, insanın varoluşsal kaygılarla yüzleşmesinin ve anlam arayışının, psikolojik iyileşmeye giden yol olduğunu belirtmiştir. Frankl'ın en önemli katkılarından biri, hayatta anlam arayışı ile varlık sorununu birleştirerek insanların zor yaşam koşullarında bile anlam bulmalarını destekleyen bir psikoterapi tekniği geliştirmesidir. Frankl'ın geliştirdiği logoterapi, varoluşçu felsefenin ilkelerini psikoterapötik bir yaklaşımla birleştirir. İnsanın anlam arayışını desteklemeyi ve varoluşsal sorunlarıyla yüzleşmesine yardımcı olmayı amaçlar.

Irvin Yalom, varoluşçu psikolojinin ve psikoterapinin önemli bir savunucusudur. Yalom'un çalışmaları, varoluşsal kaygıların, ölüm kaygısının, yalnızlığın, anlam arayışının ve özgürlüğün insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini derinlemesine incelemiştir. Varoluşsal psikoterapi alanındaki en önemli katkılarından biri, terapistlerin varoluşsal sorularla yüzleşen hastalarla, onları bu sorularla nasıl daha derin bir düzeyde anlamlı bir şekilde çalışabilecekleri üzerine geliştirdiği yöntemlerdir. Yalom (2014), *Nietzsche Ağladığında* isimli eserinde kurgusal bir olay örgüsü üzerinden Nietzsche ve Breuer arasındaki ilişkiyi ele alırken insanın

yalnızlığı, anlam arayışı ve kendi varoluşunun sorumluluğunu üstlenme temalarını işler. Varlık, bu romanda bireysel arayış, kendi değerlerini yaratma ve varoluşsal boşlukla başa çıkma süreçleriyle iç içe sunulur.

2.1.2.2. Fenomenolojik psikoloji

Fenomenolojik psikoloji, insan deneyimini olduğu haliyle anlamaya çalışan bir yaklaşımdır ve varlık kavramını bireyin öznel deneyimlerinin merkezine yerleştirir. Bu disiplin, felsefi fenomenolojiden, özellikle Edmund Husserl'in düşüncelerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Husserl, bilincin her zaman bir şeye yönelmiş olduğunu ifade eden 'niyetlilik' kavramını geliştirmiştir. Ona göre bilinci anlamak için bireyin deneyimlerini önyargılardan arındırarak olduğu gibi incelemek gerekir. Husserl, fenomenolojiyi insan deneyimini açıklamak için bir yöntem olarak geliştirdi ve bu yöntem, psikolojiye yeni bir perspektif sundu. Psikoloji, bu yaklaşım sayesinde bireyin deneyimlerini yalnızca bilimsel bir veri olarak değil anlam açısından ele alma fırsatı buldu.

Heidegger'in 'orada-varlık' (Dasein) kavramından etkilenen Merleau-Ponty (2006), insanın dünyadan ayrı düşünülemediğini vurgular. Merleau-Ponty'e göre bedenimiz, bizi dünyaya bağlayan ve bu dünya içinde konumlandıran temel araçtır. Mekân ve zaman gibi varoluşsal boyutlar, soyut kategoriler olmaktan ziyade bedenlenmiş deneyimlerimiz aracılığıyla anlam kazanır. Örneğin bir nesnenin 'uzakta' olması, bedenimizin ona ulaşmak için kat etmesi gereken mesafeyle deneyimlenir. Merleau-Ponty, geleneksel Batı felsefesindeki özne-nesne ayırımına meydan okuyarak varlığı deneyimleyen beden aracılığıyla yeniden düşünmemizi sağlar. Varlığı statik ve sabit bir olgu olarak değil sürekli bir oluş ve değişim süreci olarak ele alır. Algılarımız, bedenimiz ve dünya arasındaki etkileşim dinamik ve akışkandır. Yeni deneyimler, algısal alışkanlıklarımızı ve dolayısıyla dünyayla olan ilişkimizi sürekli olarak yeniden şekillendirir.

20. yüzyılda fenomenoloji, psikolojiye, özellikle Carl Rogers ve Abraham Maslow gibi psikologların çalışmalarıyla dahil oldu. İnsan deneyimini anlamaya yönelik vurgular, bireyin öznel dünyasını anlamaya çalışan bir terapi yaklaşımına ortaya çıkardı. Hem Rogers hem de Maslow, varlığı dinamik bir süreç olarak görürler. Birey sürekli olarak gelişme, öğrenme ve anlam arayışı içindedir. Onların yaklaşımları, insan onuruna, özgürlüğüne ve potansiyeline büyük değer verir. Varlık, dışsal güçler tarafından belirlenen statik bir durum değil bireyin aktif katılımıyla şekillenen öznel ve anlamlı bir deneyimdir.

Rogers'ın 'Kişi Merkezli Terapi' yaklaşımı, bireyin 'olma süreci' ve 'kendini gerçekleştirme' potansiyeli üzerine odaklanırken Maslow'un 'İhtiyaçlar Hiyerarşisi' ve

‘Kendini Gerçekleştirme’ teorisi insan motivasyonunu ve en üst düzeydeki insan potansiyelini anlamaya odaklanır.

2.1.2.3. Derin psikoloji

Derin psikoloji, insan zihninin ve davranışlarının bilinçdışı süreçlerini inceleyen bir psikoloji yaklaşımıdır. Varlıkla ilişkisi insanın kim olduğunu, varoluşunun anlamını ve evrenle olan bağlantısını bilinçdışı süreçler aracılığıyla keşfetmeye çalışmasından kaynaklanır. Derin psikolojinin tarihi, insanlığın kendi iç dünyasını anlama çabasıyla yakından ilişkilidir.

Antik dönemlerde insanlar rüyaların, mitlerin ve sembollerin anlamlarını merak etmiş ve bunları kendi varoluşlarıyla ilgili sorulara cevap bulmak için kullanmışlardır. Orta Çağ’da derin psikoloji, din ve felsefenin etkisi altında kalmıştır. Rüyalar, Tanrı’nın mesajları olarak yorumlanmış ve ruhun ölümsüzlüğü gibi konular derinlemesine incelenmiştir. Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde, bilimsel düşünce ön plana çıkmış ve insan zihnini anlamak için akıl ve gözlem yöntemleri kullanılmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda, psikoloji bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, derin psikoloji alanında önemli çalışmalar yapılmıştır.

20. yüzyılda, derin psikoloji alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Derin psikolojinin temelleri, Sigmund Freud’un psikanalitik teorisiyle atılmıştır. Freud (2011), insan zihninin büyük ölçüde bilinçdışı süreçler tarafından şekillendiğini savunmuş ve bilinçdışını, bireyin bilinçli varoluşunu etkileyen temel bir alan olarak görmüştür. Freud’a göre bireyin varlık sorunu, id, ego ve süperegö arasındaki çatışmalarla bağlantılıdır. Freud’un yaşam dürtüsü (Eros) ve ölüm dürtüsü (Thanatos) kavramları ise bireyin temel varoluşsal dinamiklerini anlamak için bir çerçeve sunar.

Freud (1993), bilinçdışının bireyin farkında olmadığı arzu, korku, travma ve çatışmaların varoluşunu derinden etkilediğini iddia eder. Varlık çerçevesinde bu, bireyin kendi ‘gölge’ yönleriyle yüzleşmesinin ve bunları anlamasının önemini vurgular. Kendini tam olarak kabul etmek ve anlamak, bilinçdışının karanlık etkilerinden özgürleşmeyi gerektirir.

Carl Gustav Jung, Freud’un bilinçdışı anlayışını genişleterek analitik psikolojiyi geliştirmiştir. Jung’a (2025) göre bilinçdışı sadece bireysel değil aynı zamanda kolektif bir yapıya sahiptir. Kolektif bilinçdışı, arketipler (evrensel semboller ve imgeler) aracılığıyla insanın varlık deneyimini şekillendirir. Bu kolektif bilinçdışı, tüm insanlığın ortak deneyimlerini, mitlerini, sembollerini ve arketiplerini içerir. Birey sadece kendi kişisel tarihiyle değil, aynı zamanda insanlığın ortak varoluşsal mirasıyla da bağlantılıdır. Rüyalar, semboller ve mitler aracılığıyla bilinçdışından yüzeye çıkan bu arketipler temel varoluşsal temaları

(doğum, ölüm, yaşamın anlamı, iyi-kötü, bütünlük arayışı vb.) yansıtabilir. Bu da derin psikolojinin, varlığın evrensel ve temel boyutlarını anlamamıza yardımcı olabileceğini gösterir.

Jung'un (2015) bireyleşme süreci ise bireyin bilinçli ve bilinçdışı yönlerini bütünleştirerek kendine özgü, tam ve otantik bir varoluşa ulaşma yolculuğunu ifade eder. Bu süreç, varoluşçu felsefenin 'otantik varlık' arayışıyla paralellikler gösterir. Birey, içsel dünyasının derinliklerine inerek gölgelerini ve potansiyellerini keşfederek daha bütünleşmiş ve gerçek bir 'ben'liğe doğru ilerler.

Derin psikoloji, bireyin kabul etmekte zorlandığı, bastırdığı ve bilinçdışına ittiği 'gölge' yönünü ele alır. Varlık çerçevesinde bu, her bireyin varoluşunda kaçınılmaz olan karanlık, olumsuz veya kabul edilmeyen yönlerin olduğunu kabul etmek anlamına gelir. Bu gölgeyle yüzleşmek ve onu bütünleştirmek daha gerçekçi ve tam bir varoluş için önemlidir. Jung, bireyin varlık arayışını 'kendini gerçekleştirme' süreci olarak tanımlamış ve bu sürecin insanın bilinçli ve bilinçdışı yönlerini birleştirme çabası olduğunu savunmuştur. Derin psikoloji, bilinçdışındaki bu içerikleri ortaya çıkararak insanın kendini tanımasına ve daha sağlıklı bir yaşam sürmesine yardımcı olur.

Adler (2008), 'varlık'ın anlamını toplumsal bağlar ve aidiyet duygusu üzerinden şekillendirir. Adler, insanların temel güdüsünü 'aşağılık kompleksi' ve bunu aşma çabası olarak görmüştür. Adler'e göre birey, aşağılık hislerini telafi ederek üstünlük duygusuna ulaşmaya çalışır. Bu süreç, bireyin varlık sorunuyla yüzleşme ve kendini kabul etme çabasını temsil eder.

Erich Fromm (1990) modern toplumun insanı kendisinden, diğerlerinden ve doğadan nasıl yabancılaştırdığını analiz eder. Kapitalist sistem tüketim kültürü ve otoriter yapılar, bireyin otantik benliğini kaybetmesine, başkalarının beklentilerine göre yaşamasına ve kendi potansiyelini gerçekleştirememesine yol açar. Varlık çerçevesinde bu, otantik olmama halini ifade eder. Birey, kendi özgün varoluşunu keşfetmek ve yaşamak yerine toplumsal rollere ve beklentilere uyum sağlayarak gerçek benliğinden uzaklaşır. Bu durum, yalnızlık, anlamsızlık ve tatminsizlik gibi varoluşsal sorunlara yol açar.

Fromm (1996), modern insanın özgürlüğe kavuşmasının paradoksal bir şekilde kaygı ve güvensizlik yarattığını inceler. Birey, geleneksel otorite ve bağlardan kurtulunca bu yeni özgürlüğün sorumluluğunu taşımakta zorlanır ve çeşitli kaçış mekanizmaları geliştirir. Varlık çerçevesinde bu, insanın özgürlüğün doğası ve özgürlüğün getirdiği sorumlulukla yüzleşme zorunluluğu üzerine birtakım derin sorular gündeme getirir. Kaçış mekanizmaları bireyin kendi varoluşsal özgürlüğünden ve bu özgürlüğün getirdiği seçim yapma zorunluluğundan kaçma çabalarıdır.

2.1.2.4. Gelişim psikolojisi

Gelişim psikolojisi insanın doğumdan ölüme kadar olan yaşam sürecinde fiziksel, bilişsel, duygusal ve sosyal gelişimini inceler. Varlık sorunları bu bağlamda bireyin yaşadığı farklı gelişimsel dönemlerde ortaya çıkan kimlik, anlam arayışı, özerklik, sorumluluk ve yaşam döngüsüyle ilişkilendirilir. Gelişim psikolojisi, bireyin varlık algısının yaşam boyunca nasıl şekillendiğini ve değiştiğini anlamaya odaklanır.

20. yüzyılın başlarında, Sigmund Freud'un (1993) psiko-seksüel gelişim kuramı, bireyin yaşam boyunca varlık algısının nasıl değiştiğini anlamada önemli bir adım olmuştur. İnsanın temel varoluşsal durumları, anlam arayışı, özgürlük, sorumluluk, yalnızlık ve ölüm gibi temalar üzerine odaklanır. Freud erken dönemdeki güven duygusu vurgusu, varoluşçu felsefenin temel kaygılarından biri olan belirsizlik ve güvensizlikle başa çıkma ihtiyacına dokunur. Dünyanın anlamlı ve güvenilir bir yer olduğuna dair inanç, varoluşsal kaygıyı azaltmada kritik bir rol oynar. Anal dönemdeki özerklik kazanımı, varoluşçu felsefenin bireysel varlık ve özgürlük kavramlarıyla örtüşür. Kendi iradesini deneyimlemek ve bağımsız olmak bireyin kendi varoluşunun sorumluluğunu almasının ve otantik bir benlik inşa etmesinin temeli olarak kabul edilir. Fallik dönemdeki kimlik gelişimi, varoluşçu felsefenin kimlik arayışı ve kendini tanıma temalarıyla doğrudan ilişkilidir. Bireyin kendini tanımlaması ve kabul etmesi anlamlı bir varoluşun ön koşuludur. Latent dönemdeki baskılanma, varoluşçu felsefenin otantiklik kavramıyla zıtlık oluşturur. Kendi temel yönlerini inkâr etmek veya görmezden gelmek bireyin kendi gerçek benliğinden uzaklaşmasına ve dolayısıyla otantik bir varoluş sergileyememesine neden olur. Genital dönemdeki olgun ilişkiler, varoluşçu felsefenin yalnızlık ve birliktelik temalarıyla bağlantılıdır. Anlamlı bağlar kurmak ve hayatı paylaşmak varoluşsal yalnızlığın üstesinden gelmede ve yaşama anlam katmada önemli bir rol oynar.

Gelişim psikolojisi alanında en önemli katkılardan biri, Erik Erikson'un (2014) psikososyal gelişim teorisi, insan yaşamını doğumdan ölüme kadar uzanan sekiz farklı evreye ayırır. Her evre bireyin karşılaştığı ve çözümlemesi gereken belirli bir psikososyal kriz içerir. Erikson'ın bu evreleri, doğrudan metafiziksel bir 'varlık' tanımı sunmaktan ziyade insanın varoluşsal kimliğini, anlam arayışını ve diğerleriyle olan ilişkilerini ömür boyu süren dinamik bir süreç olarak ele alır. Varlık, bu çerçevede durağan bir durum değil sürekli bir oluş ve kimlik inşası sürecidir.

2.1.3. Sosyoloji

Sosyoloji, toplumları, toplumsal yapıları, toplumsal ilişkileri ve insan davranışlarını inceleyen bir bilim dalıdır. Çoğumuz dünyayı, kendi yaşamımızın bildik özellikleri bakımından

görürüz. Bize, doğal, kaçınılmaz, iyi ya da doğru diye gördüklerimizin böyle olmayabileceğini ve yaşamımızın ‘verilerinin’ tarihsel ve toplumsal güçler tarafından büyük ölçüde belirlendiklerini öğretir. Sosyolojini ‘varlık’la ilişkisi, insanın toplumsal bir varlık olmasından kaynaklanır. Sosyoloji insanın kim olduğunu, nasıl yaşadığını, ne düşündüğünü ve nasıl davrandığını toplumsal bağlam içinde anlamaya çalışır. Sosyoloji toplumsal gerçekliğin bireyler arasındaki etkileşimler, paylaşılan anlamlar ve kültürel semboller aracılığıyla inşa edildiğini vurgular. Dil, inançlar, değerler, normlar ve ritüeller gibi toplumsal yapılar bireylerin dünyayı nasıl algıladığını ve deneyimlediğini şekillendirir. Bu, bireyin anlam arayışının sadece kişisel bir çaba olmadığını aynı zamanda içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel bağlam tarafından da derinden etkilendiği anlamına gelir (Giddens, 2012, s. 38).

Sosyoloji, 19. yüzyılda Avrupa’da yaşanan toplumsal değişimlerin (Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi vb.) etkisiyle doğmuştur. Bu dönemde düşünürler toplumun nasıl işlediğini, toplumsal sorunların nedenlerini ve çözümlerini anlamaya çalışmışlardır. Auguste Comte, sosyolojiyi ‘toplum bilimi’ olarak adlandırmış ve pozitivist bir yaklaşım benimsemiştir. Karl Marx, toplumsal sınıf çatışmalarının toplumsal değişimin temelini oluşturduğunu savunmuştur. Émile Durkheim, toplumsal olguların bireyler üzerinde nasıl bir etki yarattığını incelemiştir. Max Weber ise toplumsal eylemi anlamının önemini vurgulamıştır. Bu ilk sosyologlar toplumu ve bireyi birlikte ele alarak varlığın toplumsal boyutunu ortaya koymuşlardır. 20. yüzyılda sosyoloji farklı akımlar ve yaklaşımlar (yapısal işlevselcilik, sembolik etkileşimcilik, eleştirel teori vb.) ile zenginleşmiştir. Bu dönemde sosyologlar toplumsal yapıların, kurumların, kültürün ve toplumsal ilişkilerin bireyin kimliği, davranışı ve yaşam tarzı üzerindeki etkisini daha derinlemesine incelemişlerdir. Toplumsal sınıf, cinsiyet, etnisite, din, eğitim gibi faktörlerin bireyin varoluşunu nasıl şekillendirdiğini araştırmışlardır. Sosyoloji bireyin özgürlüğü ve toplumsal yapıların kısıtlamaları arasındaki dengeyi, toplumsal değişimin birey üzerindeki etkisini ve bireyin toplumsal dünyaya nasıl anlam verdiğini anlamaya çalışmıştır (Şavran vd., 2015).

Günümüzde sosyoloji, küreselleşme, teknolojik gelişmeler, çevre sorunları, sosyal medya gibi yeni toplumsal olguları incelemektedir. İnsanın değişen toplumsal koşullar altındaki varoluşu, kimlik arayışı, toplumsal katılımı ve toplumsal sorunlara karşı duruşu sosyolojinin önemli araştırma alanlarıdır. Sosyoloji, insanın toplumsal bir varlık olarak varoluşunu toplumsal yapıların ve ilişkilerin bu varoluşu nasıl etkilediğini anlamaya odaklanır.

2.1.3.1. Antropoloji

Antropoloji, insanı ve insan yaşamını bütüncül bir şekilde inceleyen bir disiplindir. İnsan varlığını biyolojik, kültürel, sosyal ve tarihsel bağlamlarda ele alır. Bu bağlamda varlık

konusu antropolojide özellikle insan gerçekliğini, toplumsal ilişkileri, kültürel anlam sistemlerini ve doğayla olan ilişkileri anlamak için temel bir yer tutar. Antropolojinin ilk dönemlerinde varlık insanın biyolojik ve kültürel evrim süreciyle ilişkilendirilmiştir. Lewis Henry Morgan ve Edward Tylor gibi düşünürler, insan toplumlarını ilkelden gelişmişe doğru bir hiyerarşi içinde sıralamış ve varlık algısını bu bağlamda açıklamaya çalışmıştır.

Tylor (2024) farklı kültürlerin inanç sistemlerini ve dünya görüşlerini sistematik olarak incelemeye yönelik ilk antropolojik çabalardan biri olması açısından önemlidir. Animizm teorisi ve ‘survival’ kavramı gibi fikirleri farklı kültürlerin insan-doğa ilişkisine ve spiritüel varlıklara yönelik farklı ontolojik yaklaşımlarını anlamak için hâlâ değerli bir başlangıç noktası sunmaktadır. İnsanın varlık anlayışının animizm gibi basit inançlardan modern dini ve bilimsel düşüncelere evrildiğini öne sürmüştür.

Franz Boas (2022), modern antropolojinin kurucularından biri olarak kabul edilir ve onun çalışmaları, antropolojinin varlık ekseninde nasıl şekillendiğini anlamak için kritik öneme sahiptir. Boas'ın antropolojiye getirdiği temel yaklaşımlar, o döneme kadar hâkim olan evrimci ve ırkçı düşünce biçimlerine karşı çıkarak kültürel görelilik, tarihsel tikelcilik ve dilin kültürel etkisi gibi kavramlar üzerinden farklı varlık anlayışlarını anlamamızı sağlamıştır. Boas her kültürün kendi özgün tarihi, dili ve toplumsal pratikleri içinde anlaşılması gerektiğini savunan kültürel görelilik ilkesini antropolojinin temel taşı haline getirmiştir.

Claude Lévi-Strauss'un ise antropolojiye olan katkıları ve eserleri, 20. yüzyıl antropolojisinin şekillenmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Onun yapısalcı yaklaşımı, kültürel olguları anlamak için yeni bir çerçeve sunmuş ve antropolojinin metodoloji ve teorisine önemli yenilikler getirmiştir. Claude Lévi-Strauss (2021), yapısalcı bir bakış açısıyla yazdığı *Yapısal Antropoloji Sıfır* eseri varlık anlayışını kültürel mitler ve semboller üzerinden analiz eder. Ona göre kültürlerin ürettiği mitler, insanların evrensel varoluşsal sorularına yanıt arama biçimleriydi.

21. yüzyıl antropologlarından Eduardo Viveiros de Castro (2022), çağdaş antropolojinin en etkili ve özgün düşünürlerinden biridir. Özellikle ‘Amerikan Yerlileri Perspektivizmi’ üzerine geliştirdiği teorilerle tanınır ve antropoloji alanında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilen ‘ontolojik dönüş’ hareketinin önde gelen isimlerindendir. Eduardo Viveiros de Castro, ‘çoklu ontoloji’ kavramını geliştirmiştir. Örneğin Amazon yerlilerinin doğayı ve insanı eşit bir varlık düzleminde ele alan ontolojileri, Batı'nın insan-merkezci anlayışından farklıdır. Modern antropoloji, insan varlığını yalnızca kültürel ve sosyal bağlamlarda değil aynı zamanda ekolojik ve biyolojik ilişkiler bağlamında ele almaktadır. Bu, insanın doğadaki diğer varlıklarla

olan ilişkisini anlamayı da içerir. Viveiros de Castro'nun düşünceleri, yapısalcı antropolojiden beslenmekle birlikte post-yapısalcı eleştirilerden de etkilenmiştir.

2.1.4. Doğa bilimleri

Doğa bilimleri ve varlık arasındaki etkileşim, karmaşık ve çok yönlüdür. Doğa bilimleri, evreni ve içindeki her şeyi canlı ve cansız tüm varlıkları anlamaya çalışan sistematik bir bilgi edinme sürecidir. Bu süreçte varlıkların doğası, özellikleri, birbirleriyle olan ilişkileri ve zaman içindeki değişimleri incelenir. Doğa bilimleri, varlığı bütünsel olarak ele almak yerine onu farklı disiplinler aracılığıyla (fizik, kimya, biyoloji, jeoloji, astronomi vb.) belirli yönleriyle inceler. Her bilim dalı, varlığın farklı bir katmanına odaklanarak o katmanın yasalarını ve işleyişini anlamaya çalışır. Doğa bilimleri, varlık alanındaki olayları ve durumları nedensellik ilişkileri içinde değerlendirir. Her olayın bir nedeni olduğu ve bu nedenlerin bilimsel yöntemlerle (gözlem, deney vb.) anlaşılabilirliği varsayılır. Bu sayede varlıklar arasındaki etkileşimler ve değişimler açıklanmaya çalışılır. Doğa bilimleri, tekil olaylardan ve gözlemlerden yola çıkarak evrensel geçerliliği olan ilkeler ve yasalar oluşturmayı hedefler. Bu yasalar, varlıkların belirli koşullar altında nasıl davranacağını öngörmemizi sağlar.

2.1.4.1. Kozmoloji

Kozmoloji, evreni bir bütün olarak anlamak için astronomik gözlemleri ve fiziksel teorileri bir araya getiren bir doğa bilimi dalıdır. Kozmolojik çalışmaların önemli bir kısmı, evrenden elde edilen gözlemsel verilere dayanır. Teleskoplar ve diğer astronomik araçlarla yapılan gözlemler, galaksilerin dağılımı, evrenin genişlemesi, kozmik mikrodalga arka plan radyasyonu gibi konularda temel kanıtlar sunar. Bu nedenle astronomi, kozmolojinin veri kaynağı ve gözlemsel temelini oluşturur. Kozmolojik teoriler, evrenin işleyişini açıklamak için fizik yasalarını da kullanır. Özellikle genel görelilik teorisi (Einstein'ın kütleçekim teorisi) evrenin büyük ölçekli yapısını ve evrimini anlamak için vazgeçilmez bir çerçeve sunar. Ayrıca parçacık fiziği, evrenin erken dönemlerindeki koşulları ve temel parçacık etkileşimlerini anlamak için kritik öneme sahiptir. Termodinamik nükleer fizik ve kuantum mekaniği gibi diğer fizik alanları da kozmolojik modellere katkıda bulunur.

Kozmoloji ve varlık arasındaki ilişki derin ve çok katmanlıdır. Kozmoloji evrenin kökenini, yapısını, evrimini ve geleceğini inceleyen bilim dalıdır. İnsanlık, varoluşundan beri evreni anlama ve anlamlandırma çabası içinde olmuştur. Bu çaba, kozmolojinin doğuşuna ve gelişimine yol açmıştır. Kozmoloji sadece evrenin fiziksel yapısını değil aynı zamanda insanın evrendeki yerini ve varoluşunun anlamını da sorgulayan bir disiplin olmuştur. Evrenin temel yapısını ve evrimini inceleyerek varlığın kökeni, doğası, kategorileri ve nihai kaderi hakkında

önemli bilgiler sunar. Bu bilgiler, ontolojik sorgulamalar için bir zemin oluşturur ve insanın evrendeki yeri ve anlam arayışını derinleştirir. Kozmoloji ve ontoloji, ‘ne var?’, ‘nasıl var oldu?’, ‘neden var?’ gibi temel sorulara farklı açılardan yaklaşarak birbirini tamamlayan disiplinlerdir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AYHAN GEÇGİN’İN ROMANLARINDA ‘VARLIK’ LA İLGİLİ TEMALAR

Edebiyat, insanlığın en kadim ve evrensel ifade biçimlerinden biri olarak, varoluşsal sorulara, anlam arayışına ve evrenle kurduğu ilişkiye derinlemesine bir bakış sunar. İnsanın kim olduğu, yaşamın amacı, ölümün kaçınılmazlığı gibi temel sorular, edebiyatın doğuşundan günümüze dek yazarların ve şairlerin zihinlerini meşgul etmiş ve eserlerine yansımıştır.

Varlık teması, edebî eserlerde farklı biçimlerde ve farklı açılardan ele alınır. Bu tema, bazen destanlarda kahramanların yaşam mücadeleleri aracılığıyla, bazen lirik şiirlerde insanın iç dünyasına odaklanarak, bazen de romanlarda karakterlerin karmaşık ruh halleri ve toplumsal ilişkileri üzerinden işlenir.

Edebî eserlerde varlık teması, genellikle şu sorular etrafında şekillenir: İnsanın doğası, özü, amacı nedir? İnsan, evrende nasıl bir konuma sahiptir? Yaşamın bir anlamı var mıdır? Varsa, bu anlam nedir? İnsan, yaşamını nasıl anlamlı kılabilir? Ölüm, yaşamın sonu mudur? Yoksa yeni bir başlangıç mıdır? Ölüm karşısında insanın duruşu nasıl olmalıdır? İnsan, evrenle nasıl bir ilişki içindedir? Evrenin sonsuzluğu karşısında insanın konumu nedir?... Bu sorular, edebî eserlerde karakterlerin iç dünyalarında, düşüncelerinde ve eylemlerinde somutlaşır. Karakterler, bazen bu sorulara cevap arayan birer filozof gibi davranır, bazen de yaşamın zorlukları karşısında bocalar, çelişkiler yaşarlar.

Varlık teması, edebî eserlerde sadece felsefi bir tartışma zemini olarak kalmaz aynı zamanda karakterlerin duygusal ve psikolojik derinliklerini de ortaya çıkarır. Karakterlerin varoluşsal sorgulamaları, onların iç dünyalarını, travmalarını, umutlarını ve hayal kırıklarını yansıtır. Bu sayede okuyucular, karakterlerle empati kurar, onların deneyimlerini paylaşır ve kendi varoluşları üzerine düşünmeye başlar. Bu tema sayesinde okuyucular, kendi varoluşları üzerine düşünmeye, yaşamın anlamını sorgulamaya ve farklı bakış açıları kazanmaya teşvik edilir. Bu açıdan edebî eserler, insanın evrenle, toplumla ve kendisiyle olan ilişkisini anlamasına yardımcı olur.

Varlık temasının edebî metinlerdeki bazı temel yansıma biçimleri farklı açılardan ele alınır. Şiir, yoğun ve özlü anlatımıyla varoluşsal anları, duyguları ve düşünceleri ifade etmek için ideal bir araçtır. Şiirlerde varlık teması, genellikle metaforlar, imgeler ve semboller aracılığıyla işlenir. Roman karakterlerin karmaşık iç dünyalarını, toplumsal ilişkilerini ve varoluşsal arayışlarını geniş bir çerçevede ele alır. Romanlarda varlık teması, karakterlerin yaşam öyküleri, çatışmaları ve seçimleri üzerinden derinlemesine işlenir. Tiyatro insanın eylemlerini, seçimlerini ve bunların sonuçlarını sahnede canlandırarak varlık temasını

somutlaştırır. Karakterlerin diyalogları ve monologları, varoluşsal sorulara farklı bakış açılarını ortaya koyar. Deneme, yazarın varlık teması üzerine kişisel düşüncelerini ve yorumlarını ifade ettiği bir türdür. Denemelerde yazar kendi deneyimlerinden, gözlemlerinden ve okumalarından yola çıkarak varoluşsal sorulara cevap arar.

Varlık teması edebî eserlerde sembolik ve metaforik bir anlatım da tercih eder. Nesneler ve mekânlar, varoluşsal anlamlar yüklenir. Örneğin bir yolculuk, yaşamın metaforu olarak kullanılabilir; bir oda, insanın iç dünyasını temsil edebilir. Metaforik dil, varoluşsal temaları ifade etmek için metaforlar ve imgelerle zenginleştirilir. Örneğin, ‘yaşam bir rüyadır’ metaforu yaşamın geçiciliğini ve illüzyonunu vurgular. Mitolojik figürler ve arketipler, insanın varoluşsal yolculuğunu ve evrensel deneyimlerini ifade etmek için kullanılır. Örneğin Odysseus’un yolculuğu, insanın yaşam arayışını ve anlam arayışını temsil eder.

Edebî metinlerde anlatıcı, metin içinde varlık temasıyla ilgili felsefi yorumlar yapar okuyucuyu düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eder. Anlatıcının bu yorumları, metnin tematik derinliğini artırır. Karakterler arasında varlık teması üzerine felsefi tartışmalar ve diyaloglar geçer. Bu diyaloglar farklı düşünce akımlarını, felsefi argümanları ve varoluşsal sorunlara farklı bakış açılarını ortaya koyar. Karakterler, varoluşsal soruları (yaşamın anlamı, ölüm, kimlik vb.) kendi iç dünyalarında derinlemesine düşünürler. Bu monologlar okuyucuya karakterin zihinsel ve duygusal süreçlerini, varoluşsal arayışlarını ve çelişkilerini doğrudan aktarır.

Edebî metinlerde metnin anlatı yapısı, varlık temasını destekleyecek şekilde kurgulanır. Örneğin parçalı anlatı, karakterin zihnindeki karmaşıklığı ve parçalanmışlığı yansıtır; döngüsel anlatı, yaşamın tekrarını ve sonsuzluğunu vurgular. Zamanın algısı, varlık temasının işlenmesinde önemli bir rol oynar. Doğrusal zaman algısı, yaşamın bir başlangıcı ve sonu olduğunu vurgularken döngüsel zaman algısı yaşamın tekrarını ve sonsuzluğunu ifade eder. Ölüm, varoluşun kaçınılmaz bir sonu olarak metinlerde sıkça işlenir. Ölüm düşüncesi, yaşamın anlamını sorgulamaya ve varoluşun değerini anlamaya yönelik tetikleyici bir işlev yüklenir. Bireyin kimlik arayışı, ‘ben kimim?’ sorusu etrafında şekillenir. Karakterler, kendi özgün kimliklerini bulmaya çalışırken, toplumsal beklentilerle ve içsel çatışmalarla yüzleşirler. Modern insanın yalnızlığı, yabancılaşması ve topluma uyum sağlayamaması varlık temasının önemli bir boyutunu oluşturur. Karakterler, kendilerine ve dünyaya yabancılaşmış, yalnız ve iletişimsiz bireyler olarak tasvir edilir.

3.1. ANLAM ARAYIŞI

Yaşamın anlamı sorusu, insanların günlük hayatlarında sıkça dile getirdiği bir soru değildir. Genellikle bu sorunun, bireylerin yenilgiye uğradıkları zaman ya da çetin sınavlardan

geçmeleri gerektiği süreçlerde ortaya çıktığı ifade edilir. Bu, insan doğasına dair önemli bir gözlemi ortaya koyar: Çoğu zaman varoluşsal sorgulamalar, konfor alanının dışına çıkıldığında, travmatik olaylar yaşandığında veya büyük zorluklarla karşılaşıldığında kaçınılmaz hale gelir. Başka bir deyişle, yaşam sorunsuz akarken, birey bu tür derin soruları kelimelere dökme gereği duymaz; çünkü eylemleriyle zaten bir ‘anlam’ inşa etmektedir. Fikirler, insanların yaşamın anlamını sözcüklerle değil eylemleriyle sorduğunu ve yanıtladığını öne sürer. Bu nokta oldukça kritiktir. Her insanın bilinçli ya da bilinçsiz, kendine özgü bir bireysel yaşam amacı olduğu ve tüm davranışlarının, alışkanlıklarının, karakter özelliklerinin bu amaçla uyum içinde olduğu belirtilir. Bu, varoluşçu felsefenin temel iddialarından biriyle örtüşür: İnsan, kendi varoluşunu eylemleriyle tanımlar ve anlamlandırır. Bireyin ‘Ben böyleyim ve evren de böyledir’ şeklindeki kabulleri, kişinin kendisine ve dünyaya önceden attığı bir anlamı yansıtır. Bu durum çoğu zaman bilinçdışı bir yaşam felsefesi olarak şekillenir ve davranışlarımızın temelini oluşturur. Yaşamın anlamına dair görüşler kişiye özel bir bakış açısı sunar; zira her insan kadar farklı anlamlar mevcuttur. Dahası bu görüşlerin her birinin kısmen eksik olduğu, kimsenin yaşam anlamının kusursuz veya tam doğru olmadığı belirtilir. Bu durum mutlak bir yaşam anlamının olmadığı veya bilinemeyeceği felsefi görüşüne yakın durur. Ancak sunulan bu yaklaşımlar, tamamen amaca yönelik bir anlamın da bütünüyle yanlış olarak değerlendirilemeyeceğini vurgulayarak bir denge noktası kurmaya çalışır (Adler, 2022, s. 7-8).

İnsan ve anlam iç içe, çok boyutlu kavramlardır. İnsan aslında fiziksel, zihinsel, ruhsal boyutları arasında ayrılmaz bir bağla varlığını sürdürür. İşte bu boyutlar arasındaki çatışmalar ve denge kaybı bireyin kendini paramparça ve dağılmış hissetmesine neden olur. İnsanın bu karmaşık yapısına rağmen bedensel, zihinsel ve ruhsal boyutlarda dengeyi bulabilmesi ve sürdürebilmesi büyük önem taşır. Yalnızca bu denge sayesinde kişi yaşamını anlam ve mutlulukla dolu geçirebilir. Çok boyutlu bir varlık olan insan, yaşamının her alanında bir anlam ve amaca sahip olmak ister. Kendi yaşamını her an yaratma ve seçme potansiyeline sahip olan insanı tek yönlü yaklaşımlarla anlamaya çalışmak, onu dar bir çerçeveye hapsedmekten başka bir şey değildir (Öztan, 2019, s. 12).

Edebî eserlerde anlam arayışı teması, insanlığın varoluşundan bu yana süregelen bir sorgulama ve keşif yolculuğunu yansıtır. Bu tema yazarın ve karakterlerin yaşamın anlamı, varoluşun amacı, değerler, inançlar ve insanın evrendeki yeri gibi temel sorulara yanıt arayışını içerir. Anlam arayışı teması, edebî eserlerde çeşitli şekillerde ele alınır.

Romanlar, karakterlerin uzun ve karmaşık anlam arayış yolculuklarını detaylı bir şekilde anlatmaya uygun bir zemin sunarken şiirler, anlam arayışını yoğun duygusal ifadelerle ve sembolik bir dille yansıtır. Karakterlerin düşüncelerinin ve duygularının serbest bir şekilde

aktığı bilinç akışı tekniği, anlam arayışını daha içsel ve derinlemesine bir şekilde yansıtır. Karakterlerin geçmiş deneyimlerine yapılan geri dönüşler, onların anlam arayışını anlamamıza yardımcı olur. Karakterlerin düşleri ve halüsinasyonları, bilinçaltılarındaki anlam arayışını ortaya çıkarır. Bu imgeler, sembolik bir dille karakterlerin iç dünyasını ve anlam arayışını yansıtır. Eserlerde kullanılan semboller de anlam arayışı temasını derinleştirir. Örneğin bir yolculuk, hayatın anlamını arayışı; bir labirent, karmaşık ve zorlu bir süreci; bir ayna, kişinin kendini keşfetmesini simgeleyebilir. Metaforlar anlam arayışını daha etkili bir şekilde ifade etmeye yardımcı olur. Örneğin ‘hayat bir nehir gibidir’ (Url-8, 2025) metaforu yaşamın sürekli değiştiğini ve aktığını, anlam arayışının da bu akış içinde devam ettiğini vurgular.

Anlam arayışındaki karakterler genellikle yalnızlık ve yabancılaşma duygusu içindedirler. Topluma uyum sağlayamama kendi iç dünyalarına kapanma ve anlamı kendi başlarına arama çabası; yalnızlık ve yabancılaşma temasını ortaya çıkarır. Ölüm ve kayıp, anlam arayışını tetikleyen önemli unsurlardır. Sevdiklerinin kaybı ölümün kaçınılmazlığı ve yaşamın geçiciliği, karakterleri anlam arayışına yöneltir.

Frankl’a göre yaşamın anlamı, bireyin dışında yani çevresinde veya başkalarıyla kurduğu bağlantılarda bulunabilir. Bir kişiye göre derinlemesine anlamın tek yolu aşktır. En zorlu koşullarda bile hayatta kalabilenler, kendilerinden daha büyük bir şeye inanmış olanlar ya da sevdikleri birine kavuşma umudunu taşıyanlardır. Bu, sevginin ve insani bağların en umutsuz koşullarda bile hayatı anlamlı kılan temel motivasyon kaynakları olduğunu net bir şekilde ortaya koyar. Nitekim aşk, dostluk veya aile gibi ilişkiler kişiyi yabancılaşma hissinden kurtararak bir ait olma ve yaşamda bir hedef edinme imkânı tanır. Bu düşüncenin sahibi, toplama kamplarındaki acı dolu tecrübelerden yola çıkarak insanın en çetin durumlarda dahi bir anlam bulabileceğini kanıtlamıştır (2021, s. 116-117).

Edebiyat, anlam arayışını varoluşsal bir çerçevede ele alırken insan ruhunun derinliklerine nüfuz eder. Bu yapıtlar insanı varoluşsal boşlukla yüzleşmeye, tercih etme yeteneğinin getirdiği sorumluluğu kabul etmeye ve kendi anlamını inşa etme yolculuğuna çıkmaya teşvik eder. Anlam arayışı, edebî metinlerde bir sona ulaşmaktan ziyade sürekli bir yolculuk ve kendini tanıma çabası olarak sunulur. Bu eserler sayesinde insan olarak neden var olduğumuz, nasıl yaşamamız gerektiği ve hayatı gerçekten anlamlı kılanın ne olduğu gibi temel sorular üzerinde derinlemesine düşünebiliriz.

Edebî yapıtlar, varoluşsal boşlukla yüzleşmek için bir ayna görevi görür. Karakterlerin hayatları seçimleri ve yaşadıkları zorluklar üzerinden insanın iç dünyasındaki yalnızlık, yabancılaşma ve anlamsızlık gibi hisleri keşfetmemize olanak tanır. Bir romanın veya şiirin satırları arasında kendi varoluşsal kaygılarımızın yankılarını bulabiliriz. Bu eserler, bizi kendi

özgürlüğümüzün getirdiği sorumluluğu kabul etmeye ve yaşamımıza kendi ellerimizle bir anlam katmaya teşvik eder. Okuyucu, kahramanların anlam arayışına tanıklık ederken kendi yaşam amacını ve değerlerini de sorgulamaya başlar.

Bireyin benliğini yeniden kurması bir anlam arayışıdır. Edebî eserlerdeki karakterler, bir anlam bulduklarını düşünseler bile yaşamın dinamikleri onları kaçınılmaz olarak yeni sorgulamalara ve farklı anlamlara doğru sürükler (Oruç, 2015, s. 14). Bu durum insan yaşamının durağan olmadığını aksine kesintisiz bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu yansıtır. Edebiyat, bu karmaşık yolculuğun inişlerini ve çıkışlarını, umutsuzluk anlarını ve ilham kaynaklarını tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Dolayısıyla kendini bilme çabası, bu edebî serüvenin ve onun içinde yatan anlam arayışının ayrılmaz bir parçası haline gelir. Edebiyat, bireyin kendi benliğini yeniden inşa etme sürecinde bir ayna görevi görürken aynı zamanda bu derin ve kişisel arayışın evrensel boyutlarını da gözler önüne serer. Anlam arayışı, edebiyatta genellikle nihai bir sona ulaşmaktan ziyade sürekli devam eden bir yolculuk olarak sunulur. Bu süreçte karakterler bir anlama ulaştıklarını düşünseler de hayatın dinamikleri onları yeni sorgulamalara ve farklı anlamlara doğru yönlendirebilir.

Edebiyatın sunduğu bu derinlemesine bakış, insanın varoluşsal doğasına dair önemli felsefi kabulleri de beraberinde getirir. Düşünörlere göre insan, kendi tercihlerinin getirdiği kaçınılmaz bir yükümlölük altında yaşar. Bu durum bireyin tüm eylemlerinden, kararlarından ve dolayısıyla kendi varoluşuna yüklediği anlamdan mutlak bir sorumluluk taşıdığını gösterir.

Bu düşünce, bireyin önce var olduğu, ardından kendi eylemleri ve tercihleriyle kimliğini ve anlamını inşa ettiği görüşüyle açıklığa kavuşur. Yani, insan dünyaya önceden belirlenmiş bir özle gelmez; kendi varoluşunu, hayatta aldığı kararlar ve gösterdiği çabalarla yaratır. Anlam da tam olarak bu kişisel oluşum ve biçimlenme sürecinde ortaya çıkar. Edebiyat, bu varoluşsal inşa sürecinin farklı veçhelerini karakterler ve olay örgüsü aracılığıyla estetik bir dille gözler önüne serer. Okuyucu bu sayede hem kendi varoluşsal deneyimlerini edebiyat aynasında görür hem de insan olmanın karmaşıklığını ve anlam yaratma gücünü daha derinden kavrar.

Ayhan Geçgin'in romanlarında anlam arayışı, varoluşçu düşüncenin derin izlerini taşır. Geçgin'in roman karakterlerinin bir kısmı isimsiz ve çoğu zaman aiddiyetsiz figürler olarak karşımıza çıkar ve modern insanın içsel boşluğunu, yabancılaşmasını ve varoluşsal kaygılarını derinden yansıtır.

Geçgin'in romanlarında, derin kaybolmuşluk ve yabancılaşma hissinin bir sonucu olarak anlam arayışı ortaya çıkar. Karakterler, içinde bulundukları bu anlamsızlığa bir tepki olarak ya pasif birer gözlemciye dönüşür ya da kendilerini bu durumdan kurtaracak bir 'çıkış yolu' ararlar. Romanlardaki kahramanlar varlıklarını anlamlandırma ve yaşamın anlamını

bulmaya çalışırken sürekli bir ‘sınırdan olma’ duygusu içindedirler. Anlam arayışı, bu baskıcı ve anlamsız ortamdan kaçışın, kendi iç sesini bulmanın ve varoluşsal bir nefes almanın temel motivasyonu haline gelir (Url-9, 2025).

Örneğin, *Uzun Yürüyüş* romanında karakter, toplumsal bağlardan, hatta kendi isminden bile sıyrılarak iç sesini duyma ve özünü arama peşindedir. Bu durum “arayış önemlidir ama arayıştan da önemlisi en önemlisi bir çıkışı bulmaktır. Yaşamı bir yere, bir yöne doğru açmak, bir yaşam yaratmaktır” (Geçgin, 2022a, s. 31) cümlesinde özetlenir (Url-10, 2025).

Ayhan Geçgin’in eserlerinde yazma eylemi de anlam arayışıyla doğrudan ilişkilidir. Bazı romanlarında anlatıcı veya yazar figürler, bir şeyleri yazarken adeta bir şeyleri bozduklarını, yazının nesnesinin, amacının ve hazzının kaybolduğunu dile getirirler. Bu, yazının bile varoluşsal bir anlamsızlıkla yüzleştiği bir durumu ifade eder. Yazar, bilmediğini itiraf ederek bildiğini göstermek için değil aslında bilmediğini bilerek yazar. Anlam, bu belirsizliğin ve kaybolmuşluğun içinden, deneysel bir dille ve tekrar eden formlarla ortaya çıkar. Edebiyat, Geçgin için bu anlamsızlık denizinde bir nefes alma, bir tür varoluşsal direniş ve belki de anlamı yeniden inşa etme çabasıdır (Eken, 2018, s. 111-112).

Genel olarak, Ayhan Geçgin’in romanlarındaki anlam arayışı, insanlık durumunun evrensel felsefi sorunlarıyla derinlemesine bağlantılıdır. O, bireyin özgürlük, hiçlik, ölüm kaygısı ve sorumluluk gibi varoluşçu temalarla yüzleşmesini işler. Anlam, dışarıdan bahsedilen hazır bir kavram değil bireyin kendi eylemleri ve tercihleriyle çoğu zaman acı ve kaygı içinde bizzat inşa etmesi gereken bir değerdir. Bu da onun romanlarını sadece edebî metinler olmaktan çıkarıp okuyucuyu kendi varoluşuna dair derinlemesine düşünmeye iten felsefi bir deneyime dönüştürür.

Gençlik Düşü romanı, hayata karşı edilgen bir duruşu ve karamsarlığı reddederek bireyin kendi varoluşuna anlam katmasını ve bunu kendi çabalarıyla inşa etmesine değinir. “Arayış önemlidir, ama arayıştan da önemlisi, en önemlisi bir çıkışı bulmaktır. Yaşamda bir yere doğru çıkmaktır. Yaşamı bir yere, bir yöne doğru açmak, bir yaşam yaratmaktır” (Geçgin, 2022a, s. 32) ifadeleri varoluşsal bir boşluğu doldurmaktan çok kişinin kendi hayatının mimarı olmasına odaklanır. Arayış bir başlangıç noktası olsa da nihai amaç belirsizlik içinde kalmak yerine bir yönelim belirlemek ve eyleme geçmektir. Bu, pasif bir bekleyişten aktif bir varoluşa geçiş arayışıdır. “Bir yaşam yaratmaktır” (Geçgin, 2022a, s. 32) ifadesi ise anlamın dışarıdan bulunacak hazır bir şey değil bireyin kendi tercihleri, eylemleri ve çabalarıyla aktif olarak inşa ettiği, şekillendirdiği ve yarattığı bir şey olduğunu belirtir. Bu bireyin kendi varoluşuna bizzat kendisinin anlam katması hayata kendi mührünü vurmasıdır. Bu özgürlük, sorumluluk ve yaratıcılıkla yoğrulmuş bir anlam arayışıdır.

Frankl (2021), anlamın sadece keşfedilmediğini aynı zamanda yaratıldığını da savunur. İnsan, zor koşullar altında bile sorumluluk alarak ve bir amaca yönelerek anlam yaratabilir. “Yaşamı bir yere, bir yöne doğru açmak” ve “bir yaşam yaratmak” (Geçgin, 2022a, s. 32) ifadeleri Frankl’ın (2021) logoterapisindeki sorumluluk üstlenme (s. 114) ve “hayatında bir anlam ve amaç bulmak” (s. 106) yani yaratmak kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir.

Gençlik Düşü isimli romanında anlam arayışı kişinin bilinci dışında, derinlemesine yerleşmiş ve onu sürekli rahatsız eden hatta varoluşsal bir boşluk hissiyle damgalayan bir dürtü olarak sunulur. “Önce: bir arayış duygusu. Sende hep var olduğunu düşündüğün, kurtulamadığın, sana yerinde durmayı yasaklayan, devinmeye zorlayan, yaşadığın her şeyi boşluğun mührüyle damgalayan bir arayış duygusu” (Geçgin, 2022a, s. 32). Bu arayış, kişiyi sürekli olarak huzursuz eden ona sabit kalmayı veya mevcut durumla yetinmeyi yasaklayan içsel bir dürtüdür. Bu durum kişinin kendi içinde bir eksiklik hissettiğini ve bu eksikliğini gidermek için sürekli bir hareket ve sorgulama içinde olduğunu düşündürür. “Yaşadığın her şeyi boşluğun mührüyle damgalayan bir arayış duygusu...” (Geçgin, 2022a, s. 32) ifadesi anlam arayışının en kritik yönünü ortaya koyar. Kişi, bu arayışın içinde bile, deneyimlediği her şeyin aslında bir boşluk hissiyle işaretlendiğini fark eder. Bu, arayışın kendisinin bir tür döngüye dönuştüğünü, belki de aranan anlamın henüz bulunamadığını veya bulunanın da bu boşluk hissini gideremediğini gösterir. Anlam arayışı burada varoluşsal bir tatminsizliğin ve anlamsızlığın bir tezahürü gibidir; kişi anlam ararken bile mevcut varoluşun boşluğunu derinden hisseder.

Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi teorisi, temel fizyolojik ihtiyaçlardan başlayıp kendini gerçekleştirilmeye kadar uzanan bir piramit sunar. Alıntındaki “yerinde durmayı yasaklayan, devinmeye zorlayan” (Geçgin, 2022a, s. 32) his, kişinin daha üst düzey ihtiyaçlarını özellikle de potansiyelini gerçekleştirme ve hayatına anlam katma arayışını yansıtır. İnsan temel ihtiyaçları karşılandığında, varoluşsal bir boşluk hissedebilir ve kendini gerçekleştirme yolunda bir arayışa girer.

Anlam arayışı *Gençlik Düşü* romanında büyük bir yıkım, kayıp veya boşluk deneyiminin ardından ortaya çıkan varoluşsal bir sorgulama ve insan ruhunun en zorlu koşullarda bile anlamı elden bırakmama çabası olarak da ortaya çıkar. Bu durum varoluşsal sorular bağlamında ifade edilir: “Bu yıkıntıların, yoklukların anlamı neydi? Bir anlamı var mıydı? Bu yıkıntılar arasında bir anlam parçası, onun bir kırıntısı kalmış olabilir miydi?” (Geçgin, 2022a, s. 15).

Alıntının merkezinde yoğun bir anlam arayışı bulunur. Karakter, bu yıkım ve yokluk ortamında bir anlam kırıntısı bile olsa bulmaya çalışır. “Bu yıkıntılar arasında bir anlam parçası,

onun bir kırıntısı kalmış olabilir miydi?” (Geçgin, 2022a, s. 15) sorusu, umudun zayıf bir şekilde de olsa sürdüğünü ancak anlam bulmanın zorluğunu da gösterir. “Bu yıkıntıların, yoklukların anlamı neydi? Bir anlamı var mıydı?” (Geçgin, 2022a, s. 15) soruları ise yaşanan olumsuz deneyimlerin ardında bir amaç bir sebep veya bir düzen olup olmadığını anlamaya yönelik derin bir çaba içerir. Kişi sadece olguları değil bu olguların kendi varoluşundaki yerini ve nihai önemini sorgular. Anlam, artık büyük ve bütüncül bir yapı olarak değil bir enkazın altından çıkarılacak küçük, değerli bir kırıntı gibi aranır. Bu, anlamsızlığa teslim olmamak en azından bir dayanak noktası bulabilmek için gösterilen son bir çabadır.

‘Yokluklar’ ve ‘yıkıntılar’ ifadeleri bireyin derin bir boşluk ve anlamsızlık hissiyle yüzleştiğini işaret eder. Bu arayış, işte bu boşluğun kendisini anlamlandırma, onu aşma veya onun içinde bile bir değer bulma mücadelesidir. ‘Yıkıntılar’ ve ‘yokluklar’, bu değerlerin çöküşünü ve bunun sonucunda ortaya çıkan anlam krizini çağırıştır. Nietzsche, bu yıkımın ardından bireyin kendi değerlerini yaratması gerektiğini savunur (2024, s. 118-119).

Frankl (2021), Nazi toplama kamplarındaki korkunç deneyimlerine rağmen insanın en derin acılar içinde bile bir anlam bulabileceğini savunur. “Yıkıntılar arasında bir anlam parçası, bir kırıntısı kalmış olabilir miydi?” (Geçgin, 2022a, s. 15) sorusu Frankl’ın ‘logoterapi’ (anlam odaklı terapi) yaklaşımının temelinde yer alan, insan ruhunun her durumda bir anlam bulma potansiyeline olan inançla uyumludur (2021, s. 118).

Uzun Yürüyüş romanında anlam arayışı ‘savaş’ kavramı ekseninde toplumsal ve bireysel boyutlarda yeniden tanımlanır ve insanların neden bir şeylerden kaçtığını ve kişinin kendi içsel veya dışsal ‘savaşının’ ne olduğunu anlamaya odaklanır: “İşaret ettiği yere bakıp savaştan kaçanlar, diye düşündü, peki ama öyleyse bizim dilenciler hangi savaştan kaçıyor? Ben hangi savaştan kaçıyorum” (Geçgin, 2022b, s. 37).

Geçgin, okuyucuna ‘savaş’ kavramının sadece bildiğimiz silahlı çatışmalarla sınırlı olmayıp toplumdaki dilenciler üzerinden bu kavramın daha geniş belki de toplumsal, ekonomik, psikolojik veya varoluşsal bir boyutu olduğunu sorgular. Bu, dışsal olayların ötesinde insanların neden bir şeylerden ‘kaçtığını’ anlamlandırma arayışıdır.

Foucault’ya göre iktidar, merkezi bir otoriteden kaynaklanan ve tepeden inme bir güç değil toplumun kılcal damarlarına yayılmış ilişkisel ve üretken bir mekanizmadır. İktidar, disiplin kurumları (okullar, hapisaneler, hastaneler, fabrikalar) ve söylemsel pratikler aracılığıyla bireyleri şekillendirir, normalleştirir ve kontrol eder. Bu bağlamda ‘savaş’ bireyin sürekli olarak maruz kaldığı bu iktidar ağının yarattığı görünmez çatışmaları ifade eder. Modern toplumlar ‘disipliner iktidar’ tarafından karakterize edilir. Bu iktidar türü, bireyleri sürekli gözetim altında tutarak davranışlarını denetleyerek ve onları belirli normlara uymaya

zorlayarak işler (1992a, s. 271). Modern toplumda bireylerden belirli roller üstlenmeleri, belirli başarıları elde etmeleri ve belirli beklentileri karşılamaları beklenir (iyi bir öğrenci, başarılı bir çalışan, ideal bir aile üyesi vb.). Bu beklentiler, bireyler üzerinde içsel ve dışsal bir baskı oluşturur. Bu sürekli baskı alıntıda bahsedilen ‘savaşta kaçma’ hissini tetikler. Foucault, iktidarın statik bir mülkiyet değil bir ilişkiler ağı olduğunu belirtir. Bu ilişkiler bireyler arasında ve kurumlar içinde sürekli bir mücadele ve direniş potansiyeli taşır. Birey, bu güç ilişkileri içinde sürekli konumlanır, itaat eder veya direnmeye çalışır. Bu dinamik, adeta bir savaş alanını andırır.

Roman karakterinin “savaşta kaçanlar” ve “bizim dilenciler hangi savaşta kaçıyor? Ben hangi savaşta kaçıyorum” (Geçgin, 2022b, s. 37) soruları bireyin bu görünmez iktidar çatışmalarındaki konumunu sorgulamasını gösterir. Foucault ‘kaçma’ eylemini iki ana yolla yorumlamamıza olanak tanır. ‘Dilenciler’ toplumsal normlara ve beklentilere uymayan, sistemin dışına itilmiş veya kendi isteğiyle sistemin dışında kalmış bireyleri temsil eder. Bu kişiler Foucault'nun dışarıda bırakılanlar veya anormaller olarak ele aldığı gruplardır. Onlar, toplumsal ‘savaşta’ tamamen kaçamamaları da savaşın kurallarını kabul etmeyi reddederek farklı bir varoluş biçimi benimsemişlerdir. Bu, çoğu zaman bir dışlanma veya marjinalleşme anlamına gelir. Foucault, iktidar nerede varsa orada direnişin de olduğunu belirtir (1992b, s. 22). ‘Kaçma’ eylemi, mutlak bir kaçış olmasa da iktidar mekanizmalarına karşı bir direniş biçimi olarak görülür. Birey, kendi öznelliğini iktidarın biçimlendirici gücünden kurtarma çabası içindedir. Karakterin “Ben hangi savaşta kaçıyorum” (Geçgin, 2022b, s. 37) sorusu bu görünmez savaşın farkına varma ve kendi içsel direniş alanlarını tanımlama arayışını simgeler. Bu soru, bireyin kendi üzerindeki iktidarı analiz etme ve belki de kendini bu iktidardan özgürleştirme potansiyelini barındırır. Romandaki ‘savaş’ ifadesi modern toplumun birey üzerinde uyguladığı sürekli disiplinler ve normalleştirici baskıya karşı bireyin bu baskıdan kurtulma veya ona direnme iradesini içerir. Bu, bireyin kendi öznelliğini iktidar ağları içinde yeniden konumlandırma ve anlamlandırma çabasının bir yansımasıdır.

Bir Dava romanında anlam arayışı karmaşık ve bulanık bir gerçeklik içinde, algısal sınırlılıkların farkında olarak yaşamın veya belirli durumların temel nedenlerini ve hakikatini anlama çabası içerisinde verilmiştir. Bu durum bireyin zihinsel netliğe ve varoluşsal kavrayışa duyduğu derin ihtiyacı vurgular. “Anlamak istiyorum, tüm bunları anlamak istiyorum. Tüm bunları? Ama neleri? İnsanın gözleri, diyorum kendi kendime, aydınlık, açık bir ortamda görmek için yapılmış. Bu bulanıklıkta gölgelerin kaynaşıp biçimden biçime girdiği bu çamurlu suda görmek nasıl olanaklı olabilir” (Geçgin, 2019b, s. 46) ifadeleri roman karakterinin, varoluşsal bir kavrayışa çevresindeki veya içindeki olayların ve durumların neden-sonuç

ilişkilerini çözmeye yönelik güçlü bir arzu içinde olduğunu gösterir. Bu sadece yüzeysel bilgi edinme değil derinlemesine bir kavrayışa ulaşma isteğidir. “Tüm bunları? Ama neleri?” (Geçgin, 2019b, s. 46) ifadesinde karakter, anlama arayışının nesnesini bile netleştirmekte zorlanır. Bu, karşılaşılan durumun karmaşıklığını ve belirsizliğini vurgular. Anlamak istediği ‘şeylerin’ o kadar çok ve o kadar muğlak olduğunu gösterir ki, onları adlandırmakta bile güçlük çeker. Bu, bilinmezlikle aktif olarak yüzleşme ve onu tanımlama çabasıdır. ‘Bulanıklık’, ‘gölgeler’, ‘çamurlu su’ gibi ifadeler gerçekliğin çarpık, belirsiz ve anlaşılmaz hale geldiğini gösterir. Karakter, kendi temel algı yeteneklerinin (görme) bile bu koşullarda işe yaramadığını fark eder. Bu, gerçekliğin özünü kavrama konusundaki umutsuzluğu ve çaresizliği yansıtan bir anlam arayışıdır.

Kaygı, bireyin özgürlüğünden kaynaklanan bir belirsizlik durumu olarak tanımlanabilir. Birey kendi seçimleriyle varoluşunu inşa ederken önündeki sayısız olasılık ve belirsizlik karşısında kaygı duyar (Kierkegaard, 2013, s. 43). ‘Çamurlu su’ bu kaygılı varoluşun bir yansımasıdır; kişi, etrafındaki dünyayı ve kendi yerini açıkça görememekten kaynaklanan bir tedirginlik içindedir. Bu belirsizlik bireyi yeni anlamlar inşa etmeye itebilir.

“Tüm bunları anlamak istiyorum” (Geçgin, 2019b, s. 46) ifadesi ise insanın dünyayı bir bütün olarak kavrama arzusunu gösterir. Ancak hemen ardından gelen “Tüm bunları? Ama neleri?” (Geçgin, 2019b, s. 46) sorusu, bu arayışın ne kadar belirsiz ve hedefsiz olabileceğini ortaya koyar. Bu durum, özellikle modern ve postmodern dönemlerde belirginleşen epistemolojik belirsizlikle yakından ilişkilidir. Geleneksel bilgi kaynaklarının (din, ideolojiler, mutlak doğrular) sarsılmasıyla birlikte, birey neye inanacağını, neyi doğru kabul edeceğini ve dünyayı nasıl yorumlayacağını bilemez hâle gelmiştir. Büyük anlatıların sonuyla ortaya çıkan bu anlam krizi, bilginin parçalı hale gelmesi ve tek bir hakikatin geçerliliğini yitirmesi, alıntıda “Tüm bunları? Ama neleri?” (Geçgin, 2019b, s. 46) sorusunun yanıtlanmasını güçleştirir. Artık tek ve herkes için geçerli bir bilgi çerçevesi yoktur; her birey kendi gerçekliğini ve anlamını inşa etmek zorundadır (Lyotard, 2014, s. 62).

Dünyalar-Arasında romanında anlam arayışı, idealize edilmiş bir geçmişin kaybıyla yüzleşerek bu kaybın nedenini ve kendi üzerindeki etkisini anlamaya çalışma ve mevcut yaşamındaki arayışının kaybedilen o ‘cennet’ durumunu yeniden bulma veya onun izlerini takip etme olup olmadığını sorgulama çabası üzerinden verilir. Bu durum kişinin varoluşsal olarak kendini konumlandırma ve kaybın ardından bir anlam yaratma arayışıdır. “Cennetti burası, cennetteydim. Yerim gökle yer kadar genişti, altın bir ırmak bal tadında akıyordu, yemişi ile gölgesi süreklidi. Cennetten kovuldum mu? Şimdi yeniden orayı mı arıyorum” (Geçgin, 2024, s. 27-28) ifadesi roman karakterinin yaşadığı veya hayal ettiği mükemmel, huzurlu ve eksiksiz

bir varoluşu betimler. Kişinin geçmişte deneyimlediği bir ‘cennet’ haliyle mevcut durumu arasındaki uçurum, varoluşsal bir boşluğu ve derin bir arayışı simgeler. Bu ‘cennet’ imgesi, yaşamın ideal bir halinin nasıl olabileceğine dair bir anlam çerçevesi sunar. Kişi, bu geçmişteki ‘anamlı’ durumu referans alarak şimdiki halini sorgular.

Romanda tasvir edilen cennet, mutlak bir uyum, bolluk, huzur ve sonsuzluk halini anlatır. “Yerim gökle yer kadar genişti” (Geçgin, 2024, s. 27-28) ifadesi sınırsız özgürlüğü ve varoluşsal genişliği; “altın bir ırmak bal tadında akıyordu, yemişi ile gölgesi sürekliydi” (Geçgin, 2024, s. 27-28) ifadesi ise doğanın cömertliğini, tatmin edici bir yaşamı ve sürekli bir bereketi çağrıştırır. Bu betimleme birçok kültür ve dinde var olan “Altın Çağ” (Eliade, 2001, s. 92) veya ‘Eden Bahçesi’ mitiyle örtüşür. Bu mitler, insanlığın başlangıcında bir mükemmellik ve kusursuzluk dönemi olduğu ancak bir düşüş veya kovulma sonucunda bu halin kaybedildiği düşüncesine dayanır. Bu düşüş genellikle bilgi, günah veya bilinç kazanımıyla ilişkilendirilir ve insanın masumiyetini kaybetmesiyle sonuçlanır. “Cennetten kovuldum mu?” (Geçgin, 2024, s. 27-28) sorusu mevcut durumun o ideal geçmişten bir kopuş, bir dışlanma veya derin bir kayıp sonucu olduğunu düşündüğünü gösterir. Bu, genellikle bir düşüş, suçluluk veya cezalandırılma hissiyle bağlantılıdır. Karakter bu ayrılığın nedenini ve nasıl gerçekleştiğini, yani bu kaybın kendi varoluşu için ne anlama geldiğini anlamaya çalışır. “Şimdi yeniden orayı mı arıyorum?” (Geçgin, 2024, s. 27-28) sorusu karakterin şimdiki yaşamındaki eylemlerinin ve arayışlarının altında yatan temel motivasyonu sorguladığını gösterir. Bu, kaybolan bütünlüğü, huzuru ve mükemmelliği yeniden bulma, ona geri dönme veya mevcut koşullarda benzer bir anlamı yeniden yaratma çabası olup olmadığını anlamaya yönelik bir arayıştır. Yani geçmişteki bir ‘anlam’ modelini referans alarak şimdiki ve gelecekteki yaşamına bir yön ve amaç verme çabasıdır.

3.2. NİHİLİZM VE HİÇLİK

Felsefede hiçlik genellikle varlığın karşıtı olarak düşünülse de özellikle varoluşçu filozoflar hiçliği varlığın dışından gelen bir şey olarak değil varlığın içkin bir boyutu olarak ele alırlar.

Nihilizm ve hiçlik, insan varoluşunun kırılganlığını, anlam arayışının zorluğunu ve bu süreçte karşılaşılan boşlukları anlamamız için kritik öneme sahip kavramlardır. Hiçlik, varlığın kendisinin bir boyutu olarak ele alındığında, insanın özgürlüğünün ve kendi kaderini tayin etme gücünün de bir göstergesi haline gelir. Nihilizm ise değerlerin ve anlamların yıkımıyla ortaya çıkan bir krizi ifade etse de aynı zamanda bireyin kendi değerlerini yeniden değerlendirmesi ve yaratıcı bir şekilde varlığını inşa etmesi için bir fırsat sunar. Bu temalar, modern insanın kendi

varoluşsal sorgulamalarıyla yüzleşmesinde ve hayatın anlamını nerede bulacağını araştırmasında önemli birer kılavuz rolü üstlenir.

Hiçlik kavramı, varoluşçu felsefenin merkezinde yer alır. Bu yaklaşıma göre insan bilinci, kendisi dışındaki nesneler gibi belirli bir öze tanımlanamaz. Bilinç, sürekli olarak kendini aşan, kendini yok eden bir varlıktır (Sartre, 2011, s. 250). İnsan bilinci, doğası gereği bir boşluk, bir 'yokluktur'. Bilinç, kendisi dışındaki nesneler gibi belirli bir öze sahip değildir; sürekli olarak kendini aşan, kendini tanımlamayan, adeta kendini 'hiçleyen' bir varoluş biçimidir. Bu 'hiçleme', insanın en temel özgürlük kaynağıdır. Önceden belirlenmiş bir özümüz olmadığı için, kendi eylemlerimiz ve seçimlerimizle sürekli olarak kendimizi yeniden yaratır, kendi anlamımızı belirleriz. Hiçlik, dışarıdan gelen bir düşman değil, bilincin ta kendisinin içsel bir parçasıdır (Sartre, 2011, s. 318).

Friedrich Nietzsche 'in 'Tanrı öldü' önermesi, sadece metafiziksel bir iddia olmanın ötesinde, geleneksel ahlaki ve ilahi otoritenin yıkılışını ifade eder. Nietzsche bu durumu 'tüm değerlerin değersizleşmesi' olarak tanımladığı nihilizm kavramının merkezine yerleştirir. Ona göre, Batı medeniyetinin temelini oluşturan Hristiyanlık gibi ahlaki değerler, yaşamın doğal akışını ve gücünü reddeden bir 'köle ahlakı'dır. Bu değerlerin sorgulanması ve yıkılmasıyla birlikte, insanlık derin bir nihilist krizle yüz yüze gelmiştir. Nietzsche, geleneksel inanç sistemlerinin çöküşünün getirdiği bu boşluğu, varoluşsal bir boşluk ve derin bir hiçlik hissi olarak ortaya koyar. Nietzsche'nin bu tespiti, Jean-Paul Sartre gibi varoluşçu filozoflar tarafından da önemli bir olgu olarak kabul edilir. Sartre'a göre, modern insanın dinsel ihtiyaçları devam etse de aşkın olanın bu sessizliği, dün olduğu gibi bugün de en büyük endişe kaynağıdır. Bu durum, Nietzsche'nin yanı sıra Heidegger ve Jaspers gibi düşünürlerin de üzerinde durduğu merkezi bir problemdir. Nietzsche, bu büyük krizin aynı zamanda insanlık için eşsiz bir fırsat sunduğunu savunur. Tanrı'nın ölümüyle ortaya çıkan boşluğa sürüklenmek büyük bir tehlike olsa da bu durum aynı zamanda insanın kendi potansiyelini gerçekleştirmesi için en büyük imkândır. İnsan, bu boşluğu kendi varlığıyla doldurmalıdır. Nietzsche, Batı bilincinde yaşanan bu köklü değişimin farkına vararak, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (2010) isimli eserinde Tanrı'nın yerini alacak 'üstinsan'ın ortaya çıkışını müjdelir. Bu, yüksek değerlerle donatılmış, kendi değerlerini yaratabilen, yaşamın tüm zorluklarını kucaklayabilen, güçlü ve yeni bir insan tipidir. Nietzsche, insanın ne olduğunu tanımlamakla yetinmek yerine ne olması gerektiğini, yani güçlü olması gerektiğini savunur ve üstinsan'ı araştırır. Yeni bir insan tipinin yaratılması için bilinçli ve planlı bir değişimin kaçınılmazlığını vurgular (Büyük, 2013, s. 13).

Nihilizm ve hiçlik temaları, insan varoluşunun kırılğanlığını, anlam arayışının zorluğunu ve bu süreçte karşılaşılan boşlukları anlamamız için kritik öneme sahiptir. Hiçlik,

varlığın kendisinin bir boyutu olarak ele alındığında, insanın özgürlüğünün ve kendi kaderini tayin etme gücünün de bir göstergesi haline gelir. Nihilizm ise değerlerin ve anlamların yıkımıyla ortaya çıkan bir krizi ifade etse de aynı zamanda bireyin kendi değerlerini yeniden değerlendirmesi ve yaratıcı bir şekilde varlığını inşa etmesi için bir fırsat sunar.

Geçgin'in kahramanları, modern kent yaşamının ve toplumsal bağların yitirilişinin getirdiği derin bir anlamsızlık ve boşluk hissiyle mücadele ederler. Kentler, onların gözündeki 'insan öğütme makineleri'ne dönüşmüş, bireyi hissizleştiren, duygularını ve istemlerini körelten yapılar olarak betimlenir. Bu çevresel faktörler, karakterlerin iç dünyasında bir hiçlik duygusunun kök salmasına neden olur. Onlar, çoğu zaman kimliksiz, aidiyetsiz hatta kendi varoluşlarına dahi yabancılaşmış figürlerdir. Bu yabancılaşma, sadece çevreye değil kişinin kendi benliğine de yöneliktir ve neticede varoluşsal bir boşluğa, yani hiçliğe yol açar. Geçgin, bu boşluğu, insanın umutsuzluğunu ve geleceksizliğini temsil eden bir 'ben' figürü aracılığıyla sergiler. Geçgin'in karakterleri, içinde bulundukları bu nihilist ortamda farklı tepkiler verirler. Bazıları, yaşama ve değerlere karşı geliştirilen bu inançsızlık ve anlamsızlık karşısında pasif bir kabulleniş içine girer, adeta eylemsizliğe ve hissizleşmeye razı olurlar. Hayata parmak uçlarında dokunan, karar almaktan çekinen, 'ruh kötürümlüğüne' yakalanmış karakterler bu pasif nihilizmin bir yansımasıdır. Onlar için gidilecek bir yer yoktur, her yer 'hiçbir yere' dönüşmüştür. Ancak Geçgin'in eserlerindeki nihilizm, tamamen teslimiyetçi bir çöküş değildir. Hiçliğin bu kadar derinden hissedilmesi, aynı zamanda bir varoluşsal direnişi de beraberinde getirir. Bazı karakterler, bu anlamsızlık denizinde bir 'çıkış yolu' arayışına girerler. Bu arayış, uzun yürüyüşlerle fiziksel bir kaçışa, doğada yalnız kalma ve kendi iç sesini bulma çabasına dönüşür (Eken, 2018, s. 112).

Ayhan Geçgin'in romanlarındaki nihilizm ve hiçlik sadece bir yokluk hissi değil aynı zamanda anlam arayışını tetikleyen, içsel bir dönüşümü başlatan ve hatta toplumsal olana karşı bir direnişe evrilebilen karmaşık bir varoluşsal deneyimdir. Yazar, bu temaları, karakterlerin psikolojik derinliği ve Türk toplumunun sosyolojik gerçekleriyle harmanlayarak kendi özgün edebî evrenini yaratır.

Kenarda romanında yaşamın anlamsızlığı varoluşsal boşluk, geçicilik ve yok edici bir hiçlik kavramı etrafında şekillenir.

Yoğun üzüntüsünün, hiçbir şey ifade etmeyen, bildirmeyen üzüntüsünün anlamı buydu. Bir ölüydü, daha doğmadan ölmüştü. Çöküşün ardından bir an süren, birazdan yok olacak yankıydı. Bir çocuğun, bir kadının yüzünde, loş bir sokakta, kalabalığın içinde sürüklenen, doğrulan, yükselip yayılan görünmez, sinsî varlık durmaksızın can buluyordu. (...) Karanlığın varlığı şeylerin içinden canları emiyor, cansızlığını yayıyordu (Geçgin, 2020, s. 185).

“Hiçbir şey ifade etmeyen, bildirmeyen üzüntü” (Geçgin, 2020, s. 185) ifadesi duygusal bir boşluğu ve anlamsızlığı vurgular. Bu durum nihilist bakış açısının temelini oluşturan yaşamın ve varoluşun içsel bir anlamdan yoksun olduğu fikriyle örtüşür. “Bir ölüydü, daha doğmadan ölmüştü” (Geçgin, 2020, s. 185) ifadesi ise varoluşun henüz başlamadan bitmiş potansiyelin hiçliğe dönüşmüş olduğu fikrini taşır. Bu, hiçliğin sadece bir son değil aynı zamanda bir başlangıç noktası olarak da algılandığını gösterir. “Çöküşün ardından bir an süren, birazdan yok olacak yankı” (Geçgin, 2020, s. 185) ifadesi her şeyin geçici, kırılgan ve hızla yok olmaya mahkûm olduğu fikrini öne çıkarır. Bu geçicilik algısı nihilizmin savunduğu gibi her şeyin nihayetinde anlamsız ve değersiz olduğu düşüncesini pekiştirir. “Karanlığın varlığı şeylerin içinden canları emiyor, cansızlığını yayıyordu” (Geçgin, 2020, s. 185) ifadesi hiçliğin pasif bir durumdan ziyade aktif bir yok edici güç olarak tasvir edildiğini gösterir. Bu karanlık varlık yaşam enerjisini çeken ve geride sadece cansızlık bırakan bir güçtür.

Nietzsche, Avrupa’nın karşı karşıya olduğu Tanrı’nın ölümü ve bununla gelen değerlerin değersizleşmesi sürecine vurgu yapar. Mutlak bir anlam veya ilahi bir amaç kalmadığında insan eylemleri, duyguları ve hatta varoluşun kendisi anlamsızlaşır (2002, s. 308). Alıntındaki “Bir ölüydü, daha doğmadan ölmüştü” (Geçgin, 2020, s. 185) ifadesi potansiyelin bile yok edildiği, varlığın daha en baştan bir hiçlikle mühürlendiği bir durumu anlatır. Bu, sadece ölümün değil yaşamın da anlamsız bir döngüye hapsedildiği hissini pekiştirir. Bu alıntı anlamın olmadığı, değerlerin çöktüğü ve varlığın kendisinin bir hiçliğe doğru evrildiği nihai bir nihilist bakış açısını sunar.

Kenarda romanında nihilizm ve hiçlik temalarını derinlemesine işlenirken varoluşun kaçınılmaz sonluluğu ve bireyin kapana kısılmışlığı gibi güçlü imgelere başvurulur. Roman bireyin zihinsel ve ruhsal bir çözülmeye doğru sürüklenmesini hatta deliliğe yaklaşmasını çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Deniz imgesi evrensel bir yok oluşu çağrıştırırken bireyin durumu ise bu büyük hiçlik karşısındaki çaresizliğini ve içsel çözülmelerini başarılı bir şekilde simgeler.

Sonunda deniz büyük döngü tamamlanmak üzereymiş gibi karayı yutmak üzere geri çekiliyor, sınırını belirginleştiriyor, sanki yutmak için yeniden kabarmadan önce karayı ayırarak içine çekiliyor, küçülüyordu. O da kentin büyük, yüzer hapishanesinde kapana kısılmıştı. Akli yavaş yavaş aşınıyor, deniz kenarındaki bir mağara gibi içten içe oyuluyordu. Oyukta yaklaşan bir deliliğin esintisi dolanıyordu (Geçgin, 2020, s. 161-162).

Deniz, varoluşun kendisi gibi hem hayat verici hem de alıp götürücüdür. Burada ise bir yok etme, bir yutma eylemiyle belirginleşir. Bu, insan varoluşunun kozmik önemsizliğini ve doğanın kayıtsızlığını akla getirir. Nihilizm, çoğu zaman, evrenin insana karşı bir amaç veya anlam taşımadığı, her şeyin rastgele ve sonuçsuz olduğu fikrine dayanır. Denizin bu amansız

hareketi, bu anlamsız döngünün bir metaforudur; her şeyin er ya da geç hiçliğe döneceği düşüncesini pekiştirir. “O da kentin büyük, yüzer hapishanesinde kapana kısılmıştı” (Geçgin, 2020, s. 161-162) ifadesi ise bireyin varoluşsal bir kafese hapsedildiğini, özgürlüğünün ve anlam arayışının kısıtlandığını gösterir. Bu durum, nihilizmin getirdiği anlamsızlık karşısında bireyin duyduğu çaresizliği ve kısıtlanmışlığı simgeler. Yaşamın bir hapishane gibi algılanması, varoluşsal bir boşluğa işaret eder. “Aklı yavaş yavaş aşınıyor, deniz kenarındaki bir mağara gibi içten içe oyuluyordu” (Geçgin, 2020, s. 161-162) ifadesi bireyin sadece fiziksel değil aynı zamanda zihinsel ve ruhsal olarak da bir hiçliğe doğru sürüklendiğini gösterir. Akıl, anlam ve kimlik gibi temel unsurlar aşınarak, içten içe boşaltılır. Bu ‘oyulma’ süreci, bireyin anlam ve değer üretme yeteneğini kaybetmesiyle, nihai bir zihinsel hiçliğe doğru ilerlediğini ima eder.

Kenarda isimli romanı kozmik bir entropi (düzensizliğe eğilim) tasviri sunarak her şeyin kaçınılmaz olarak anlamsız bir hiçliğe doğru çözüldüğünü okuyucusuna fısıldar.

Bir şeyler durmaksızın olup bitiyor, saldırıyor, parçalıyor, sayısız süngü darbeleriyle toprağı yarıyor, yarıp içini dışına çıkarıyor, savuruyor, girdaplar oluşturarak tozlar halinde dağıtıyor, toprağın derinliklerinden yükseliyor, toprak boyunca yüzeye ilerleyip orada yarıklar açıyor, yerin altını üstüne getiriyordu. Bu sonsuz devinim, alt üst oluş içersinde belirsiz bir şey atılıp atılıp, soluksuz geri düşüyordu. Bu kendi üzerine çöküp duran yıkım, çöküp durdukça kendi üzerinde esip duran tedirginlik varlıkları aşındırıyor, eziyor, ufalıyordu (Geçgin, 2020, s. 133).

Pasaj, sürekli ve kesintisiz bir yok etme, parçalama ve dağıtma sürecini anlatır. Bu durum nihilizmin temelinde yatan varoluşun anlamsızlığı ve nihai olarak yok oluşu fikrini güçlü bir şekilde yansıtır. “Toprağın derinliklerinden yükseliyor, toprak boyunca yüzeye ilerleyip orada yarıklar açıyor, yerin altını üstüne getiriyordu” ve “Bu sonsuz devinim, alt üst oluş içersinde belirsiz bir şey atılıp atılıp, soluksuz geri düşüyordu” (Geçgin, 2020, s. 133) ifadeleri bir tür kaotik, döngüsel ve anlamsız bir hareketlilik sunar. Bu devinim, yaratıcı değil yıkıcıdır ve nihayetinde bir şeye ulaşmaktan ziyade belirsiz bir boşluğa, hiçliğe geri düşüşü işaret eder. Bu eylemin kendisinin bile anlamsız olduğu, hiçbir hedefe ulaşmadığı, sadece bir yıpranma süreci olduğu fikrini güçlendirir. ‘Saldırıyor’, ‘parçalıyor’, ‘toprağı yarıyor’, ‘savuruyor’, ‘dağıtıyor’ ifadeleri herhangi bir açık amaçtan veya hedeften yoksun bir gücün eylemlerini betimler. Bu ‘sonsuz devinim’ ve ‘alt üst oluş’ evrenin rastgeleliğini ve kayıtsızlığını çağırıştırır. Nihilizm özellikle aktif nihilizm bağlamında tüm değerlerin, amaçların ve anlamın aslında temelsiz olduğunu kabul eder. Nietzsche aktif nihilizmi, her şeyin anlamsız olduğu ve varoluşun kendisine karşı bir ‘hayır’ denmesi gerektiği inancının bir sonucu olarak tasvir eder (2002, s. 208). Durmaksızın devam eden yıkım tam da bu anlamsızlığın hiçbir şeyi geride bırakmayan, kendini tüketen bir hareketin edebî karşılığıdır. Yıkımın kendisi bir amaç haline gelmiştir ancak bu amaç bile anlamsızdır. “Bu kendi üzerine çöküp duran yıkım, çöküp

durdukça kendi üzerinde esip duran tedirginlik varlıkları aşındırıyor, eziyor, ufalıyordu” (Geçgin, 2020, s. 133) ifadesi ise sadece fiziksel yıkımı değil aynı zamanda varlıkların, benliklerin ve anlamların da yok oluşunu ifade eder. Yıkım dışarıdan gelen bir tehdit olmaktan çok varoluşun içkin bir özelliği gibidir; kendi üzerine çökerek kendini tüketerek varlıkları hiçliğe sürükler. Yıkımın getirdiği ‘tedirginlik’ sadece dışsal bir korku değil aynı zamanda varoluşsal bir kaygıdır. Kierkegaard, kaygıyı insanın kendi özgürlüğü ve sonsuz olasılıklar karşısında hissettiği baş dönmesi olarak tanımlar. Ancak buradaki ‘tedirginlik’ bir seçimin sonucu olmaktan çok varoluşun kendi doğasından yani hiçliğe doğru kaçınılmaz sürüklenişinden kaynaklanır. Varlıkların aşınıp ufalanması, bu kaygının somut bir sonucudur; anlamın ve sağlam zeminin yok olduğu bir dünyada birey sürekli bir tehdit altındadır ve içsel olarak aşınır (2013, s. 93).

Pasaj, nihilizmin ve hiçliğin en radikal biçimlerinden birini gözler önüne serer: Hiçbir amaca hizmet etmeyen, kendi kendini tüketen bir yıkım döngüsü içinde varlıkların ve anlamın yok oluşu. Bu, insan varoluşunun kozmik kayıtsızlık karşısındaki kırılganlığını, sürekli bir anlamsızlık ve dağılma tehdidi altında yaşamının getirdiği derin tedirginliği ifade eder. Bu alıntı modern insanın, değerlerin ve anlamın yok oluşuyla yüzleştiğinde deneyimleyebileceği nihai çöküşü ve boşluğu somutlar.

Kenarda romanında yokluğun dile gelişi ve varoluşun anlamsızlaşması üzerinden nihilizmin etkileri yansıtılmaktadır. “Sanki ses kendi yokluğunu seslendiriyordu” (Geçgin, 2020, s. 41). Bu cümledeki ‘yokluk’ hiçlik’in bizzat kendisinin bir ifadesidir ve bir varoluş kazanması anlamına gelir. Normalde yokluk sessizdir ancak burada yokluğun kendisi dile gelerek varlık kazanır. Bu, hiçlik’in pasif bir durum olmaktan çıkıp aktif bir varoluş formu almasıdır. Bir sesin varoluş amacı bir şeyi temsil etmek, bir mesaj iletmek veya bir varlığı işaret etmektir. Ancak bu ses kendi ‘yokluğunu’ dile getiriyorsa, bu sesin temsil ettiği şeyin de bir hiçlik olduğu anlamına gelir. Bu durum nihilizmin temel savlarından biri olan anlamın ve değerlerin yokluğunu, varoluşun özsel bir içeriğe sahip olmadığını güçlü bir şekilde vurgular. Alıntı, varoluşsal bir paradoks sunar: Bir şeyin (sesin) aynı anda kendi yokluğunu (hiçliği) ifade etmesi. Bu, varlık ile yokluk arasındaki sınırın bulanıklaştığını, varoluşun kendisinin bir tür hiçliğe indirgenebileceğini ima eder.

Geleneksel değer sistemlerinde inançların ve ideolojilerin artık bir anlam ifade etmediği savunulur. Batı düşüncesinin ve medeniyetinin ulaştığı noktada kutsal olanın, hakikatin ve mutlak olanın yerini boşluk ve nihilizm almıştır. Sesin kendi yokluğunu seslendirmesi tam da bu anlamın tükenişini yani herhangi bir içeriği olmayan sadece kendi boşluğunu ve anlamsızlığını duyuran bir varoluşu ifade eder. Bu artık kimseye bir şey vaat etmeyen

umutsuzluğa mahkûm bir varoluşun yankısıdır. İnsanlığın ve bireyin derin bir varoluşsal yorgunluk ve tükenmişlik içinde olduğu vurgulanır. Yaşamak bir yükür ve varoluşun kendisi anlamsız bir çabadır. Sesin kendi yokluğunu seslendirmesi bu yorgunluktan doğan bir durumdur; dile getirilecek yeni bir fikir, yeni bir umut veya yeni bir varoluşsal içerik yoktur. Sesin çıkardığı tek şey var olmanın getirdiği boşluk ve yorgunluktur. Bu, varolma eğilimini bile reddeden radikal nihilizmin bir göstergesidir. Sıkça ölüm arzusundan ve hiçliğin çekiciliğinden bahsedilir. Bu bağlamda sesin yokluğu seslendirmesi, yaşamın sonu olan hiçliğe duyulan derin bir çekimi ve varoluşun son bulmasındaki rahatlamayı da fısıldar (Cioran, 2013, s. 108). Bireyin kendi içinde deneyimlediği derin bir boşluğa ve yabancılaşmaya da işaret eder. Ses genellikle bir iletişim aracı, bir ifade biçimidir. Ancak bu ses dış dünyayla veya başka bir varlıkla bağlantı kurmak yerine, kendi içindeki hiçliği yansıtır. Cioran'ın felsefesinde insan kendisinden, diğerlerinden ve evrenden kopuk yalıtılmış bir varlıktır. Bu ses yalıtılmışlığın ve içsel boşluğun dışı vurumudur; sanki birey, varoluşunun temelden anlamsız olduğunu ve bu anlamsızlığın kendisinden başka bir şey olmadığını keşfetmiştir. “Sanki ses kendi yokluğunu seslendiriyordu” (Geçgin, 2020, s. 41) ifadesi sadece bir anlamsızlık ifadesi değil aynı zamanda bu anlamsızlığın bizzat varoluşun kendisi tarafından dile getirildiği acı verici bir kabullenıştır. Cioran’a göre yaşamın herhangi bir özsel değeri yoktur ve varoluşun nihai kaderi çürüme ve hiçliktir. Bu bağlamda romanda sözü edilen ses tam da bu nihai boşluğun ve anlamsızlığın, tüm umutları ve illüzyonları silip süpüren bir yankısıdır.

Kenarda romanında varlığın doğum, toprak, geçmiş ve gelecek gibi temel varoluşsal unsurlardan yoksun oluşu ve dolayısıyla mutlak bir belirsizlik içinde bir hiçlik hali içinde bulunduğu vurgulanarak bu durumun kaçınılmaz bir nihilizme ve derin bir hiçliğe yol açtığı gözler önüne serilmektedir: “HENÜZ VAR DEĞİLDİ. Ne bir doğuma ne bir toprağa sahipti. Ne bir geçmişe ne de bir geleceği vardı. Bir geçmişi varsa bile bunun geride olduğu kesin değildi, tıpkı ileride bir geleceğin varolmasının kesin olmayışı gibi” (Geçgin, 2020, s. 42).

“HENÜZ VAR DEĞİLDİ” (Geçgin, 2020, s. 42) ifadesi, varoluşun en temel seviyesinde bir yokluğu, bir hiçliği işaret eder. Bu, karakterin veya varlığın henüz oluşmadığını, somut bir mevcudiyete sahip olmadığını gösterir. Bu durum hiçlik temasının doğrudan bir yansımasıdır. Mutlak bir yokluk durumuna işaret eder. Bu durum bir şeyin henüz oluşmadığı bir başlangıç noktası olmaktan öte bir kimliğin, özün veya tanımlanabilir bir varlığın tamamen yokluğunu ifade eder. Hiçlik sadece bir boşluk değil aynı zamanda tanımsızlık ve belirsizliktir. Var olmayan bir şeyin geçmişi veya geleceği de olamaz çünkü bu kavramlar varoluşa bağımlıdır. Varoluşçu felsefede bilinç ‘kendi için-varlık’ olarak sürekli kendini nesnelerden ‘kendinde-varlık’ ve kendi geçmişinden/geleceğinden ayrı tutarak bir hiçlik yaratır. İnsan,

kendi özünü kendisi yarattığı için başlangıçta ‘hiçbir şeydir’. Bu durum ‘öz varoluştan önce gelir’ düşüncesinin daha radikal bir öncülü gibidir; varoluşun kendisi bile henüz oluşmamıştır, temelden bir hiçlik içinde yüzmektedir (Sartre, 2011, s. 139).

“Ne bir doğuma ne bir toprağa sahipti” (Geçgin, 2020, s. 42) ifadesi, varlığın kökeninden, aidiyetinden ve dolayısıyla kimliğinden yoksun olduğunu vurgular. Bir doğumun veya bir toprağın olmaması, bir varlığın varoluşsal temelini olmaması anlamına gelir ki bu da hiçlik ve anlamsızlık hissini derinleştirir. Nihilizm, varoluşun temelsizliğini ve olumsuzluğunu vurgular; yani var olmanın özel bir amacı veya nedeni yoktur. Hiçlik, bu temelsizliğin en saf ifadesidir. Felsefede, varlık (Dasein) dünyaya ‘fırlatılmış’ olarak bulunur. Bu fırlatılmışlık, varlığın kendi varoluşunun nedenini veya nihai amacını belirleyemediği, önceden var olan bir temelden yoksun olduğu anlamına gelir. Varlık sürekli olarak kendi hiçliğiyle yüzleşir. Varoluş, başlangıçta bir boşlukta yer alır ve kendi varlığını sürekli olarak inşa etmeye çalışır, ancak bu inşa her zaman hiçliğin potansiyeliyle çevrilidir. Alıntıda ‘ne bir doğuma ne bir toprağa sahipti’ ifadesi, bu ‘fırlatılmışlığı’ ve varoluşun temelinde yatan dayanak yokluğunu güçlü bir şekilde anlatır (Heidegger, 2022, s. 274).

“Ne bir geçmişe ne de bir geleceği vardı. Bir geçmiş varsa bile bunun geride olduğu kesin değildi tıpkı ileride bir geleceğin varolmasının kesin olmayışı gibi” (Geçgin, 2020, s. 42) ifadesi, nihilizmin zaman algısıyla olan ilişkisini net bir şekilde ortaya koyar. Zamanın lineer akışının yani geçmiş ve geleceğin belirsizleşmesi veya var olmaması, varoluşa atfedilen anlamın da ortadan kalktığına işaret eder. Geçmiş ve gelecek, bir varoluşun anlam kazanması için kritik referans noktalarıdır; bunların yokluğu veya belirsizliği, varoluşun kendi içinde anlamsız olduğunu gösterir. Bu durum geleceğin umut, geçmişin de bir deneyim birikimi olmaktan çıkıp her ikisinin de birer hiçlik haline gelmesiyle sonuçlanır. Her şeyin ‘kesin değil’ olması varoluşun hiçbir sağlam temele oturmadığını, her şeyin mutlak bir belirsizlik içinde olduğunu vurgular. Bu durum nihilizmin mutlak hakikat ve kesinlik arayışını reddetmesiyle örtüşür. Geçmişin kesin olmaması ve geleceğin belirsizliği varoluşa atfedilen herhangi bir ilerleme, gelişim veya anlam zincirini bozar. Nietzsche nihilizmin en derin biçiminin yalnızca değerlerin değil aynı zamanda zamanın ve tarihin anlamının da yitimiyle ortaya çıktığını savunmuştur. Ebedi dönüş düşüncesi bile mevcut anın anlamını sorgulattır. Nietzsche insanın geçmişin yükü ve geleceğin belirsizliği altında nasıl ezildiğini tartışır. Eğer geçmiş kesin değilse ve gelecek de belirsizse o zaman mevcut anın dahi bir bağlamı ve dolayısıyla bir anlamı kalmaz. Bu durum nihilizmin zaman boyutundaki tezahürüdür. Zamanın kendisi bir ilerleme veya amaca hizmet etmeyen anlamsız bir döngü veya boşluk olarak algılanır (2015, s. 27).

Gençlik Düşü romanında bireyin yaşamına anlam ve yön veren temel bir dayanağın yani geleceğin çöküşüyle ortaya çıkan derin bir nihilist bakış açısı sunulur. Bu geleceksizlik durumu aynı zamanda zamanın anlamsızlaşması ve varoluşun bir hiçlik boşluğunda sıkışıp kalmasıyla sonuçlanır.

Şimdiye kadar ilk gençliğimden beri bir gelecek beklentisi, gelecek düşüyle yaşamıştım. Beklediğim gelecekteydi. Geleceğin çağrısı, bana vaat ettikleriyle doluydum. Belki buydu yıkım, bir geleceğin olmadığını, şimdiye kadar yaşadığımdan farklı bir şeyin beni beklemediğini ta içimde duymamdı. Nasıl yaşanırsa yaşansın yaşananların yönü hiçbir geleceği göstermiyordu (Geçgin, 2022a, s. 194).

Yukarıdaki alıntının ilk ifadeleri bireyin yaşamına anlam ve yön veren temel bir umut kaynağının yani geleceğin ve onun vaatlerinin varlığını gösterir. Ancak devamında gelen “Belki buydu yıkım, bir geleceğin olmadığını, şimdiye kadar yaşadığımdan farklı bir şeyin beni beklemediğini ta içimde duymamdı” (Geçgin, 2022a, s. 194) ifadesi ise bu umudun tamamen çöktüğünü, geleceğin bir illüzyon olduğunun farkına varıldığını anlatır. Geleceğin olmaması veya beklentilerin boş çıkması nihilizmin temelini oluşturan amacın ve değerın yitimi hissini yansıtır. Eğer gelecek bir anlam taşıyorsa yaşamın da bir amacı kalmaz.

“Nasıl yaşanırsa yaşansın yaşananların yönü hiçbir geleceği göstermiyordu” (Geçgin, 2022a, s. 194) ifadesi zamanın lineer ve amaçsal akışının bozulduğunu gösterir. Geçmişteki deneyimler ve mevcut an, bir sonraki ana veya bir amaca doğru ilerlemez. Bu yaşamın bir ilerleme, bir gelişme veya bir anlam yaratma süreci olmaktan çıktığını amaçsız ve döngüsel bir akışa dönüştüğünü belirtir. Gelecek yoksa geçmişin ve şimdinin de bir ‘yönü’ kalmaz bu da varoluşun bir boşlukta sıkışıp kalması anlamına gelir. “Bir geleceğin olmadığını... ta içimde duymamdı” ve “yaşananların yönü hiçbir geleceği göstermiyordu” (Geçgin, 2022a, s. 194) ifadeleri ise hiçliğin yalnızca bir felsefi kavram değil aynı zamanda derinden deneyimlenen varoluşsal bir gerçeklik olarak bireyin iç dünyasına nüfuz ettiğini gösterir. Geleceğin yokluğu kişinin tüm varoluşsal projelerini anlamsızlaştırır ve onu bir boşlukla yüz yüze bırakır. Bu durum yaşamın potansiyelinin ve olasılıklarının bir hiçliğe indirgenmesi anlamına gelir.

İnsan yaşamının temelinde umutsuzluk (çaresizlik) yattığı savunulur. Bu umutsuzluk ruhun veya benliğin kendi olmaya karşı çıkmasıdır. Alıntındaki kişinin geleceğe dair beklentilerinin yıkılması ve ‘bir geleceğin olmadığını ta içinde duyması’ varoluşsal bir umutsuzluk durumudur. Eğer kişi kendini zamana yayılmış bir varlık olarak (geçmiş, şimdiyi ve geleceği olan) kabul edemiyorsa ve geleceğe dair bir ‘vaat’ bulamıyorsa, bu benliğin birliği ve dolayısıyla anlamın paramparça olmasını ima eder. Bu aynı zamanda bir ‘hiçliğin’ deneyimidir çünkü umutsuzluk içinde kişi kendini varoluşsal bir boşlukta bulur. Umutsuzluk, kişinin kendisi olmamayı istemesidir (Kierkegaard, 2010, s. 10). Bu söz konusu romandaki karakterin, geleceği olmayan bir varoluşu deneyimlemesiyle aslında mevcut benliğinin de bir

anlamda inkâr edildiği, kendisini gerçekleştiremeyeceği bir boşlukla yüzleştiği fikrini uyandırır.

Son Adım romanında nihilizm ve hiçlik kader ve geleceğe karşı duyarsızlaşma, alternatif yaşamların bile anlamsızlığı ve varoluşun kaçınılmaz bir boşlukla özdeşleşmesi vurguları ön plana çıkarılır.

Kayıtsızlık mı? Olabilir: Kader sana kayıtsızsa öyleyse sen de ona kayıtsızsın. Gelecek bir yaşam hayali kurduğun yok. Ne de her şey başka türlü olsaydı şimdi başka bir yaşamının olabileceğine inanıyorsun. Dahası: Bin farklı türde yaşama şansın olsaydı bile içindeki duygunun yine bu, ağızda bu berbat tadı, bu pas tadını bırakan kaçınılmazlık duygusu olacağını düşünüyorsun (Geçgin, 2019a, s. 38-39).

“Kayıtsızlık mı? Olabilir: Kader sana kayıtsızsa öyleyse sen de ona kayıtsızsın” (Geçgin, 2019a, s. 38-39) ifadesi bireyin, kaderin kendisine karşı gösterdiği ilgisizliğe aynı şekilde karşılık verdiğini gösterir. Bu tipik bir nihilist duruştur; eğer evrenin veya varoluşun kendisi bireye karşı bir ilgi veya amaç beslemiyorsa birey de ona karşı bir beklenti veya umut beslemez. Kaderin getireceklerinin önemsizleştiği, geleceğe dair bir anlam arayışının kalmadığı bir durumu ifade eder. “Gelecek bir yaşam hayali kurduğun yok” (Geçgin, 2019a, s. 38-39) ifadesi bireyin geleceğe dair tüm umutlarını, beklentilerini ve hayallerini yitirdiğini doğrudan belirtir. Normalde insanı ileriye taşıyan ona amaç veren geleceğe dair bir vizyonun tamamen ortadan kalkması, nihilizmin köklü bir tezahürüdür. Gelecek, artık anlam yaratacak bir potansiyel taşımamaktadır. “Ne de her şey başka türlü olsaydı şimdi başka bir yaşamının olabileceğine inanıyorsun” (Geçgin, 2019a, s. 38-39) ifadesi geçmişe yönelik ‘keşke’lerin veya alternatif senaryoların dahi bir anlam ifade etmediğini gösterir. Birey, koşullar farklı olsaydı bile şu anki varoluşsal sıkışmışlığından veya anlamsızlığından kaçamayacağına inanmaktadır. Bu kaderci bir nihilizm türüdür; yaşamın temelden anlamsız olduğu ve bireysel seçimlerin veya geçmiş olayların bu durumu değiştiremeyeceği inancı. “Dahası: Bin farklı türde yaşama şansın olsaydı bile içindeki duygunun yine bu, ağızda bu berbat tadı, bu pas tadını bırakan kaçınılmazlık duygusu olacağını düşünüyorsun” (Geçgin, 2019a, s. 38-39) ise nihilizmin ve hiçliğin en belirgin cümlesidir. Bireyin yaşadığı anlamsızlık ve boşluk hissi, tek bir yaşam deneyimiyle sınırlı değildir; aksine tüm olası yaşam varyasyonlarının bile aynı kaçınılmaz ve berbat boşlukla sonuçlanacağına olan inancıdır.

Bauman’ın ‘akışkan modernite’ kavramı, alıntıdaki ‘kayıtsızlık’ ve ‘kaçınılmazlık’ duygusunu modern yaşamın belirsizlikleriyle ilişkilendirir. Günümüz dünyasında her şey akışkandır; kimlikler, ilişkiler, işler ve gelecek beklentileri sürekli değişim halindedir. Bu durum bireyde derin bir güvencesizlik yaratır (2001, s. 165). “Kader sana kayıtsızsa öyleyse sen de ona kayıtsızsın” (Geçgin, 2019a, s. 38-39) ifadesi bu akışkanlıkta herhangi bir sabit dayanak noktası bulamayan bireyin savunma mekanizmasını yansıtır. “Gelecek bir yaşam

hayali kurduğun yok” (Geçgin, 2019a, s. 38-39) ifadesi Bauman’ın bahsettiği geleceğin öngörülemezliği ve projelerin imkansız hale gelmesi ile doğrudan örtüşür. “Bin farklı türde yaşama şansın olsaydı bile içindeki duygunun yine bu... kaçınılmazlık duygusu olacağını düşünüyorsun” (Geçgin, 2019a, s. 38-39) ifadesi ise bu akışkanlık ve güvencesizlik ortamında, bireyin geçmişten ders çıkarıp geleceğe yönelme yeteneğinin dahi anlamsızlaşmasını ifade eder. Her yol, aynı belirsizlik ve boşluğa çıkar. Bu nihilizmin, modern yaşamın yapısal koşullarından kaynaklanan bir tezahürüdür.

Dünyalar-Arasında romanında nihilizm ve hiçlik temaları son derece güçlü, içsel ve zamana yayılan bir duygu durumu üzerinden işlenmektedir. Özellikle bitmişliğin sürekliliği, zamanın anlamsızlaşması ve içsel bir boşluk hissinin varoluşu vurguları ön plandadır. “Çoktan bitmiş bir zamanın sürüp giden bitmişliği, diye aklımdan geçerdi, aynı zamanda tozlu yolda yaprakları hışırdatarak esen rüzgâr gibi içimden geçen bir bitmişlik duygusu” (Geçgin, 2024, s. 76) ifadesi bireyin yaşamının veya belirli bir dönemin zaten sona ermiş ve yaşamın anlamını yitirmiş olduğu hissi vurgulanır. Ancak bu ‘bitmişlik’ geçmişte kalmış bir anı değil sürekli devam eden, şimdiki zamana taşınan bir durumdur. Bu, nihilizmin temel bir yansımasıdır; yaşamın potansiyelinin ve geleceğe yönelik umudun tükenmiş olduğu, tüm zamanın anlamsız bir döngüye girdiği hissidir. Zaman ilerlemek yerine bitmişliğin tekrarı olarak algılanır. Zamanın sadece geçip gitmediği aynı zamanda içsel olarak bitirilmiş, tüketilmiş bir varlık olarak hissedildiği vurgulanır. Geçmiş bir anılar bütünü olmaktan çıkıp ‘sürüp giden bitmişlik’ olarak algılanır. Bu durum bireyin zamanla olan geleneksel ilişkisinin (geçmişten ders alma, gelecek için plan yapma) tamamen bozulduğunu gösterir. Zaman sadece kronolojik bir çizgi değildir; aynı zamanda farklı hızların ve yoğunlukların bir araya geldiği sentetik bir oluşumdur. “Çoktan bitmiş bir zamanın sürüp giden bitmişliği” (Geçgin, 2024, s. 76) ifadesi zamanın doğrusal algısının dışına çıkıldığını, geçmişin gerçekten bitmemiş aksine kendi bitmişliği içinde süregiden bir hal aldığını gösterir. “Tozlu yolda yaprakları hışırdatarak esen rüzgâr gibi içimden geçen bir bitmişlik duygusu” (Geçgin, 2024, s. 76) ifadesi ise bedensel ve duyuşsal bir deneyim olarak bu zamansal paradoksu vurgular. Bu durum bireyin simgesel düzenin (dil ve zamanın) dışına kayarak, bir hiçliğin, anlamın dağıldığı bir alana girmesini ifade eder. Kronolojik zamanın anlamını yitirmesi, bireyin kendisini zamansal bir boşluğun içinde bulmasına ve varoluşsal bir nihilizme sürüklenmesine neden olur (Deleuze ve Guattari, 2023, s. 278).

Dünyalar-Arasında romanında nihilizm ve hiçlik temaları yaratılmış bir boşluk, varoluşsal bir hiçliğin dayatılması ve varoluşun temel yasasının (hiçlikten var olma) altüst edilmesi vurguları üzerinden anlatılır. “Sanki dünyaya daha önce hiç var olmamış bir sessizliği sokmuşlar. Yoktan hiçbir şey var olmaz ama onlar bu tuhaf, kuyu gibi sessizliği yaratmışlar”

(Geçgin, 2024, s. 24) ifadesi sadece bir ses eksikliği değil aynı zamanda varoluşsal bir boşluğun ve yokluğun dünyaya zorla dahil edildiğini gösterir. ‘Daha önce hiç var olmamış’ vurgusu bu sessizliğin doğal bir durum olmadığını aksine yaratılmış, dayatılmış bir hiçlik hali olduğunu belirtir. Bu, hiçliğin fiziksel ve atmosferik bir tezahürüdür; dünyanın, yaşamın ve belki de anlamın geri çekildiği, yerini mutlak bir boşluğa bıraktığı bir durum. ‘Kuyu gibi’ benzetmesi bu sessizliğin derin, dipsiz ve içine düşülebilecek kadar kapsayıcı olduğunu çağırıştırır. Kuyunun dibi genellikle bir sonu, bir boşluğu ve bilinmeyeni çağırıştırır. Bu sessizlik sadece bir sesin olmaması değil aynı zamanda her şeyin çekildiği, sustuğu, bir yokluğun hissedildiği bir ortamı ifade eder. “Yoktan hiçbir şey var olmaz ama onlar bu tuhaf, kuyu gibi sessizliği yaratmışlar” (Geçgin, 2024, s. 24) ifadesi ise nihilizm ve hiçlik temalarının en çarpıcı şekilde birleştirildiği noktadır. Hiçbir şeyin yoktan var olamayacağı her şeyin bir nedeni veya önceki bir hali olduğu düşüncesi Antik Yunan'dan beri süregelen temel bir felsefi ilkedir. Ancak alıntı, bu ilkenin tersine çevrildiğini öne sürer. Burada ‘onlar’ belirsiz bir güç veya varlık belki de kader, toplum ya da bilinçdışı güçlerdir. Bu güçler, ‘hiçlikten’ veya ‘yoktan’ bir ‘hiçlik’ (sessizlik) yaratmışlardır. Bu varoluşun temel yasalarının bile geçerliliğini yitirdiği, her şeyin anlamsızlaştığı radikal bir nihilist dünya görüşünü sunar. Varoluşun temel mantığı bozulmuştur. Bu ‘yaratma’ eylemi olumlu bir yaratımdan ziyade var olanı sıfırlama, yok etme veya bir hiçliğe dönüştürme amacını taşır. Bu hiçliğin aktif olarak inşa edildiği, dünyaya zorla getirildiği bir durumu işaret eder.

Her şeyin diyalektik bir süreçle ilerlediği düşünülür: bir tez, bir karşıt tez ve bu ikisinin sentezinden oluşan bir üçleme. Hiçlik, bu diyalektik sürecin önemli bir başlangıç noktasıdır. Bu yaklaşıma göre saf varlık (olmak), hiçbir belirlenimi olmayan yani hiçbir niteliği olmayan bir varlıktır. Bu saf varlık o kadar belirsizdir ki hiçbir şeyden farksızdır yani hiçliktir. Saf varlık ve hiçliğin aslında aynı şeyi ifade ettiği savunulur. Ancak bu, varlığın ve hiçliğin aynı olduğu anlamına gelmez; her ikisi de hareketin ve oluşun başlangıç noktasıdır (Hegel, 2014, s. 98).

3.3. ÖZGÜRLÜK VE SORUMLULUK

Özgür irade ile ahlaki sorumluluk arasındaki ilişki, felsefi tartışmaların merkezinde yer alır. Bu konuda öne çıkan yaklaşımlardan bağdaşmazcılık ve onun bir alt dalı olan libertarianizm, özgür iradenin varlığını temel alır. Bu düşünceye göre eğer bireyler gerçekten özgür iradeye sahipse eylemlerinin önceden belirlenmiş olduğu fikri ‘belirlenimcilik’ geçerliliğini yitirir. Bağdaşmazcı anlayışlar, bu düşünceyi ahlaki sorumluluk kavramıyla pekiştirir. Ahlaki sorumluluğun kabul edilmesi, kişinin özgür iradeye sahip olduğu konusunda şüpheye yer bırakmamalıdır. Zira özgür irade olmaksızın hiçbir eylemden ahlaken sorumlu tutulmak mümkün değildir. Yaptıklarımızdan ahlaken sorumlu olduğumuzu dile getirmek dahi,

başı başına özgür iradenin varlığını savunan güçlü bir kanıttır. Özgür iradenin gerekliliği ve belirli durumlardan sorumlu tutulma fikri, onun varlığına inanmak için en kuvvetli dayanaklardan biridir. Dolayısıyla, özgür iradenin inkâr edilmesi, ahlaki sorumluluğun varlığını da reddetmek anlamına gelir ki bu, mantıksal olarak pek akla yatkın değildir. Bu derinlikli fikirleri açıklamada, bağdaşmazcılık ve libertarianizm yaklaşımları, bağdaşırcılık karşısında daha ikna edici görünmektedir. Bağdaşırcılığın temel iddiası, belirlenimci bir dünyada dahi özgür irade ve ahlaki sorumluluktan söz edilebileceği yönündedir. Ancak bu iddia, nasıl mümkün olduğuna dair yeterli bir açıklama sunmakta yetersiz kalır. Bağdaşırcılık, bu temel savını derinlemesine tartışmaktan kaçınır; yalnızca eylemi gerçekleştirenin kişinin kendisi olduğunu ve ahlaki sorumluluktan kaçmanın imkânsız olduğunu vurgular (Çakır, 2023 s. 87-88).

Öteden beri özgürlüğün doğuştan gelen bir arzu olup olmadığı sorgulanır. İnsan, dünyaya özgürlük isteğiyle mi gelir, yoksa belirli deneyimler mi onu bu arayışa iter? Özgürlük, yalnızca belirli hedeflere ulaşmak için bir araç mıdır, yoksa başlı başına bir amaç mıdır? En can alıcı sorulardan biri, özgürlüğün getirdiği sorumlulukların bedelidir. Özgürlük, gerçekten de ağır yükler mi getirir? Bu sorumluluklar, insanların daha rahat bir yaşam için ondan vazgeçmeyi düşünecekleri kadar pahalıya mı mal olur? Özgürlük uğruna verilen mücadelenin zorluğu, onu elde etme ve koruma çabasından vazgeçirecek kadar çetin midir? Yoksa özgürlük hayatın temel güvenceleri, yiyecek, barınak gibi yaşamsal ihtiyaçlar kadar hatta onlardan daha mı önemlidir (Dewey, 1987, s. 11).

Özgürlük ve sorumluluk teması, özellikle varoluşçu felsefenin merkezinde yer alan ve insanın kendi varoluşunu nasıl inşa ettiği sorusuyla ayrılmaz bir biçimde bağlantılı olan kilit bir kavramdır. Bu anlayışa göre insan, kendi özünü (ne olduğunu) önceden belirlenmiş olarak değil kendi seçimleri ve eylemleriyle oluşturan bir varlıktır. Özgürlük ve sorumluluk, insan varoluşunun temel iki kavramıdır ve edebiyatın da vazgeçilmez temalarından birini oluşturur. Edebî eserler bu iki kavram arasındaki ilişkiyi, çatışmayı ve dengeyi farklı açılardan ele alarak insan deneyiminin zenginliğini yansıtır. Eserlerdeki karakterler özgürlük arayışları, seçimleri ve bu seçimlerin sonuçlarıyla yüzleşmeleriyle sorumluluklarını yerine getirme çabası içinde olurlar. Bu iç çatışmalar karakterlerin psikolojik derinliğini ve karmaşıklığını ortaya koyar. Özgürlük ve sorumluluk kavramları toplumsal ve siyasi bağlam içinde de ele alınır. Baskıcı rejimlere karşı verilen mücadele, bireyin özgürlük arayışı, toplumsal normların dayattığı sorumluluklar gibi konular, eserlerde önemli bir yer tutar. Örneğin George Orwell'in (2016) *1984* isimli romanında totaliter bir rejimde yaşayan Winston'ın özgürlük arayışı ve bu uğurda verdiği mücadele, özgürlüğün önemini ve sorumluluğunu vurgular. Karakterlerin âhlaki

seçimleri, özgürlüklerinin ve sorumluluklarının bir yansımasıdır. Yapılan seçimlerin sonuçları, karakterlerin yaşıamlarını ve kaderlerini etkiler. Edebî eserler, bu seçimlerin sonuçlarını ve sorumluluğunu vurgulayarak okuyucuyu düşünmeye teşvik eder. Eserlerde kullanılan semboller ve metaforlar, özgürlük ve sorumluluk temalarını derinleştirir. Örneğin, bir kuşun uçuşu özgürlüğü, bir zincir ise sorumlulukları simgeleyebilir. Yazarlar bilinç akışı, i monologlar, mektup tekniği gibi anlatı tekniklerini kullanarak karakterlerin özgürlük ve sorumlulukla ilgili düşüncelerini, duygularını ve i çatışmalarını daha etkili bir şekilde ifade ederler. *Suç ve Ceza* romanında Raskolnikov'un işlediği cinayet ve sonrasında yaşadığı vicdan azabı özgürlük ve sorumluluk temasının derinlemesine işlendiği bir örnektir. zgrlk ve sorumluluk teması edebî eserlerde insan doğasının karmaşıklığını, seçimlerin sonuçlarını ve sorumluluğun önemini vurgular.

Ayhan Geçgin'in romanlarında özgürlük ve sorumluluk temaları, varoluşsal felsefenin derin izlerini taşıyan ve modern insanın kent yaşamı içindeki sıkışmışlığını gözler önüne seren karmaşık bir ilişki içinde işlenir. Bu eserlerde özgürlük, çoğu zaman ağır bir yük ve kaçınılmaz bir sorumluluk olarak belirirken karakterlerin bu yükle baş etme biçimleri onların varoluşsal arayışlarının da bir parçası haline gelir.

Kenarda romanında bireyin kendi iradesini ve eylemlerini kontrol edememesi incelenir. Bu durum kontrolün 'gölge varlık' adlı farklı bir güce geçmesiyle açıklanır ve sonuç olarak özgürlüğün sınırlanmasına ve sorumluluğun muğlaklaşmasına yol açar.

İçinde bir başka varlığı duyuyordu. Kimi zaman varlığı duyulamayacak kadar geri çekilse, kimi zaman şiddetle ortaya çıksa da aslında tüm yaşamı boyunca ona eşlik etmiş, tüm eylemlerinde yanı başında olmuş gölge varlığı duyuyordu. (...) Daha en küçük bir eylemi gerçekleştiremeden eylemini yutup emen, kemirerek yerine getiren oydu. Oydu ondan önce varan. Oydu varolan, onu şimdide bir hayalet olmaya zorlayarak asıl var olan oydu (Geçgin, 2020, s. 50).

Yukarıdaki ifadeler bireyin kendi benliğinin ve iradesinin özerkliğini sorgulayan bir durumu ortaya koyar. 'Gölge varlık' kişinin kendi kontrolü dışındaki, içsel veya dışsal bir gücü simgeler. Bu varlık bireyin tüm eylemlerinde 'yanı başında' olmasıyla, onun karar alma süreçlerine ve özgür seçimlerine sürekli müdahale ettiğini düşündürür. "Daha en küçük bir eylemi gerçekleştiremeden eylemini yutup emen, kemirerek yerine getiren oydu" (Geçgin, 2020, s. 50) ifadesi bireyin özgür iradesinin tamamen felç olduğunu ve eylemlerinin başlatılmasının bile bu 'gölge varlık' tarafından gasp edildiğini gösterir. Bir eylemi gerçekleştiremeden onun 'yutulup emilmesi' ve 'kemirerek yerine getirilmesi' bireyin kendi eylemleri üzerinde hiçbir söz hakkının olmadığını hatta o eylemlerin kendisi tarafından değil bu gölge varlık tarafından gerçekleştirildiğini düşündürür. Bu durum bireyin özgürlüğünün tamamen ortadan kalktığı bir varoluşsal çaresizliğe işaret eder. "Oydu ondan önce varan. Oydu

varolan, onu şimdide bir hayalet olmaya zorlayarak asıl var olan oydu” (Geçgin, 2020, s. 50) ifadesi gölge varlığın sadece eylemleri değil bireyin varoluşunu bile domine ettiğini gösterir. Karakterin ‘şimdide bir hayalet olmaya zorlanması’ kendi varlığının bile ikinci planda kaldığını, ‘asıl var olanın’ gölge varlık olduğunu vurgular. Bu durumda eğer birey kendisi bile ‘hayalet’ kadar pasif ve varoluşsal olarak zayıfsa, eylemlerinin sorumluluğunu nasıl taşıyabilir sorusunu akla getirir.

Jung’un analitik psikolojisinde ‘gölge’ bir arketip olarak bireyin bilincinin kabul etmediği, bastırılmış, karanlık veya kabul edilemez kişilik özelliklerini ve dürtülerini içerir. Ancak gölge, sadece bireysel bilinçdışıyla sınırlı değildir; aynı zamanda kolektif bilinçdışının ve arketiplerin de etkisi altındadır (2006, s. 71). “Aslında tüm yaşamı boyunca ona eşlik etmiş, tüm eylemlerinde yanı başında olmuş gölge varlığı duyuyordu” (Geçgin, 2020, s. 50) ifadesinde gölge, bireyin ayrılmaz bir parçasıdır ve yaşamı boyunca onunla birlikte var olur. Onu bastırmak yerine entegre etmek önemlidir. Ancak alıntıda bu gölge, bir entegrasyon nesnesi olmaktan çok bireyi ele geçiren bir güç gibi sunulur.

Gençlik Düşü romanında bireyin yaratıcı özgürlüğünün (algılanan veya gerçek) bir dışsal varlık tarafından nasıl kısıtlandığı ve bu kısıtlamanın bireyde içsel bir bunalım, öfke ve sorumluluk duygusu yarattığına güçlü bir şekilde yer verilir. Yaratıcılık, özgürlük ve sorumluluk arasındaki hassas denge çatışma halinde sunulur.

Ama yanımda Sevil varken, ben masada oturur, ılık gövdesiyle yatakta uzanırken de yazmıyor muydum? Hiç de düşündüğüm gibi olmuyordu. Varlığı bana güç verecek, esinlendirecek yerde gövdesinin tüm ağırlığını duyuyor, bir şey yazıyormuş gibi yaparken omzumun üzerinden sanki sayfaya bakıyormuş gibi hissediyordum. Bu bakış bunaltıyor, sınırlıyordu beni. Kendi kendime sinirleniyordum (Geçgin, 2022a, s. 88).

Anlatıcı yazar, Sevil’in varlığında yazma pratiğini sorgularken aslında yaratıcı özgürlüğünün nasıl engellendiğini dile getirir. Normalde, sevilen birinin varlığı ilham kaynağı olabilir veya destekleyici bir ortam yaratabilir. Ancak burada, Sevil’in varlığı bir ‘ağırlık’ olarak hissedilir. Romandaki “omzumun üzerinden sanki sayfaya bakıyormuş gibi hissediyordum” (Geçgin, 2022a, s. 88) ifadesi ise anlatıcının gözetlendiği, yargılandığı veya sürekli bir beklenti altında olduğu algısını yaratır. Bu ‘bakış’ fiziksel olmasa bile anlatıcının zihninde bir sınırlandırma işlevi görür. Kişi bu bakış yüzünden kendi doğal akışında, içsel bir rahatlıkla yaratma eylemini gerçekleştiremez. Bu, özgürlüğün dışsal (veya algılanan dışsal) bir baskı ile nasıl kısıtlandığının bir örneğidir. Yaratıcı özne bir denetim mekanizması altına girmiş gibi hissedir. Özgürlüğün bu şekilde kısıtlanması, anlatıcıda belirgin bir sorumluluk ve içsel bunalım yaratır. Bu ifade, Sartre’ın ‘bakış’ kavramının doğrudan bir yansımasıdır. Sevil’in fiziksel olarak bakmaması bile, öznenin içselleştirdiği bir ‘bakış’ olarak işler ve onu bir nesneye dönüştürür (2011, s. 350-351). Yazar özne, Sevil’in varlığı nedeniyle ‘bir şey yazıyormuş gibi

yapar' yani kendi otantik eylemini değil öteki için bir performans sergiler. Bu durum öznenin kendi yaratıcı projelerini gerçekleştirme özgürlüğünü baskılar.

“Bu bakış bunaltıyor, sınırlıyordu beni. Kendi kendime sinirleniyordum” (Geçgin, 2022a, s. 88) ifadesinde ise bahsedilen ‘bakış’ gerçek bir fiziksel bakıştan ziyade içselleştirilmiş bir beklenti, eleştiri veya varoluşsal bir yük olarak da yorumlanır. Anlatıcı yazar, Sevil’in yanında ‘yazıyormuş gibi yapmak’ zorunda kalır yani sahte bir yaratıcılık sergiler. Bu durum kendisi olamama, beklentileri karşılayamama veya kendi potansiyelini gerçekleştirememenin getirdiği bir sorumluluk hissiyle ilişkilidir. “Kendi kendime sinirleniyordum” (Geçgin, 2022a, s. 88) ifadesi ise bu sorumluluğun içsel bir çatışmaya dönüştüğünü gösterir. Anlatıcı yazar, dışarıdaki bir duruma değil bu durum karşısında kendi yetersizliğine, sahteliğine veya özgürlüğünü savunamayışına kızar. Bu, kendi yaratıcı dürtülerine karşı sorumluluk alamamasının ve bu baskı altında ezilmesinin bir sonucudur.

Gençlik Düşü romanında özgürlüğün doğası sorgulanır. “Dahası özgürlük -hem neydi bu özgürlük dediği, bir duygudan daha fazla bir şey miydi? bu kavurucu yoldan geçiyorsa, üstelik ya bu yol kavurucu, susuz genişlikte bitiyorsa” (Geçgin, 2022a, s. 68) ifadesi doğrudan ‘özgürlük’ kavramını merkeze alır ve onu bir soruyla açar: “...özgürlük -hem neydi bu özgürlük dediği, bir duygudan daha fazla bir şey miydi?” (Geçgin, 2022a, s. 68) sorusu özgürlüğün tanımlanmasındaki zorluğu, onun sadece soyut bir kavram mı yoksa somut, elle tutulur bir gerçeklik mi olduğunu sorgular. Bu belirsizlik, bireyin özgürlüğün doğası hakkında kafasının karışık olduğunu ve onu tam olarak kavrayamadığını gösterir. Bu aynı zamanda, özgürlüğün kolayca elde edilebilen ya da açıkça tanımlanabilen bir şey olmadığı aksine üzerinde düşünülmesi ve belki de mücadele edilmesi gereken bir varoluşsal durum olduğu anlamına gelir. Asıl vurgu ise özgürlüğün getirdiği risk ve sorumluluk üzerinedir. “...bu kavurucu yoldan geçiyorsa, üstelik ya bu yol kavurucu, susuz genişlikte bitiyorsa” (Geçgin, 2022a, s. 68) ifadesinde özgürlük ise rahat bir konfor alanı değil zorlu, tehlikeli ve belirsiz bir ‘kavurucu yol’ olarak resmedilir. Bu yolun ‘susuz genişlikte bitme’ ihtimali özgürce atılan adımların nihayetinde hiçliğe, anlamsızlığa veya tükenişe yol açabileceği korkusunu ifade eder. Bu, özgürlüğün sadece bir hak veya bir seçenek olmaktan öte bireye yüklediği ağır bir sorumluluk olduğunu gösterir. Eğer özgürlük bu kadar riskli bir yolculuksa bu yolculuğa çıkmanın, yönünü belirlemenin ve karşılaşılabilecek olası yok oluşun sorumluluğu kimin omuzlarındadır? Bu bireyin kendi seçtiği özgürlük yolunun sonuçlarına katlanma yani sorumluluğunu üstlenme zorunluluğudur. Bu sorumluluk, belirsizlikle ve nihai tükeniş ihtimaliyle harmanlandığı için varoluşsal bir kaygıya dönüşür.

Modern insanın elde ettiği kişisel, ekonomik ve politik özgürlükle birlikte hissettiği yalnızlık, tecrit ve anlamsızlık duygusu gözlemlenir. Bu kaygıdan kaçmak için bireylerin otoriter yapılara, konformizme veya yıkıcı eğilimlere sığındığı savunulur (Fromm, 1996, s. 138). “Hem neydi bu özgürlük dediği, bir duygudan daha fazla bir şey miydi? bu kavurucu yoldan geçiyorsa, üstelik ya bu yol kavurucu, susuz genişlikte bitiyorsa” ifadeleri Fromm’un özgürlükle birlikte gelen varoluşsal kaygıyı çok net yansıtır. Özgürlük bir vaat olmaktan çok bireyi yalnız, kuralsız ve anlamsız bir ‘susuz genişlikte’ bırakma potansiyeli taşır. Bu durum kişinin bu özgürlükten ‘kaçma’ arzusunu tetikleyebilir; çünkü özgürlüğün getirdiği belirsizlik ve sorumluluk dayanılamayacak kadar ağır gelebilir. ‘Kavurucu, susuz genişlik’ imgesi ise Fromm’un vurguladığı modern dünyanın yabancılaşmış atmosferini akla getirir. Birey, bu ‘yol’dan geçmeye cüret ettiğinde, kendi varoluşsal seçimlerinin tüm sorumluluğunu üstlenmek zorundadır. Özgürlüğün sadece bir ‘duygu’ olmadığını sorgulaması, onun derin ve zorlayıcı doğasını anlamaya çalıştığını gösterir.

Son Adım romanında bireyin potansiyel özgürlük alanlarına adım atmaktan kaçınması ve bu kaçışın getirdiği sorumluluktan uzak durma eğilimi işlenir. Kişi, kendi hayatını aktif olarak şekillendirmek yerine pasif bir bekleyiş ve kadercilikle sorumluluğu üzerinden atmaya seçmiş ve şimdi bunun muhasebesini yapmaktadır. “Başka bir yaşam olanağını hiçbir zaman düşünmedim, gerçekleşir gibi olduğunda ise gerekli adımı, o son adımı atmadım. Aksine kaçtım bundan. Hiçbir şeye gereksinimim yok dedim. Ama gelmesi gerekenin gelip önüme serileceğine de inandım. Belki talihime anlamsızca, körü körüne inandım” (Geçgin, 2019a, s. 38) ifadelerinde bireyin potansiyel bir özgürlüğü reddedişi anlatılır. “Başka bir yaşam olanağını hiçbir zaman düşünmedim” ve “gerçekleşir gibi olduğunda ise gerekli adımı, o son adımı atmadım. Aksine kaçtım bundan” (Geçgin, 2019a, s. 38) ifadeleri kişinin alternatif bir hayatı seçme özgürlüğüne sahip olduğunu ancak bu özgürlüğü kullanmaktan kaçındığını gösterir. Bu, aktif bir özgürlük kullanımı yerine pasif bir direnme ve kendi kaderini şekillendirme fırsatını elden kaçırmadır. Kişi, potansiyel olarak var olan bir özgürlük alanına adım atmayı reddetmiştir. Burada sorumluluk teması oldukça ağırdır ve kişinin kendi üzerindeki sorumluluğunu almaktan kaçınması şeklinde belirginleşir. Bir fırsat varken bunu değerlendirmemesi kendi seçimi ve dolayısıyla sorumluluğudur.

“Hiçbir şeye gereksinimim yok dedim” (Geçgin, 2019a, s. 38) ifadesi kişinin kendi ihtiyaçlarını ve dolayısıyla bu ihtiyaçları karşılama sorumluluğunu bilinçli olarak reddettiğini ortaya koyar. Bu, bir nevi kendini inkâr etme ve potansiyel gelişimden kaçınma sorumluluğudur. “Ama gelmesi gerekenin gelip önüme serileceğine de inandım. Belki talihime anlamsızca, körü körüne inandım” (Geçgin, 2019a, s. 38) ifadesi ise kişinin kendi hayatı

üzerindeki kontrolü dış güçlere (talih, kader) bırakma eğilimini gösterir. Bu, kendi kaderini şekillendirme sorumluluğundan kaçarak her şeyin kendiliğinden gerçekleşmesini bekleme durumudur. Bu pasiflik de aslında bir seçimdir ve dolayısıyla sorumluluk gerektirir. Karakter, potansiyel bir yaşam değişikliği fırsatıyla karşılaştığında gerekli adımı atmadığını hatta ondan kaçtığını açıkça belirtir. Bu, kişinin kendi hayatının kontrolünü ele alma sorumluluğunu üstlenmek yerine mevcut durumunda kalmayı tercih ettiğini gösterir.

Sartre’a göre insan, radikal bir özgürlüğe mahkûm kabul edilir. Buna göre birey her an seçim yapmak ve bu seçimlerin tüm sorumluluğunu üstlenmek zorundadır. ‘Kötü inanç’ ise bireyin kendi özgürlüğünü ve sorumluluğunu inkâr ederek kendisini ya bir nesne (kaderin kurbanı) ya da sadece bir rol olarak görmesidir. Bu, bireyin varoluşsal kaygıdan kaçmak için başvurduğu bir tür kendini aldatmadır (2011, s. 125). “Başka bir yaşam olanağını hiçbir zaman düşünmedim, gerçekleşir gibi olduğunda ise gerekli adımı, o son adımı atmadım. Aksine kaçtım bundan” (Geçgin, 2019a, s. 38) ifadesi kötü inancın doğrudan bir yansımasıdır. Kişi, potansiyel bir özgürleşme anı (başka bir yaşam olanağı) karşısında kendi radikal özgürlüğünü kullanmaktan kaçınmıştır. ‘Gerekli adımı atmamak’ ve ‘kaçmak’ ifadeleri bireyin kendi seçim yapma kapasitesini ve bunun getirdiği sorumluluğu reddetmesidir. “Ama gelmesi gerekenin gelip önüme serileceğine de inandım. Belki talihime anlamsızca, körü körüne inandım” (Geçgin, 2019a, s. 38) ifadeleri ise kişinin kendini kaderin veya talihin pasif bir alıcısı olarak görmesiyle, kendi eylemsizliğinin sorumluluğunu dışsal bir güce atfetmesidir. Bu, tipik bir kötü inanç örneğidir; birey, kendi özgür eylemlerinin yerini “gelmesi gerekenin gelip önüme serileceği” (Geçgin, 2019a, s. 38) gibi bir yanılsamayla doldurur. Böylece kendi hayatını şekillendirme sorumluluğunu üstlenmekten kaçınır.

Uzun Yürüyüş romanında özgürlük hayatın kendisi olarak sunulurken bireyin otantik bir yaşamı bulma ve özgür kılma sorumluluğu sorgulanır.

“Seni buraya özgürlük isteği getirmiş,” diye yorumladı, “ben öyle anlıyorum. Doğru mudur?”

Kendi kendine kafasında sözcüğü evirip çevirdi. Sözcükle kendi arasında bir bağ kuramadı. “Özgürlük değil,” dedi.

“Değil mi? Nedir o zaman?”

“Bir hayat,” diye yanıtladı, “galiba bir hayat arıyordum.”

“Hah işte. Sen öyle koyuyorsun, ben böyle koyuyorum. İkisi de aynı şeydir. Hayat özgür değilse, hayat değildir...” (Geçgin, 2022b, s. 147).

Yukarıdaki alıntı özgürlük kavramının farklı algılanışlarını sunarak başlar. İlk olarak “Seni buraya özgürlük isteği getirmiş” (Geçgin, 2022b, s. 147) yorumuyla anlatıcının buraya gelme nedeninin bir özgürleşme arzusu olduğu varsayılır. Bu, genellikle kişinin kısıtlamalardan

kurtulma, bağımsızlığını ilan etme ve kendi yolunu çizme arzusunu ifade eden bir özgürlük anlayışıdır. Ancak anlatıcı, bu yoruma katılmayarak özgürlük kelimesiyle bağ kuramaz. Onun için asıl arayış ‘bir hayat’ır. Bu, özgürlüğün araçsal bir değerden ziyade bir yaşamın temel koşulu olduğunu ima eder. Alıntının son cümlesi olan “Hayat özgür değilse, hayat değildir” (Geçgin, 2022b, s. 147) ifadesi ise özgürlüğü yaşamın ayrılmaz bir parçası hatta yaşamın ta kendisi olarak konumlandırır. Burada özgürlük sadece kısıtlamaların yokluğu değil aynı zamanda gerçek, otantik bir varoluşun ön koşulu olarak sunulur. Bu bireyin kendini gerçekleştirebileceği, kendi olabileceği bir yaşam alanına duyduğu ihtiyaçla ilgilidir. Alıntıdaki sorumluluk kendi yaşamını inşa etme ve bu yaşamın özgür olmasını sağlama yükümlülüğü olarak ortaya çıkar. Anlatıcının “bir hayat arıyordum” (Geçgin, 2022b, s. 147) ifadesi mevcut durumunun bir ‘hayat’ olmadığı bu nedenle aktif olarak bir yaşamı bulma ve yaratma sorumluluğu taşıdığı anlamına gelir. Bu, pasif bir bekleyişten ziyade kendi varoluşuna yönelik bir çaba ve arayıştır. Ayrıca karakterin özgürlük kelimesiyle bağ kuramaması ancak ‘bir hayat’ aradığını söylemesi kendi içsel ihtiyaçlarını doğru tanımlama ve bu ihtiyaçlara yönelik eyleme geçme sorumluluğunu da gösterir.

Alain Badiou ve Slavoj Žižek, özgürlüğün çoğu zaman sanıldığı gibi yalnızca seçenekler arasından tercih yapmak olmadığını daha ziyade travmatik bir seçimle yüzleşmek olduğunu savunur. Gerçek özgürlük, kişinin kendi varoluşsal koşulunu yani hiçbir önceden belirlenmiş yol veya güvence olmamasını kabullenmesidir. Bu kabul, kaygı verici olabilir çünkü bireyi kendi seçimlerinin nihai sorumluluğuyla baş başa bırakır. Toplum genellikle bu gerçek özgürlüğü gizler veya bireyi sahte seçeneklerle oyalayarak bu yükten kaçmasını sağlar (2011, s. 114). Romandaki karakterin “Özgürlük değil” (Geçgin, 2022b, s. 147) ifadesi Žižek’in bakış açısıyla, liberal kapitalizmin sunduğu yüzeysel ‘seçim özgürlüğüne’ yönelik bir mesafe olarak yorumlanabilir. Toplum, bize birçok seçenek sunarak (tüketim, kariyer yolları vb.) kendimizi özgür hissetmemizi sağlar ancak bu gerçek bir özgürlük değildir. Birey, bu soyut ve belki de boş görünen ‘özgürlük’ kavramıyla bağ kuramaz çünkü aradığı şey, bu seçeneklerin ötesinde kendi varoluşuna anlam katacak somut bir ‘hayat’ır. Žižek’e göre bu ‘hayat’ arayışı, aslında kişinin kendisine dayatılan sahte seçeneklerin ötesine geçme arzusunu ve gerçek bir varoluşsal özgürlüğe ulaşma potansiyelini barındırır (2011, s. 98-99). *Uzun Yürüyüş* romanından yapılan diyalogda: “Hayat özgür değilse, hayat değildir” (Geçgin, 2022b, s. 147) ifadesi Žižek’in gerçek özgürlüğe dair görüşleriyle doğrudan örtüşür. Gerçek bir hayat kişinin kendi varoluşsal boşluğuyla yüzleştiği, kendisine sunulan ‘hazır’ yollar yerine kendi yolunu yaratmak için travmatik bir seçim yaptığı bir hayattır. Bu kolay olmayan, belirsizliklerle dolu ve büyük bir sorumluluk gerektiren bir süreçtir. Karakterin “bir hayat arıyordum” (Geçgin, 2022b, s. 147) ifadesi bu travmatik seçimin eşiğinde olduğunu gösterir. O hayatı bulmak

sistemin kendisine sunduğu güvenli ancak kısıtlayıcı alanın dışına çıkma, kendi varoluşunun tam sorumluluğunu üstlenme ve bu sorumluluğun getirdiği kaygıyla yüzleşme cesaretini gerektirir. Bu noktada özgürlük soyut bir kavram olmaktan çıkar, bireyin kendi varlığını aktif olarak yaratma eylemine dönüşür.

Uzun Yürüyüş romanında özgürlük ve sorumluluk temaları, kişinin hissettiği iradesizlik ve pasif sürükleniş üzerinden oldukça belirgin bir şekilde ele alınır. “Benimki sürükleniş, dedi. Kendi kendine, başka bir şey değil. Bir iraden varmış, bir şeyi yapmaya kararlıymışım gibi konuşup duruyorum, oysa hiç gücüm yok, burada, sanki denizin üzerindeki bir toprak parçası, bir adaymış gibi ağır ağır kayan toprağın üstünde sürükleniyorum” (Geçgin, 2022b, s. 23) ifadeleri bireyin özgür iradesinin yokluğunu ve bunun getirdiği kısıtlanmışlığı vurgular. “Benimki sürükleniş” ve “bir iraden varmış... gibi konuşup duruyorum, oysa hiç gücüm yok” (Geçgin, 2022b, s. 23) ifadeleri kişinin kendini dış güçlerin kontrolünde pasif bir nesne gibi hissettiğini gösterir. “Denizin üzerindeki bir toprak parçası, bir adaymış gibi ağır ağır kayan toprağın üstünde sürükleniyorum” (Geçgin, 2022b, s. 23) ifadesi ise kişinin kendi hayatının yönünü belirleme gücünden yoksun olduğunu, akıntılarla veya belirsiz güçlerle hareket ettiğini düşündürür. Bu eylem özgürlüğünün ve seçim yapma kapasitesinin yitirildiği derin bir hissiyattır. Bu bağlamda sorumluluk kişinin kendi hayatına yön verme, seçim yapma ve eyleme geçme yükümlülüğünü hissetse de bunu yerine getiremediği duruma işaret eder. ‘Sürükleniyorum’ ve ‘hiç gücüm yok’ ifadeleri bireyin toplumsal güç mekanizmaları tarafından şekillendirildiği ve etkilendiği bir durumu yansıtır. Bu güçler, kişinin kendi iradesini ve eylem kapasitesini kısıtlayarak onu pasif bir konuma iter. Bireysel bağımsızlık ve özgürlük, belirli tarihsel ve toplumsal çerçevelerde şekillenen iktidar ilişkileri ağının bir parçası olarak ele alınır. ‘Disiplin toplumu’ görünüşte bireyi özgürleştirse de aslında onu kesintisiz bir gözetim ve normalleştirme süreciyle kontrol altında tutar. (Foucault, 2023, s. 69-70). Özgürlük bu güç ilişkilerinin içinde bile ortaya çıkabilen bir direniş ve dönüşüm potansiyelidir. Karakterin kendi durumunu bir ‘sürükleniş’ olarak adlandırması bu toplumsal belirlemelerin farkına varma ve dolayısıyla onlara karşı bir duruş geliştirme (veya geliştirmeme) sorumluluğunun başlangıcıdır. Tamamen teslim olmak yerine, kendi durumunu adlandırarak bu güçlerle bir şekilde yüzleştiğini gösterir. Bu durumda sorumluluk bireyin bu görünmez güç ağlarını sorgulama, onlara direnme veya onlarla farklı bir ilişki kurma cesaretiyle ilişkilidir.

Bir Dava isimli romanında özgürlük ve sorumluluk temaları kader ve bireysel irade arasındaki gerilim üzerinden oldukça belirgin bir şekilde ele alınır. Başlangıçta kaderin bireyi özgürlükten mahrum bıraktığı bir durumu ele alırken devamında bu kaderle olan tam bir bütünleşmenin getirdiği paradoksal bir özgürlüğü ve bu varoluşun tam sorumluluğu vurgulanır.

Bu kader-birey ilişkisinin derinlemesine sorgulandığı, özgürlük ve sorumluluğun iç içe geçtiği varoluşsal bir temadır. “Kaderine terk edilmiş, diye mırıldanıyorum, ne demek bu? Kaderiyle baş başa kalmış. Kaderiyle arasında artık hiçbir şey kalmamış, kaderi o olmuş, o da kaderi” (Geçgin, 2019b, s. 192).

Pasaj, başlangıçta “Kaderine terk edilmiş” (Geçgin, 2019b, s. 192) ifadesiyle bir özgürlük yoksunluğunu ima eder. Bu ifade, bireyin dış güçlerin veya kaçınılmaz koşulların etkisi altında olduğunu, kendi kaderini belirleme özgürlüğünden mahrum bırakıldığını düşündürür. “Kaderiyle baş başa kalmış” (Geçgin, 2019b, s. 192) ifadesi de benzer bir durumu yani bireyin kendi iradesi dışında bir durumla yüzleşmek zorunda kalışını anlatır. Ancak alıntının ilerleyen kısmında “Kaderiyle arasında artık hiçbir şey kalmamış, kaderi o olmuş, o da kaderi” (Geçgin, 2019b, s. 192) ifadesi özgürlük kavramının farklı bir boyutunu ortaya koyar. Bu ifade, kişinin kaderiyle o kadar bütünleştiğini hatta kaderin kendisi haline geldiğini çağrıştırır. Bu durum pasif bir teslimiyet olabileceği gibi aynı zamanda kaderiyle tam bir kabulleniş ve bütünleşme haliyle elde edilen paradoksal bir ‘özgürlük’ olarak da yorumlanabilir. Öte yandan yukarıdaki pasaj şöyle de anlamlandırılabilir: Eğer birey kaderinin kendisi olmuşsa, artık dışsal bir kontrol mekanizması kalmamış, kişi kendi varoluşunun (kaderinin) mutlak öznesi haline gelmiştir. Bu, varoluşsal bir özgürlük ve kabulleniş noktasıdır.

Romanda sorumluluk, bireyin kendi varoluşuna karşı aldığı pozisyon üzerinden işlenir. “Kaderine terk edilmiş” (Geçgin, 2019b, s. 192) olmak aslında bir noktada kendi sorumluluğundan kaçma veya başkaları tarafından bu sorumluluktan yoksun bırakılma durumunu düşündürür. Ancak “kaderi o olmuş, o da kaderi” (Geçgin, 2019b, s. 192) ifadesi sorumluluğun bambaşka bir boyutunu gündeme getirir. Eğer kişi kaderinin kendisi olmuşsa o zaman kendi varoluşunun, seçimlerinin ve sonuçlarının tüm sorumluluğunu da üstlenmiş demektir. Artık bahane edecek veya suçu atacak dışsal bir ‘kader’ kavramı kalmamıştır; çünkü kişi kaderle tamamen bütünleşmiştir. Bu durum kendi varoluşunun tüm ağırlığını ve sonuçlarını omuzlama yükümlülüğünü ifade eder.

Bir Dava romanında özgürlüğün insana özgü ve bilinçli bir arzu olduğu savunulurken bu arzunun aynı zamanda bir tür varoluşsal mahkumiyetin göstergesi olduğu ve bu mahkumiyetin doğasını anlama sorumluluğunu da beraberinde getirdiği vurgulanır.

Birden köpeklerin özgürlüğüne imreniyorum. İstedikleri yerde sere serpe uyumalarına, sokaklar boyunca dolaşmalarına imreniyorum. Can da böyle, ormanda, kuru yaprakların üstünde, çimenlerde yuvarlanır durur. Ama hayvanlar söz konusu olunca özgürlük doğru bir sözcük değil. Özgürlük biz insanlar için var. Eğer özgürlük diye bir arzumuz varsa, özgürlük istediğimiz doğruysa bu durumda mahkûm olduğumuzu da kabul ediyoruz demektir. Neye mahkûm? (Geçgin, 2019b, s. 54).

Yukarıda verilen alıntıdaki köpeklerin “istedikleri yerde sere serpe uyumaları, sokaklar boyunca dolaşmaları” (Geçgin, 2019b, s. 54) ve Can’ın “ormanlarda yuvarlanması”, ilk bakışta arzulanan bir özgürlük tablosu çizer. Ancak alıntıdaki “Ama hayvanlar söz konusu olunca özgürlük doğru bir sözcük değil” (Geçgin, 2019b, s. 54) ifadesi bu yanılsamayı bozar. Bu ayrım, hayvanların ve insanların varoluş biçimleri arasındaki temel farkı vurgular. Hayvanlar, içgüdülerine ve doğal belirlenimlerine göre yaşar. Onların eylemleri, açlık, üreme, hayatta kalma gibi temel dürtülerle yönlendirilir. Bu durum insanın henüz toplumsal zincirlerle kısıtlanmamış, içgüdüleriyle hareket eden bir varlık olduğu ilkel bir hali çağrıştırır. Hayvanlar, özgür seçimler yapma, ahlaki kararlar alma veya kendi varoluşlarını sorgulama yetisine sahip değildir. Onlar için ‘özgürlük’ bir kavram ya da arzu değil aksine bir ‘belirlenim’ halidir. Bu nedenle onların yaşamı bir ‘özgürlük’ olarak nitelendirilmez; çünkü özgürlük, ancak seçim yapma yeteneği ve bunun bilinciyle anlam kazanır (Rousseau, 2003, s. 39).

“Eğer özgürlük diye bir arzumuz varsa, özgürlük istediğimiz doğruysa bu durumda mahkûm olduğumuzu da kabul ediyoruz demektir” (Geçgin, 2019b, s. 54) ifadesi özgürlük arzusunun kendisinin bir mahkumiyetin kanıtı olduğunu öne sürer. Yani insan, bir şeyden özgür olmak istediği için aslında zaten bir şeye (veya bir duruma) mahkûmdur. Bu, varoluşsal bir paradoksu ifade eder; özgürlük arayışı, bireyin zaten bir kısıtlamanın içinde olduğunun, bir ‘hapishanede’ bulunduğu kabulüdür. Bu bağlamda sorumluluk, insanın özgürlük arayışının getirdiği bilinç ve bu bilincin yükümlülüğü olarak ortaya çıkar. Eğer özgürlük sadece insanlara özgüyse bu durumda özgürlük arzusuyla yüzleşme ve bu arzuyu anlama sorumluluğu da insana aittir. “Neye mahkûm?” (Geçgin, 2019b, s. 54) sorusu bu mahkumiyetin doğasını anlama ve belki de bu mahkumiyetle nasıl başa çıkılacağını bulma sorumluluğunu ima eder. İnsan kendi varoluşunun, arzularının ve kısıtlamalarının bilincinde olma sorumluluğunu taşır.

3.4. YABANCILAŞMA VE ‘ÖTEKİ’

Sanayi toplumunun getirdiği ileri teknoloji aşırı iş bölümü, hızlı toplumsal ve kültürel değişimler ve kontrolsüz kentleşme, insan doğasının uyum mekanizmalarını zorlayarak bireyi hem toplumdan hem de kendi özünden uzaklaştırmaktadır. Çağdaş yaşamın bu karmaşık ve gergin ortamı içinde var olmaya çalışan insan söz konusu sosyo-psikolojik baskılar altında yalnızlık, tükenmişlik ve yabancılaşma gibi olumsuz duygularla mücadele etmek zorunda kalabilmektedir. Günümüzde gelişmiş veya gelişmekte olan tüm toplumları etkisi altına alan yabancılaşma, evrensel bir insanlık sorunu haline gelmiştir. Bu kavram yüzyıllardır felsefe, psikoloji, sosyoloji ve siyaset bilimi gibi farklı disiplinlerdeki önemini korumaktadır (Ofloğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 139).

Marx'a göre yabancılaşma, her şeyden önce işçinin kendi 'öz'üne yabancılaşmasıdır. Çalışma, onun özünü yansıtan bir etkinlik olmaktan çıkar. İşçi, emeğinde kendini onaylamaz aksine reddeder. Bu süreçte mutluluk yerine mutsuzluk duyar, bedenine ve zihnine eziyet eder. Kısacası işçi ancak çalışmadığı zamanlarda gerçekten kendisi gibi hisseder; çalıştığında ise kendini kendi evinde, kendi varlığının içinde duymaz. Bu durum çalışmanın isteğe bağlı olmaktan çıkıp zorunlu bir eylem haline gelmesiyle pekişir. Çalışma, bir ihtiyacı doğrudan karşılamak yerine sadece çalışma dışındaki ihtiyaçları gidermenin bir aracı haline gelir. Öyle ki, dışsal bir zorlama (fiziksel veya başka bir baskı) ortadan kalktığında, insanlar bu işten adeta 'vebadan kaçır gibi' uzaklaşır. Bu, emeğin işçiye ne kadar yabancılaştığının açık bir işaretidir. Ayrıca yabancılaşmış emek, işçinin kendi malı olmaktan çıkarak başkasının malı haline gelir. İşçi, kendi etkinliği üzerinde kontrol sahibi değildir; o, bir başkasına hizmet eder. Bu durum dindeki insanın kendi zihinsel ve duygusal etkinliğinin bireyden bağımsız olarak sanki ilahi veya şeytani bir güç gibi onu etkilemesine benzer. İşçinin kendi etkinliği artık onun kendisine değil bir başkasına aittir; bu, işçinin kendini yitirmesidir. Bu yabancılaşma süreci sonucunda insan giderek hayvansal işlevlere (yemek, içmek, çoğalmak) indirgenir. Sadece bu temel ihtiyaçları karşılarken veya belki de barınma ve giyim gibi alanlarda kendini özgürce ifade ettiğini hisseder. İnsanlığa özgü yaratıcı ve düşünsel işlevlerde ise adeta hayvanlaşmış gibi davranır. İnsani olan hayvani, hayvani olan ise insani duruma gelir (2018, s. 24-25).

Sartre'a göre insan, bu dünyaya 'fırlatılmış' bir varlıktır; yani önceden belirlenmiş bir doğası ya da amacı olmadan var olur ve kendi özünü seçimleri ve eylemleriyle yaratır. Bu durum ona mutlak bir özgürlük verir. Ancak bu özgürlük aynı zamanda ağır bir sorumluluk yükünü de beraberinde getirir çünkü her seçimimizin tüm insanlık için bir anlamı vardır. Bu sorumluluk ve belirsizlik, insanda kaygı yaratır. İşte tam bu noktada, başkası'nın varlığı devreye girer. Bizler, 'esas itibarıyla başkası'nın karşısında olarak dünyaya fırlatılmış durumdayız'. 'Başkası' bizi dışarıdan gören, yargılayan ve bizi bir 'nesne' olarak algılayabilen bir varlıktır. Başkası'nın bakışı, bizim özgürlüğümüzü ve kendi kendimize verdiğimiz anlamı sarsar: "...belirişimiz başkasının özgürlüğünün özgür sınırlandırılmasıdır". Bu durum en aşırı ilgisizlik tavrının bile bir çözüm olmamasının nedenidir; çünkü Başkası, bizim varoluşumuzun temel bir gerçeğidir ve varlığımızı ondan soyutlayamayız, intihar bile bu kökensel durumu değiştirmez. Bir başkasının bize bakması kendi özgürlüğümüzü ve kim olduğumuza dair düşüncemizi kökten sarsar. Biz kendimizi özgürce ifade ederken o kişinin bakışıyla birdenbire bir nesneye dönüşürüz. Bu durum başkasının özgürlüğünün bizim varlığımızla sınırlanmasıdır. Bu gerçeği yok saymak mümkün değil. İster en kayıtsız, en ilgisiz tavrı takınalım, isterse kendimizi tamamen soyutlamaya çalışalım, bir başkasının varlığı bizim varoluşumuzun temel bir parçasıdır ve ondan kaçamayız. Hatta hayatımıza son vermek bile bu durumu değiştirmez çünkü

biz her zaman bir zamanlar başkasının gözünde var olmuş olarak kalırız. Başkası, eylemlerimiz ne olursa olsun, her zaman var olan bir dünyada bizim karşımızdadır. Bu özgürlük ve Başkası'nın varlığı karşısında hissedilen kaygıdan kaçma çabası, bizi yabancılaşmaya götürür. Sartre'ın 'kötü inanç' olarak adlandırdığı durum tam da bu kaçıştır. Kötü inanç, kişinin kendi mutlak özgürlüğünü ve bu özgürlüğün getirdiği sorumluluğu reddetmesi, kendini dışsal faktörler (toplumsal roller, geçmiş olaylar, başkalarının beklentileri vb.) tarafından belirlenmiş bir 'şey' gibi görmesidir. Bu, insanın kendi öz varoluşundan ve potansiyelinden kopması yani bir tür yabancılaşmasıdır (2011, s. 522).

Edebiyat, yabancılaşma kavramını derinlemesine işleyen sanat dallarından biridir. Yazarlar, karakterlerinin iç dünyasından toplumla olan ilişkilerine kadar geniş bir yelpazede, bireyin kendine, başkalarına, topluma ve hatta doğaya karşı hissettiği kopukluk, aidiyetsizlik ve anlamsızlık duygusunu ustaca yansıtır. Bu sadece bir temadan ibaret olmayıp edebî eserlere ruh katan, okuyucuyu derinden etkileyen bir unsurdur. Bireyin kendine yabancılaşması, yabancılaşmanın en çarpıcı halidir. Karakterler, kendi benliklerini tanıyamaz eylemlerinin anlamını sorgular veya hayatlarının kontrolünü kaybetmiş hissederler. Fyodor Dostoyevski'nin (2019) *Yeraltından Notlar* romanındaki adsız kahraman toplumdan ve kendisinden tiksinti duyan, içsel bir boşluk yaşayan tipik bir örnektir. Albert Camus'nün (2003) *Yabancı* romanındaki Meursault ise annesinin ölümüne dahi kayıtsız kalışı ve duygusal tepkiler veremeyişle kendi duygularına yabancılaşmış bir figürdür. Bu tür eserler modern insanın varoluşsal bunalımlarını ve iç çatışmalarını gözler önüne serer.

Edebî eserlerde bireylerin içinde yaşadıkları toplumun değerlerine, kurallarına veya yaşam biçimine uyum sağlayamaması sıklıkla işlenir. Bu durum bireyin kendini toplumdan dışlanmış, anlaşılmamış veya farklı hissetmesine yol açar. J.D. Salinger'ın (2019) *Çavdar Tarlasında Çocuklar* romanındaki Holden Caulfield, yetişkin dünyanın yapmacıklığına ve ikiyüzlülüğüne tahammül edemeyen, topluma yabancılaşmış genç bir karakterdir. Bu tür eserler, toplumsal eleştiri sunar ve bireyin sistem karşısındaki çaresizliğini veya direnişini vurgular. Karakterlerin çevresindeki insanlarla samimi ve anlamlı ilişkiler kuramaması, yalnızlık ve izolasyon hissi edebî eserlerde sıkça görülen bir yabancılaşma biçimidir. İletişim kopuklukları, yanlış anlamalar veya empati eksikliği bu durumu derinleştirir. Gabriel Garcia Marquez'in (2019) *Yüz Yıllık Yalnızlık* romanındaki Buendía ailesinin üyeleri, nesiller boyu süren yalnızlıkları ve birbirlerine dahi yabancılaşmalarıyla bu temayı güçlü bir şekilde yansıtır.

Özellikle sanayi devrimi sonrası oluşan toplumlarda, işçilerin kendi emeklerinin ürününden ve üretim sürecinden kopması edebiyatta önemli bir yer tutar. Karl Marx'ın yabancılaşma teorisinin etkisiyle bu tema daha da belirginleşmiştir. John Steinbeck'in (2020)

Gazap Üzümleri romanındaki göçmen işçilerin yaşadığı sefalet ve emeklerinin karşılığını alamamaları, onların hem toprağa hem de kendi üretimlerine yabancılaşmalarını gözler önüne serer. Bu roman modern çalışma koşullarının insan ruhu üzerindeki yıkıcı etkilerini ele alır.

Modernleşme ve kentleşme, düşünen bireyi derin bir yabancılaşma girdabına iterken bu durumun en belirgin yansımalarından biri insanın doğal çevresiyle kurduğu bağın zayıflamasıdır. Bireylerin doğadan kopması, çevresel sorunlara karşı duyarsızlaşması ve doğal yaşamın getirdiği huzurdan mahrum kalması, edebiyatta sıkça işlenen bir yabancılaşma türüdür. Post-apokaliptik eserler veya çevre sorunlarına değinen romanlar, bu temayı işleyerek doğadan uzaklaşan insanın yaşadığı boşluğu ve aidiyetsizliği vurgular. Bu kopuş, modern dönemde bireyin çevresine karşı yaşadığı genel yabancılaşma deneyiminin bir uzantısıdır; bu durum kişiyi kaçınılmaz olarak yalnızlığa sürükler. Yalnızlık, bireyi kendi benliğinin ‘dipsiz bir derinliğinde’ yaşamaya iterken bu içe yönelik çoğu zaman dünyanın yaşanılmaz hale gelmesinin bir sonucudur. Aslında yaşanan sadece insanın doğadan değil dünyanın insan tabiatına yabancılaşmasıdır. Tanrı’nın öldüğü ve yerini benliğinden uzaklaşmış bireylerin inşa ettiği sahte tanrıların aldığı bu ortamda, insani erdemleri koruyan birey doğal olarak yalnız kalır ve kendi içinde kurduğu dünyaya çekilir. Bu ‘iç dünya’ aydınlanmış insan için dışarıdan gelen yabancı ve yalan yanlış seslerin ulaşamadığı bir ada görevi görür. Böylece hem içsel hem de dışsal yabancılaşma, modern bireyin yalnızlığını derinleştirerek onu kendi ‘adasında’ yaşamaya mahkûm eder (Oruç, 2006, s. 7).

Edebiyat, yabancılaşmanın karmaşık katmanlarını açığa çıkararak okuyucunun kendi deneyimleriyle bağ kurmasını ve modern dünyanın getirdiği bu derin insani duruma daha empatik bakmasını sağlar. Bir karakterin yabancılaşma serüveni, okuyucunun kendi varoluşunu sorgulamasına ve belki de içinde bulunduğu durumu daha iyi anlamasına olanak tanır.

Günümüz dünyasının en kritik meselelerinden bazıları farklılıkların yönetimi, ‘öteki’ kavramı ve ötekileştirme pratikleridir. Toplumsal küreselleştikçe ve iç içe geçtikçe bu konuların karmaşıklığı da artmaktadır. ‘Öteki’ üzerine yapılan akademik ve sosyal çalışmaların ortak bir tanım bulamamasına rağmen bu kavram genellikle olumsuz çağrışımlar ve dışlayıcı anlamlar taşır. İnsan doğasında var olan farklılıkları dışlama eğilimi neredeyse her toplumda farklı yoğunluklarda da olsa karşımıza çıkan evrensel bir olgudur. Bu dışlayıcılığın temelinde yatan psikolojik ve sosyolojik faktörler oldukça derindir. Kalıplaşmış düşünceler, bireyleri veya grupları belirli özelliklere göre genelleştirme ve basmakalıp yargılarla değerlendirme eğilimini besler. Bununla birlikte ön yargılar genellikle deneyime dayanmayan, olumsuz ve değişmeye dirençli tutumlar olarak farklı olanlara karşı düşmanlık ve hoşgörüsüzlük yaratır. İnsan doğasındaki ‘biz ve onlar’ ayrımı yani iç grup ve dış grup kategorizasyonu, bu kalıplaşmış

düşüncelerin ve ön yargıların gelişimine zemin hazırlar. Kendi grubunu üstün görme diğer grupları ise tehdit veya yabancı olarak algılama eğilimi farklı olanların toplumsal hayatta dışlanmasına, ayrımcılığa uğramasına ve çeşitli sorunlar yaşamasına neden olur. Bu olumsuz tutumlar bir araya geldiğinde toplumlar içinde kutuplaşma ve çatışma potansiyeli yükselir. İnsanlar farklı gördükleri bireylere veya gruplara karşı duvarlar örmeye, onlara yaşam alanlarında yer vermemeye ve en önemlisi iletişim kapılarını kapatmaya başlarlar. Bu durum sadece farklı olanlar için değil tüm toplum için huzursuzluk ve istikrarsızlık yaratır. Çünkü sağlıklı bir toplum ancak farklılıklarını tanıyan, kabul eden ve birlikte yaşama kültürü geliştiren bir yapıya sahip olabilir. Bu bağlamda, ‘öteki’ni anlamak, önyargılarla mücadele etmek ve iletişim kanallarını açık tutmak çağdaş toplumların karşı karşıya olduğu en büyük zorluklardan biridir (Saraçoğlu, 2023, s. 514).

Edebî eserler ‘öteki’ kavramını anlamak için çok zengin bir alan sunar. Yazarlar farklılıkları, dışlanmayı ve bir grubun ya da bireyin ‘bizden olmayan’ olarak algılanışını çeşitli yollarla işlerler. Edebiyat ötekileştirmenin karmaşık dinamiklerini, toplumsal sonuçlarını ve birey üzerindeki etkilerini derinlemesine keşfetme imkânı verir.

Edebî eserlerde ‘öteki’ genellikle ana karakterin veya yardımcı bir karakterin toplum tarafından farklı algılanması, dışlanması veya yabancılaştırılması üzerinden işlenir. Bu durum fiziksel özelliklerden (engellilik, farklı ırk), kültürel farklılıklara (göçmenlik, farklı inanç), cinsel yönelime ya da sosyal sınıfa kadar birçok nedenden kaynaklanabilir. Örneğin, Victor Hugo’nun (2019) *Notre Dame’ın Kamburu*’ndaki Quasimodo, fiziksel görünümü nedeniyle toplumun ötekileştirdiği bir figürdür. Kafka’nın (2021) *Dönüşüm*’ündeki Gregor Samsa ise sistemin dayattığı kuralları ihlal edince çevresi tarafından anlaşılamaz hatta tiksintiyle karşılanan bir ‘öteki’ haline gelir. Bu tür karakterler ötekileştirmenin birey üzerindeki yalnızlık, çaresizlik, kimlik kaybı gibi psikolojik etkilerini gözler önüne serer.

Edebiyat, toplumun dayattığı normları ve bu normlara uymayanlara yönelik dışlayıcı tutumları eleştirmek için güçlü bir araçtır. Yazarlar eserleri aracılığıyla okuyucuları, ‘normal’ kabul edilenin ne olduğunu sorgulamaya ve farklı olanı anlamaya davet eder. George Orwell’ın (2016) *1984*’ü gibi distopik romanlar, totaliter rejimlerin ‘öteki’ yaratarak toplumu nasıl kontrol ettiğini ve bireyselliği nasıl ezdiğini gösterir. Bu eserler iktidarın ‘öteki’ kavramını kendi çıkarları doğrultusunda nasıl manipüle ettiğini ortaya koyar.

‘Öteki’ kavramı edebî eserlerde kimlik arayışı ve aidiyet sorunlarıyla da iç içe geçer. Farklılaşan bireyler veya gruplar, ait hissedebilecekleri bir yer arayışı içindeyken toplumun dayattığı sınırlar ve dışlayıcı yaklaşımlar nedeniyle bu aidiyeti bulmakta zorlanırlar. Göçmen edebiyatı bu temayı sıkça işler; yeni bir ülkeye uyum sağlama çabası, eski kültürle bağları

koparma zorunluluğu ve yeni kültürde ‘öteki’ olarak algılanma deneyimi, bu tür eserlerin temelini oluşturur.

Ötekileştirme bireyi veya grubu toplumdan uzaklaştırarak yabancılaşmaya iterken; bireysel yabancılaşma da çoğu zaman ‘öteki’ne karşı daha fazla mesafe, önyargı ve hoşgörüsüzlük biçiminde ortaya çıkar. Bu iki kavram birbirini besleyen ve toplumsal uyumu tehdit eden karmaşık bir döngünün parçalarıdır. Edebî eserler bu döngünün insani boyutlarını ve derin etkilerini güçlü bir şekilde gözler önüne serer.

Ayhan Geçgin’in romanları modern insanın yabancılaşma ve ‘öteki’ ile olan karmaşık ilişkisini derinlemesine ele alan önemli eserlerdir. Yazar, bu temaları genellikle kent yaşamının getirdiği yalnızlık, aidiyetsizlik ve bireyin kendi iç dünyasındaki kopuşlar üzerinden işler.

Ayhan Geçgin’in romanlarında yabancılaşma, genellikle kentle iç içe geçmiş bir yalnızlık serüveni olarak karşımıza çıkar. Özellikle ilk romanı *Kenarda* ve diğer eserleri *Gençlik Düşü*, *Son Adım* ve *Uzun Yürüyüş*’te bu tema belirgindir.

Geçgin’in romanlarında kentler çoğu zaman ‘moloz yığınlarıyla, çöplerle ve yığıntılarla sürüklenen başıboş bir sel akıntısı’ gibi tasvir edilir. Bu kentler, bireyleri ‘tek başına moleküller gibi birbirine düğümlenen sokaklarda sürükleyip duran’ birer ‘taslak’ veya ‘tamamlanmamışlık’ içinde bırakır. Karakterler bu karmaşık ve çıkışsız kent ortamında kendilerini yalnız, umarsız ve aidiyetsiz hissederler. Kentin kendisi bireyi boğan, ruhunu sıkı bir cendereye döndürür.

Yazarın karakterleri sadece dış dünyaya değil kendi iç dünyalarına da yabancılaşmış durumdadır. Bellek parçalanmaya uğramış anılar cızırtılı sesler veya kopuk görüntüler olarak belirir. Bu durum, anlatıcı-kahramanın zihnindeki zamansal ve mekânsal kırılmalarla tamamlanır. Karakterler, ‘ölmekte olan bir ses, bir fısıltı’ duyma arzusuyla bir arayış içindedirler ancak bu arayış genellikle belirsiz bir ‘yokluk duygusu’ ile sonuçlanır.

Geçgin’in romanlarında aile ve arkadaşlık ilişkilerinde de derin bir yabancılaşma gözlemlenir. Karakterler aynı evde yaşadıkları kişilerle dahi birbirlerine yabancılaşmış durumdadır. Örneğin, *Son Adım* romanında Alisan’ın babaannesiyile olan ilişkisi birbirlerine her şeyleriyle yabancılaşmış iki insanın çarpıcı bir örneğidir. Bu durum karakterlerin ‘her şeyden apayrı, tek’ hissetmelerine, eylemlerinin dahi kendilerine yabancı gelmesine yol açar.

Yazarın romanları, şehirde çalışarak var olmaya çalışan insanların umutsuzlukla harmanlanmış gerçekliğini de anlatır. Bu durum Lefebvre’in gündelik hayat eleştirisiyle birebir örtüşür; zira Geçgin’in karakterleri de modern kent yaşamının getirdiği yabancılaşmadan kaçmak için bir arayış içindedirler bu da onların varoluşsal bir boşluk hissetmelerine neden

olur. Geçgin'in romanları, gündelik hayatın eleştirisi için güçlü bir zemin sunar (Kabagöz, 2018, s. 160).

Ayhan Geçgin'in romanlarında 'öteki' genellikle dışlanan, bastırılmış, yok edilmiş sesler üzerinden ve bireyin topluma ait olamama durumuyla ilişkilendirilir. Geçgin'in eserlerinde belirgin bir 'öteki ses' veya 'başka bir ses' arayışı vardır. Bu ses sadece işitsel bir algıdan öte varlık ile oluş arasındaki ara bölgede dolaşan, muğlak ve dilin sınırları dışında kalan bir 'duyuş biçimini' ifade eder. Bu toplumun bastırdığı, dışladığı veya yok saydığı gerçekliklerin, bireyin iç dünyasında yankılanması olarak yorumlanır.

Yazarın karakterleri 'hiçbir topluluğa ait olamayan', 'bütün topluluklardan uzak', 'varlığının derinlerinde geri dönülmez biçimde sürülmüş olan' bireyler olarak resmedilir. Bu durum onların toplumsal düzlemde 'öteki' konumuna düşmelerine neden olur. Özellikle göçün ikinci veya üçüncü kuşaklarının kentle ve yeni yaşamla kurduğu ilişkideki farklılaşma, sınıfsal değişim ve kimlik sorunları 'öteki' temasının önemli bir boyutunu oluşturur.

Geçgin'in kentleri 'dışlanmışları kendine katan, onları örten, gizleyen' bir bataklığa benzetilir. Kent, bir yandan bireyleri boğarken bir yandan da bu 'insan artıkları'nı, 'çürümeye başlayan cesetleri' içinde barındırır. Bu durum toplumun kenarına itilen, 'hayalet' gibi dolaşan figürlerin varlığını ve onların 'öteki' olarak algılanışını vurgular.

Kenarda romanında yabancılaşma kavramını hem dışa hem de içe dönük bir şekilde anlatır. Birey sadece çevresindeki dünyadan kopmakla kalmaz aynı zamanda kendi duygu ve düşüncelerine de yabancılaşır. Bu durum kişinin hem etrafındaki insanlarla hem de kendi iç dünyasıyla bağının koptuğunu ve kendini adeta 'varoluş'un kenarına itilmiş hissettiğini gösterir.

Hikâye yoktu, çoktan zamanını doldurmuş, bitmiş, sona ermiş, bir çukurda kaybolmuştu. Bunlar ölü bir dilin artıkları, sıradan, çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yenileyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu, bir toz dumanıyla her yeri kaplayan karmaşaydı. Karmaşanın gerisinden bazı bazı henüz dil olmayan, sessiz bir şey kapalı bir ağzın içinde, dişlerin gerisindeki bir dil gibi kıpırdayıp kendini belli belirsiz duyuruyordu (Geçgin, 2020, s. 208).

Yukarıdaki alıntının ilk cümlesi derin bir anlam ve anlatı kaybına işaret eder. Bu bireyin kendi yaşamının veya içinde bulunduğu dünyanın bir tutarlılıktan, bir başlangıçtan ve sondan yoksun olduğu hissini uyandırır. Bir 'hikâyenin' olmaması bireyin kendini kimliksiz ve anlamsız bir boşlukta hissetmesine neden olur. Bu durum bireyin kendi varoluşuna yabancılaşmasının temelini oluşturur. Ardından gelen "Bunlar ölü bir dilin artıkları, sıradan, çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yenileyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu, bir toz dumanıyla her yeri

kaplayan karmaşaydı” (Geçgin, 2020, s. 208) ifadeleri ise dilin ve iletişimin kendisinin işlevsizleştiği ve anlamını yitirdiği bir yabancılaşmayı vurgular. Sözcükler artık gerçek bir ifade aracı değil sadece ‘paçavralar’ ve ‘çöp’ haline gelmiştir. Bu durum bireyin dünyayla ve diğer insanlarla sağlıklı bir iletişim kurma yeteneğine yabancılaşmasını gösterir. Anlamlı diyalog yerine ‘bitmeyen uğultu’ ve ‘karmaşa’nın varlığı bireyin etrafındaki ses ve anlam kalabalığı içinde kendini yalnız ve izole hissetmesine yol açar. “Karmaşanın gerisinden bazı bazı henüz dil olmayan, sessiz bir şey kapalı bir ağzın içinde, dişlerin gerisindeki bir dil gibi kıpırdayıp kendini belli belirsiz duyuruyordu” (Geçgin, 2020, s. 208) ifadesi bireyin kendi içsel gerçekliğine, duygularına veya otantikliğine bile yabancılaştığını gösterir. Gerçekten ifade edilmek istenen bir şey vardır ancak bu ‘henüz dil olmayan’ yani dile dökülemeyen dışa vurulamayan bir şeydir. Ağzın içinde, dişlerin gerisinde kıpırdayan bir dil imgesi, içsel bir benliğin hapsedilmişliğini ve ifade edilemezliğini dolayısıyla bireyin kendi özüne yabancılaşmasını somutlaştırır.

“Hikâye yoktu, çoktan zamanını doldurmuş, bitmiş, sona ermiş, bir çukurda kaybolmuştu” (Geçgin, 2020, s. 208) ifadesi modern çağın temel bir sorunsalını yani meta-anlatıların (büyük hikayelerin) çöküşünü ve anlam krizini akla getirir. Jean-François Lyotard, modernizmi karakterize eden büyük anlatıların (ilerleme, özgürleşme vb.) artık meşruiyetini yitirdiğini ve bunun bir bilgi parçalanmasına yol açtığını savunur (2014, s. 74). Alıntındaki ‘hikâye yoktu’ durumu bu büyük anlatıların bireye artık bir rehberlik sunmadığı, onu anlamsız bir kaos içinde bıraktığı anlamına gelir.

Dilin “ölü bir dilin artıkları”, “gevezelik gibi kendini yenileyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultu” (Geçgin, 2020, s. 208) olarak nitelendirilmesi, bireyin dilsel yabancılaşmasını gösterir. Ludwig Wittgenstein’in “Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarını imler” ifadesi göz önüne alındığında dilin anlamsızlaşması, bireyin dünyayla olan bağının kopması ve kendi varoluşuna yabancılaşması demektir (2013, s. 133). Dil iletişimin ve anlamın taşıyıcısı olmaktan çıkıp sadece bir ‘uğultu’ veya ‘karmaşa’ya dönüştüğünde birey hem kendi iç dünyasına hem de başkalarına karşı yalıtılmış hisseder.

Kenarda romanında bedenin bir kabuk olarak algılanması ve ondan kurtulma arzusuyla güçlü bir yabancılaşma hissi yaratılır. Bu yabancılaşma aynı zamanda bireyin içinde büyüyen ve benliği tehdit eden bir ‘içsel öteki’nin varlığıyla perçinlenir. Bu durum bireyin kendisiyle ve kendi varoluşuyla olan ilişkisinin derin bir kopuş içinde olduğunu gösterir. “Gövdesindeki her sinir ayaklanıyordu. İçinde bir şey kabarıyor, yürüdükçe yavaş yavaş büyüyor, çoğalıyor, yükseliyordu. Sanki onu bir kabuk gibi sınırlayan gövdeden çıkmak için gövdeyi zorluyordu” (Geçgin, 2020, s. 51-52) ifadesi karakterin kendi bedenine yabancılaşmasını çok çarpıcı bir

şekilde ortaya koyuyor. “Gövdesindeki her sinir ayaklanıyordu. İçinde bir şey kabarıyor, yürüdükçe yavaş yavaş büyüyor, çoğalıyor, yükseliyordu” (Geçgin, 2020, s. 51-52) ifadesi bireyin bedenini kendi kontrolünden çıkmış, kendisine ait olmayan, hatta kendisine karşı isyan eden bir varlık gibi algılamasını ima eder. Beden, artık benliğin bir uzantısı olmaktan çok benliği sınırlayan hatta ona düşman olan bir ‘kabuk’ olarak algılanır. “Sanki onu bir kabuk gibi sınırlayan gövdeden çıkmak için gövdeyi zorluyordu” (Geçgin, 2020, s. 51-52) ifadesi bu yabancılaşmanın zirve noktasıdır. Karakterin kendi bedeninden kurtulma ondan ayrılma arzusu derin bir yabancılaşma ve kopuşu simgeler. Benliğin, kendi fiziksel varlığıyla uyumsuzluk içinde olması bireyin bütünlüğünü yitirdiğini ve kendi özüne yabancılaştığını gösterir. Bu durum benliğin parçalanması ve bedenin bir hapis yerine dönüşmesiyle sonuçlanır.

“İçinde bir şey kabarıyor, yürüdükçe yavaş yavaş büyüyor, çoğalıyor, yükseliyordu” (Geçgin, 2020, s. 51-52) ifadesindeki ‘bir şey’ alıntının en temel ‘öteki’sidir. Bu bireyin kontrolü dışında onun içinden çıkan ve ona yabancılaşan bir güçtür. Kendi içinde büyüyen bilinmeyen bir varlık hissi benliğin bir kısmının veya tümünün kendi yabancıları haline gelmesi durumudur. Bu içsel güç, “onu bir kabuk gibi sınırlayan gövdeden çıkmak için gövdeyi zorluyordu” (Geçgin, 2020, s. 51-52). Bu içsel ‘öteki’nin bireyin mevcut benliğini aşma hatta onu yok etme potansiyelini taşır. Bu benliğin kendisini tehdit altında hissetmesi ve kendi bütünlüğünü koruyamama korkusudur. Kendi içinden gelen bu ‘öteki’ bireyin benlik algısını kökten sarsar ve ona karşı bir güç olarak konumlanır.

Kenarda romanı bireylerin mekanikleşen yaşam döngüleri içinde kendi benliklerine, emeklerine, zamana ve yaşamın geneline yabancılaştığını gösterir. Bu yabancılaşma aynı zamanda kendi rutinleri dışındaki koca dünyayı anlamsız ve önemsiz bir ‘öteki’ olarak algılamalarıyla derinleşir. Bu modern sanayi toplumlarının getirdiği derin bir varoluşsal ve toplumsal kopuş halidir.

Çalışan ve sadece çalışmak için var olan bedenlerden oluşmuş ayırt edilmez yığının bir parçası şimdi koltuklarda, ayakta kapı yanlarında, koridorda, köşelerde kümeleşmiş, yol boyu konuşup şakalaşarak, biri diğerine bir laf atarak dalaşıyordu. Hiçbir boşluk, atlama, sürtme yoktu, bir dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi düzenli bir hareketle fabrikada çalışıyor, trene binip eve dönüyor, uyuyor, ertesi sabah uyanıp işe geliyor, aynı döngüyü tamamlıyorlardı. Bu döngünün dışında kalan şeyler, kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya ne yeterince anlamlı, ne de yeterince önemli ne de yeterince kesindi... (Geçgin, 2020, s. 29-30).

Yukarıdaki pasaj modern endüstriyel toplumda bireyin yaşadığı çok boyutlu bir yabancılaşmayı gözler önüne serer. “Çalışan ve sadece çalışmak için var olan bedenlerden oluşmuş ayırt edilmez yığının bir parçası şimdi...” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesi bireylerin kendi emeklerinin amacından koptuğunu ve sadece birer ‘çalışan bedene’ indirgendiğini gösterir. Çalışmak, bir varoluşsal anlam veya kişisel gelişim aracı olmaktan çıkıp sadece

yaşamsal bir mecburiyet haline gelmiştir. Fabrikadaki düzenli hareketin bir “dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi” (Geçgin, 2020, s. 29-30) betimlenmesi emeğin ve yaşamın mekanikleşmesini, bireylerin bu mekanizmanın bir parçası haline gelmesini vurgular. “Ayırt edilmez yığının bir parçası” (Geçgin, 2020, s. 29-30) olmak ifadesi bireylerin kendi kimliklerini, özgünlüklerini ve benliklerini yitirerek anonim bir kütlenin içinde erimesini ifade eder. Konuşup şakalaşsalar birbirlerine laf atsalar bile bu eylemler derin bir bağlantıdan ziyade o ‘yığın’ın rutin bir parçası gibi algılanır, gerçek bir bireysel etkileşim olmaktan uzaktır.

Fabrika, tren, ev, uyku ve işe gitme döngüsü, yaşamın tamamen mekanik ve tekrarlayıcı bir ritme hapsedildiğini gösterir. Zaman ilerleyen anlamlı bir süreç olmaktan çıkıp sadece aynı eylemlerin durmaksızın tekrarlandığı kısır bir döngüye dönüşmüştür. Bu döngüye hapsedilmek bireyin kendi yaşamının akışına ve yaşamın potansiyel zenginliklerine yabancılaşmasıdır.

“Bu döngünün dışında kalan şeyler, kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya ne yeterince anlamlı ne de yeterince önemli ne de yeterince kesindi” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesi bireylerin kendi sınırlı, döngüsel dünyaları dışındaki her şeye karşı geliştirdikleri bir ilgisizlik, anlamsızlaştırma ve şüphecilik halidir. Bireyin algısının daraldığını, gerçekliğin büyük bir kısmına karşı duyarsızlaştığını ve sonuç olarak geniş dünya ile olan bağının koptuğunu gösterir. Bu durum bireyin kendi dar çalışma döngüsüne hapsedilmesiyle dış dünyaya ve ötekine karşı duyarsızlaşmasını işaret eder. Anlam, önem ve kesinlik sadece bu döngü içinde var olan şeylerle sınırlıdır. Bu ‘arzu makineleri’ kavramıyla ilişkilendirilebilir; bireyler, kapitalist sistemin arzu akışlarının içine hapsedilmiş kendi arzularını bile bu döngü içinde şekillendiren makineler gibidir (Deleuze ve Guattari, 2014, s. 497-498). Dışarıdaki ‘koca dünya’ ve dolayısıyla öteki de bu ‘makineleşmiş’ varoluşun dışında kalır ve anlamını yitirir. Pasajtaki öteki kavramı geleneksel anlamda (diğer insanlar veya gruplar) değil daha çok “döngünün dışında kalan şeyler” ve “kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya” (Geçgin, 2020, s. 29-30) olarak belirir. Bireylerin (veya yığının) kendi yaşam döngülerinin dışındaki her şeyi “ne yeterince anlamlı ne de yeterince önemli ne de yeterince kesin” (Geçgin, 2020, s. 29-30) görmesi dış dünyayı adeta yabancı anlaşılmaz ve tehditkâr bir ‘öteki’ olarak konumlandırmalarını ima eder. Kendi dar döngüleri içinde güvende hissederken bu döngü dışındaki ‘koca bir dünya’ tanımsız ve dolayısıyla tehlikeli bir öteki haline gelir. Bu durum bireyin bilerek veya bilmeyerek kendi dışındaki her şeye karşı bir kopukluk ve izolasyon geliştirmesidir.

“Bir dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi düzenli bir hareketle fabrikada çalışıyor, trene binip eve dönüyor, uyuyor, ertesi sabah uyanıp işe geliyor, aynı döngüyü tamamlıyorlardı” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesi bedensel ve zihinsel mekanikleşmeyi

vurgular. Birey, kendi iradesinden çok sistemin bir parçası olarak işleyen bir makineye dönüşür. Bu döngü, modern bürokratik toplumun karakteristiği olarak görülen ‘rasyonelleşme’ ve ‘demir kafes’ kavramlarını akla getirir. Rasyonalizasyon ekseninde tesis edilen sistemler verimlilik sağlarken aynı zamanda bireylerin özerkliğini ve anlam arayışını kısıtlayan bir ‘kafes’ yaratır. Bu ‘demir kafes’ içinde birey kendi eylemlerine yabancılaşır ve yaşamın anlamını sorgulama yetisini kaybeder (Weber, 1999, s. 155).

Gençlik Düşü romanında bireyin emeğe, bedene, dünyaya ve kendi varoluşuna karşı duyduğu derin bir yabancılaşma halini tasvir edilir. Bu yabancılaşma zamanın bir baskıcı ‘öteki’ olarak insanı tüketmesi dünyanın ve bedenin çaresiz, acı çeken birer ‘öteki’ olarak algılanmasıyla pekişir. “...zamansa insana yalnızca bir öküz, bir yük beygiri muamelesi çekiyor, tıpkı onun gibi, dönüp şu her an harcanan dünyaya, kendi bedenine bakıyorsun, sefalet. Sonsuzluk evet iyi, peki ama bu her an harcanan dünyayı, bu zavallı, kıvranan bedeni n'apacağız” (Geçgin, 2022a, s. 220) ifadesi bireyin emeğine gücüne ve bedenine yabancılaşmasını vurgular. İnsan kendi bedenini ve emeğini bir hayvan gibi sadece sürekli harcanan, tüketilen ve nihayetinde ‘sefalet’ getiren bir araç olarak görür. Beden, benliğin bir parçası olmaktan çıkıp mekanik bir yük hayvanına indirgenir; bu bireyin kendi fiziksel varlığına karşı duyduğu derin bir yabancılaşmadır. Bu bağlamda zaman, bireyin üzerinde tahakküm kuran onu bir araç gibi kullanan, acımasız ve denetlenemez bir ‘öteki’ olarak kişileştirilmiştir. Zaman, bireyin yaşam gücünü tüketen ve onu bir ‘beygir’ gibi çalışmaya zorlayan dışsal bir güç gibidir. “Şu her an harcanan dünyaya... n'apacağız” (Geçgin, 2022a, s. 220) sorusu bireyin halihazırda yaşadığı dünyada maruz kaldığı çaresizlik ve anlamsızlık duygusunu somutlar. Dünya yaşanacak, anlam katılabilecek bir yer olmaktan ziyade sürekli tüketilen, ‘harcanan’ ve üzerinde hiçbir kontrolün olmadığı bir mekâna dönüşmüştür. Bu durum bireyin hem dünyayı hem de kendi bedenini kendisine yabancılaşmış, kontrolü dışındaki acı çeken ve sorunlu birer ‘öteki’ olarak algıladığını gösterir. Bunlar bireyin kendisinden ayrı düşünülen acıya neden olan ve çözülmesi gereken nesneler gibidir. “Sonsuzluk evet iyi, peki ama bu her an harcanan dünyayı, bu zavallı, kıvranan bedeni n'apacağız?” (Geçgin, 2022a, s. 220) sorusu ise bireyin varoluşsal bir anlamsızlık ve umutsuzluk içinde olduğunu gösterir. Sonsuzluk gibi yüce ve soyut bir kavramın karşısına somut, tüketilen bir dünya ve acı çeken bir beden konulur. Bu karşıtlık bireyin metafizik veya aşkın bir anlam bulma çabasının somut ve acı veren gerçeklik karşısında nasıl anlamsızlaştığını ortaya koyar. Bu bireyin kendi varoluşuna ve yaşamın temel amacına yabancılaşmasıdır.

Fenomenolojik yaklaşım insanı dünya ile sürekli bir alışveriş halinde olan, aktif bir öznellik olarak tanımlar. ‘Ben’ dediğimiz şey içe kapanık, yalıtılmış bir durum olmaktan çok

dış dünyaya doğru sayısız eylem ve yönelimle ortaya çıkan bir varoluştur. Birey içinde kendini bulduğu durumlar sayesinde var olur; ancak bu durumlar onun aktif müdahalesi sonucunda anlam kazanır. Bu durum bilincin kendisinin dışında olan konularla ilişki kurmasını sağlayan yönelimsellik ilkesinin merkezi önemini vurgular. Bu bağlamda, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi beden rolünü merkeze alarak bu ilişkiyi daha da derinleştirir. Merleau-Ponty'ye göre beden yalnızca pasif bir fiziksel nesne değildir; aksine dünyayla ve ötekiyle kurduğumuz birincil varoluş biçimimizdir. Bedenimiz aracılığıyla, dış dünyaya yönelir, algılar ve anlam yaratırız. Yani, insan sadece zihinsel bir bilinç olarak değil bedensel varlığıyla dünyayı deneyimleyen ve şekillendiren bir özne olarak anlaşılmalıdır. Bu bütüncül bakış açısı, bireyin varoluşunun hem içsel hem de dışsal boyutlarını kapsayan dinamik bir süreci ifade eder (Gürsoy, 2007, s. 40). *Gençlik Düşü* romanındaki karakterin kendi bedenine duyduğu olumsuz algı, onun dünyayla kurduğu algısal ve varoluşsal bağın da zayıfladığını gösterir. Beden, yaşama açılan pencere olmaktan çıkıp bireyi hapseden ve acı veren bir 'zavallı, kıvranan' şeye dönüşmüştür. Bu, bireyin kendi varoluşuna karşı hissettiği temel güvensizliği ve reddetmeyi ifade eder.

Gençlik Düşü romanında deri işçilerinin bedenlerinin ve emeklerinin fabrikadaki makinelerin bir uzantısına dönüşmesiyle yaşadıkları derin yabancılaşma güçlü bir şekilde tasvir edilir. Bu durum aynı zamanda makinenin ve onun temsil ettiği sistemin bireyi tüketen, onun varlığını kendisine dahil eden bir 'öteki'ye dönüştüğünü gösterir. Bu, modern sanayi toplumunda bireyin insanlığını ve benliğini nasıl yitirdiğini çarpıcı bir şekilde dile getiren bir tablodur. "Bu deri işçileri güçlü, dev gibi görünüşlerine karşın içten içe, azar azar kemirilen, yavaş yavaş tükenen, çöken gövdelerinden başka hiçbir şeye sahip değillerdi gerçekten, bu gövdeler de sonuçta fabrika makinesinin bir parçasıydı, çalışmaktan başka bir şey bilmiyordu" (Geçgin, 2022a, s. 42) ifadesi modern endüstriyel toplumda bireyin yaşadığı derin bir yabancılaşmayı ortaya koyar. "Güçlü, dev gibi görünüşlerine karşın içten içe, azar azar kemirilen, yavaş yavaş tükenen, çöken gövdelerinden başka hiçbir şeye sahip değillerdi gerçekten" (Geçgin, 2022a, s. 42) ifadesi işçilerin kendi bedenlerine karşı duydukları derin bir kopuşu gösterir. Beden, güçlü ve dışarıdan sağlam görünse de aslında içten içe yıpranan kontrol dışı bir varlık olarak algılanır. Çalışma süreci bedeni tüketirken birey kendi fiziksel varlığına yabancılaşır onu kendi kontrolü dışındaki acı çeken ve tükenen bir nesne olarak deneyimler. Bu bağlamda 'kemiren' ve 'tüketen' sistem işçilerin varlığını yavaş yavaş ele geçiren, onları zayıflatan ve sonunda yok eden soyut bir 'öteki' olarak yorumlanır. Bu modern çalışma koşullarının veya sistemin kendisinin birey üzerindeki yıkıcı etkisini temsil eden bir 'öteki'dir. "Bu gövdeler de sonuçta fabrika makinesinin bir parçasıydı, çalışmaktan başka bir şey bilmiyordu" (Geçgin, 2022a, s. 42) ifadesi ise işçilerin kendi emeklerine ve hatta kendi

varlıklarına yabancılaştığını açıkça ortaya koyar. Emek bir yaratım, bir değer üretimi veya kişisel gelişim aracı olmaktan çıkarak sadece bir makine parçası olmanın mekanik ve anlamsız eylemine indirgenmiştir. Çalışma bir amaç olmaktan çıkıp sadece bir tekrara dönüşmüştür; bu da emeğin doğasından ve insan olmanın özünden bir kopuştur.

İşçilerin sadece “gövdelerinden başka hiçbir şeye sahip olmamaları” ve bu gövdelerin de “fabrika makinesinin bir parçası” (Geçgin, 2022a, s. 42) olması bireylerin kendi kimliklerini, özgünlüklerini ve benliklerini yitirdiklerini gösterir. İnsan olmanın getirdiği diğer potansiyeller (düşünme, hissetme, yaratma) göz ardı edilerek varoluşları sadece bedensel bir işlevle sınırlanmıştır. Bu durum bireyin kendi özüne ve insani potansiyeline karşı duyduğu derin bir yabancılaşmadır. Bu bağlamda fabrika makinesi işçiler için birincil ‘öteki’ konumundadır. Bu makine işçinin bedenini ve varlığını kendi ritmine, kendi işleyişine tabi kılarak onu kendisinin bir uzantısı haline getiren baskıcı ve dönüştürücü bir güçtür. İşçi, makinenin kurallarına göre hareket etmek zorunda kalan kendi iradesini yitirmiş bir ‘öteki’ olarak makinenin kendisi haline gelir.

Fabrika, işçiyi bedeni üzerinden bir üretim aracı hâline getirirken totaliter rejimler bireyin kimliğini, geçmişini ve düşünme yeteneğini silerek onu nesneleştirir. Her iki durumda da birey kendi varoluşunun efendisi olmaktan çıkar ve baskıcı bir gücün uzantısı hâline gelir. Fabrika işçisi için makine totaliter rejimde ise rejimin kendisi, bireyin kendi benliğine yabancılaşmasını sağlayan birincil ‘öteki’ konumundadır (Arendt, 2014, s. 277).

Roman bedensel yabancılaşma ve emeğe yabancılaşmanın ötekiyle kurulan ilişkiler üzerindeki etkisini de dolaylı olarak gösterir. İşçilerin ‘ayrıt edilmez yığın’ gibi algılanması onların bireyselliklerinin ve dolayısıyla birbirleriyle kurdukları özgün insani bağların da silindiğini ima eder. Bedenleri sadece birer ‘makine parçası’ olan bu işçiler birbirleri için de benzer şekilde algılanma eğilimindedir. Ortak çalışma ve tükeniş onları birbirine bağlasa da bu bağın derin insani bir empati veya tanınma temelli olmadığı anlaşılır. Her biri, sistemin eziciliği altında kendi içsel tükenişiyle boğuşurken diğerlerinin de benzer bir kaderi paylaştığını görür ama bu ortaklık onları bireysel olarak birbirine yakınlıştırmaktan çok anonim bir kütlenin parçası haline getirir. Sennett, *Karakter Aşınması* adlı eserinde esnek kapitalizmin bireyin benlik duygusunu ve uzun vadeli bağlılıklarını nasıl aşındırdığına değinir. Fabrika ortamı bireyleri birbirine bağlamak yerine onları anonim bir kütle içinde eritir, her birinin kendi içsel tükenişiyle boğuşmasına neden olur (2008, s. 65). İşçilerin “çalışmaktan başka bir şey bilmemesi” (Geçgin, 2022a, s. 42) onların diğer insani boyutlarının yani sosyal, kültürel, duygusal yönlerinin baskılandığını gösterir.

Son Adım romanı bireyin kendi bedeni ve yaşamına yabancılaştığı, geçmişini ‘boş bir kabuk’ olarak gördüğü ve anlamsızlığın derinliklerinde nasıl kaybolduğunu ele alır. Bu durum başkasına (kadına) karşı araçsal bir bakış açısıyla pekişirken ‘boş kabuk’ ve onun içinde ortaya çıkması beklenen bilinmez ‘içerik’ karakterin yüzleştiği veya ulaşmaya çalıştığı soyut ‘öteki’leri temsil eder. Bu umutsuzlukla harmanlanmış varoluşsal bir kopuş ve arayışın çarpıcı bir ifadesidir.

Karın ağrın artıyor. Uzun sürmez herhalde, diye düşünüyorsun, birkaç gün içinde bu iş biter. Birkaç gün dayanabilirim. İçten içe ise şunu diyorsun: Kadının ölüsü bir işe yarasın, bu gerçekten bir son olsun. Yaşamamın şimdiye kadar olan bölümünden bana kalan boş, kuru bir kabuktu. Bu kabuk dağılsın, bir yaranın kabuğu gibi dökülüp gitsin, içinde olan neyse ortaya çıksın (Geçgin, 2019a, s. 177).

Yukarıdaki alıntıda ilk ifade karakterin kendi bedenindeki fiziksel acıyı dışarıdan gelen, pasifçe katlanılması gereken bir durum olarak deneyimlemesini gösterir. Beden acıya maruz kalan bireyin kontrolünden çıkmış bir nesneye dönüşmüştür. Bu, kişinin kendi fiziksel varlığına karşı duyduğu derin bir yabancılaşmadır. Acı bireyin benliğinden ayrı ona hükmeden bir güç olarak belirir. “Yaşamamın şimdiye kadar olan bölümünden bana kalan boş, kuru bir kabuktu” (Geçgin, 2019a, s. 177) ifadesi karakterin geçmiş yaşamını anlamsız, içeriksiz ve cansız bir şey olarak algıladığını gösterir. Benlik geçmişte yaşananlardan geriye kalan içi boş bir ‘kabuk’tur; bu da kişinin kendi özüne, deneyimlerine ve kimliğine karşı duyduğu köklü bir yabancılaşmayı işaret eder. Yaşam artık organik bir bütünlük taşımamakta dağılmaya yüz tutmuş bir kalıntı olarak görülmektedir. Bu ‘kabuk’ karakterin içinde taşıdığı onu tüketen ve ayrışması gereken bir yük gibidir. Karakterin kendi geçmiş yaşamı kendisine yabancılaşmış, içi boş ve kurtulması gereken bir ‘öteki’ olarak algılanır.

Kullanım değeri bir nesnenin, ürünün veya malın onu üreten kişiye sağladığı faydadır. Bu, kişinin kendi ürettiği şeyi yalnızca kendisinin kullanmasıyla veya kullanabilmesiyle oluşan bir değerdir. Örneğin bir çiftçinin kendi tarlasında yetiştirdiği sebzeleri ailesi için tüketmesi o sebzelerin kullanım değerini oluşturur. Burada amaç tüketimdir. Değişim değeri ise bireyin kendisi için değil başkalarının tüketimi için üretilen her türlü nesne, ürün veya malla ilgilidir. Bu tür ürünler piyasada başka ürünlerle değiştirilmek üzere üretilir ve temel amacı kâr elde etmektir. Bu bağlamda meta-olmayan (kullanım değeri için üretilen) ile meta (değişim değeri için üretilen) arasındaki ayrım modern yaşamdaki yabancılaşmanın köklerine ışık tutar. Karakterin hissettiği ‘boş, kuru kabuk’ hissi tıpkı bir işçinin kendi emeğine ve ürünlerine yabancılaşmasına benzer şekilde, bir sistemin içinde kendi varoluşuna yabancılaşmasının somut bir göstergesidir (Uluç, 2020, s. 30).

“Kadının ölüsü bir işe yarasın, bu gerçekten bir son olsun” (Geçgin, 2019a, s. 177) ifadesindeki sarsıcı düşünce ise karakterin yaşadığı derin anlamsızlığı ve bu durumdan

kurtulmak için ne kadar çaresiz olduğunu vurgular. Başka bir insanın ölümü bile kendi varoluşsal boşluğuna bir anlam veya son getirme umuduyla ilişkilendirilir. Bu, yaşamın kendisine duyulan büyük bir yabancılaşmadır; öyle ki ölüm bile bir kurtuluş veya amaca hizmet eden bir araç olarak görülür. Kadının ölümüne yönelik bu soğuk ve araçsal bakış açısı karakterin empati ve insani duygulardan koptuğunu gösterir. Başkasının acısına ve ölümüne karşı bu denli duyarsızlık kişinin duygusal dünyasına karşı da yabancılaştığının bir işaretidir. Bu bağlamda *Son Adım* romanında kadın, kendi başına bir birey olarak değil, karakterin kişisel boşluğuna bir son getirecek bir araç, bir fonksiyona indirgenmiş bir ‘öteki’ olarak konumlandırılır. Onun ölümü, karakterin kendi içsel ‘kabuğunu’ dağıtacak bir tetikleyici olarak görülür. Bu başkasına duyulan derin bir nesneleştirme ve yabancılaştırmadır. Kadın, karakterin içsel krizine bir çözüm olarak kullanılacak bir ‘öteki’dir.

Romanda ‘öteki’ kavramı bir yandan somut bir varlık olarak kadın figürü üzerinden şekillenirken diğer yandan da karakterin iç dünyasındaki boşluğu ve eksikliği temsil eden soyut bir anlam kazanır.

Son Adım romanında bireyin toplumsal çevresine, yaşadığı mekâna ve kendi varoluşsal kimliğine karşı duyduğu derin bir yabancılaşma hali tasvir edilir. Bu yabancılaşma, çevresindeki insanları (tatilciler, çalışanlar) ve hatta mekânları (otel odası, tatil yeri) rahatsız edici birer ‘öteki’ye dönüştürmesiyle pekişir. Bireyin içinde bulunduğu durum bir hapisane/hastane hücresi benzetmesiyle vurgulanarak varoluşsal bir sıkışmışlık ve belirsizlikle dolu bir tablo betimlenir.

Aslında seni her şey rahatsız ediyor, kasaba esnafı, otel, şu takıcılar, aptallaşmış bakışlı otel çalışanları, rastlaşınca selam alıp vermek zorunda kaldığın -bu kadar basit bir eylem nasıl bu kadar zor olabilir?- öteki müşteriler, keyifli zaman geçirmek isteyen tüm bu tatil insanları, kısaca tüm bu tatil yeri. Hangi akla hizmetle geldim buraya diyorsun, sağa sola dönüp duruyorsun, yerimden hiç kımıldamamalıydım. Odanın beyaz duvarlarına bakıyorsun, burası diye düşünüyorsun, pekâlâ bir hastane odası ya da hapisane hücresi de olabilir. Geleceğin tutuklusu, evinde mi, bir otel odasında mı, yoksa bir hücrede mi olduğunu asla bilemeyecek" (Geçgin, 2019a, s. 47).

Karakter, çevresindeki insanlara karşı derin bir tikslenme ve kopuş hisseder. “Kasaba esnafı, otel, şu takıcılar, aptallaşmış bakışlı otel çalışanları, ... öteki müşteriler, keyifli zaman geçirmek isteyen tüm bu tatil insanları, kısaca tüm bu tatil yeri” (Geçgin, 2019a, s. 47) gibi ifadeler bireyin genel olarak toplumsal çevresine, özellikle de keyifli vakit geçirmeye odaklanmış tatilcilere karşı duyduğu aşağılama ve uyumsuzluk duygusunu vurgular. *Son Adım* romanındaki bu cümlelerde söz konusu edilen kimseler karakter için birincil ‘öteki’leri oluşturur. Bu ‘ötekiler’ karakterin rahatsız olduğu, anlaşılamadığı hatta küçümsediği bir insan topluluğudur. Onların ‘aptallaşmış bakışları’ ve ‘keyifli zaman geçirme’ çabaları karakterin kendi yabancılaşmış ruh halinin tam zıttıdır ve bu zıtlık onları karakter için daha da itici bir

‘öteki’ haline getirir. Tatil yeri, otel odası hatta ‘beyaz duvarlar’ bile karakter için ‘öteki’leşmiştir. Bu mekânlar olması gerektiği gibi huzur verici veya tanıdık değil aksine yabancılaştırıcı, sınırlayıcı ve baskıcı unsurlar olarak algılanır. Otel odasının bir hastane veya hapisane hücrelerine benzetilmesi mekânın kendisinin karakterin ruh haline uygun bir ‘öteki’ye dönüştüğünü gösterir. Roman karakterinin odanın “beyaz duvarlarına” bakıp orayı bir “hastane odası ya da hapisane hücre” (Geçgin, 2019a, s. 47) olarak görmesi bireyin kendisini bir tür hapsedilmişlik, tecrit veya hasta hali içinde algılamasına işaret eder. Bu, Michel Foucault’nun (1992a) hapsaneler ve iktidar ilişkileri üzerine yaptığı çalışmalarda bahsettiği gibi modern toplumda bireyin görünmez yapılar tarafından nasıl kontrol altına alındığı ve marjinalleştirildiği fikriyle ilişkilendirilebilir. Ancak burada hapsolma, dışsal bir hapishaneden çok bireyin kendi içsel yabancılaşmasından kaynaklanan bir varoluşsal kapanmışlıktır.

“Selam alıp vermek zorunda kaldığın -bu kadar basit bir eylem nasıl bu kadar zor olabilir?” (Geçgin, 2019a, s. 47) ifadesi en temel insani etkileşimin bile karakter için ne denli dayanılmaz ve yabancı hale geldiğini gösterir. Selamlaşma gibi en basit ve temel bir toplumsal etkileşimin dahi ‘bu kadar zor’ olması bireyin sosyal ilişkilere karşı duyduğu isteksizliği ve bu ilişkileri birer yük olarak algıladığını ifade eder. Bu ötekiyle kurulan ilişkinin samimiyetten uzak zoraki ve anlamsız olduğunu ima eder. Günlük etkileşimler üzerine yapılan çalışmalarda bahsedildiği gibi bireyler toplum içinde belirli rolleri oynarlar (Goffman, 2014a, s. 78). Ancak romanın baş karakteri için bu rol içsel bir boşluk ve isteksizlikle oynanan sahte bir performansa dönüşmüştür. Bu aidiyetsizlik, dışlanmışlık ve toplumsal normlara karşı dirençle karakterize olan derin bir yabancılaşmadır. Tatil yeri, dinlenme ve keyif alma mekânı olması gerekirken karakter için bir tahammülsüzlük ve sıkışma alanına dönüşmüştür. “Hangi akla hizmetle geldim buraya diyorsun, sağa sola dönüp duruyorsun, yerimden hiç kımıldamamalıydım” (Geçgin, 2019a, s. 47) ifadesi ise kişinin seçtiği mekânla arasında oluşan bir uyumsuzluğu ve pişmanlığı gösterir. Roman karakterinin “Odanın beyaz duvarlarına bakıyorsun, burası diye düşünüyorsun, pekâlâ bir hastane odası ya da hapisane hücre de olabilir” (Geçgin, 2019a, s. 47) ifadesi mekânın işlevinin ve anlamının tamamen yitdiği, herhangi bir yerin (otel odası, hastane, hapisane) bir diğerine dönüşebileceği bir mekânsal yabancılaşma sergilenir. “Geleceğin tutuklusu, evinde mi, bir otel odasında mı, yoksa bir hücrede mi olduğunu asla bilemeyecek” (Geçgin, 2019a, s. 47) ifadesi ise karakterin sadece bulunduğu mekâna değil aynı zamanda kendi kimliğine ve varoluşsal konumuna karşı derin bir yabancılaşma yaşadığını gösterir. Gelecekteki belirsiz tutukluluk durumu, şimdiki anın bile belirsizliğini vurgular. Kendi benliğinin nerede, hangi koşullar altında var olduğunu dahi bilememe hali kişinin kendi varoluşsal referans noktalarını yitirdiğini ve kimlik bunalımı içinde olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda gelecek karakterin üzerinde kontrolü olmayan ne getireceği belirsiz ve potansiyel

olarak tutsaklık vaat eden bir ‘öteki’ olarak konumlandırılmıştır. Bu gelecek bireyin özerkliğini tehdit eden belirsiz ve korkutucu bir ‘öteki’dir.

Uzun Yürüyüş romanı bireyin kendi bedeni üzerindeki kontrolünü yitirerek bedene yabancılaşmasını, kendi düşüncelerinin dışarıdan sızan, kontrol edilemez ‘öteki’ler olarak algılanmasıyla zihne yabancılaşmasını ve tüm bunların getirdiği derin bir varoluşsal sıkışmışlığı çarpıcı bir şekilde dile getirir. Hem de zihinsel sınırların belirsizleştiği, bireyin kendi içinde bile yabancılaşmanın yaşandığı, klostrofobik bir iç dünyanın ifadesidir.

Bedenindeki tüm bu delikler, gözenekler o istemese bile alıp vermeyi sürdürüyordu. Bu deliklerini kapatabilmenin bir yolunu bulabilseydi, bu alma verme işlerinden herhalde kurtulmuş olurdu. Hatta kafasının içinden akıp giden tüm bu düşüncelerden de kurtulmuş olurdu. Düşüncelerin, öteki şeyler gibi aynı yerden, bu deliklerden içeri sızdığından kuşkulanyordu (Geçgin, 2022b, s. 48).

Karakterin kendi bedenini ve zihnini dışsal etkilere açık kontrolsüz bir mekanizma olarak algılaması kendisine yabancılaştığını gösterir. Bedeni ve düşünceleri sanki kendi iradesi dışında işleyen, dışsal güçlerin etkisi altında olan şeylerdir. Delikleri kapatma arzusu, bu yabancılaşmadan kurtulma ve kendi bedeni ve zihni üzerinde kontrol sağlama çabası olarak yorumlanır. “Bedenindeki tüm bu delikler, gözenekler o istemese bile alıp vermeyi sürdürüyordu” (Geçgin, 2022b, s. 48) ifadesi karakterin kendi bedeni üzerindeki kontrolünü yitirdiğini bedeninin iradesi dışında işleyen, dışarıdan gelen etkileşimlere açık bir sisteme dönüştüğünü gösterir. Beden, bireyin kendi özünden kopmuş özerk hareket eden bir nesneye dönüşmüştür. Gözeneklerin ve deliklerin kontrolsüz ‘alıp verme’ eylemi kişinin bedeniyle olan organik bağının koptuğunu ve kendini bedeni içinde yabancı hissettiğini vurgular. Karakterin kendi bedeni iradesi dışında ‘alıp vermeyi sürdüren’ delikleri ve gözenekleriyle kendisine yabancılaşmış, kontrolsüz ve potansiyel olarak tehditkâr bir ‘öteki’ye dönüşmüştür. Beden, karakterin hükmetmesi gereken bir alan olmaktan çıkıp kendi başına işleyen kendi kuralları olan bir varlık gibidir.

Uzun Yürüyüş romanının karakteri kendi zihninin dışsal bir güç tarafından ele geçirildiğini, dolayısıyla düşüncelerinin de kendisine yabancılaştığını hissetmektedir. Bu ‘sızan’ düşünceler bireyin zihinsel bütünlüğünü tehdit eden bir ‘öteki’dir. Karakterin “bu deliklerini kapatabilmenin bir yolunu bulabilseydi, bu alma verme işlerinden herhalde kurtulmuş olurdu” (Geçgin, 2022b, s. 48) arzusu bireyin dış dünyaya karşı mutlak bir kapanma isteğini her türlü duyuşsal ve etkileşimsel girdiden arınma dileğini gösterir. Bu, aşırı bir yabancılaşma halidir; birey kendi varlığının temel koşullarına yani bedeninin işleyişine ve dış dünyayla etkileşimine dahi yabancılaşmıştır. Norman Geras, Marx’ın ‘insan doğası’ kavramını savunur ve bu doğanın tarihsel olarak şekillense de değişmez temel unsurları olduğunu ileri sürer. Geras’a göre Marx, insanın toplumsal bir varlık olduğunu, üretim ve etkileşim yoluyla

kendini gerçekleştirdiğini vurgular (2002, s. 91-92). Roman karakterinin bedeninin ‘delikleri’ aracılığıyla dış dünyayla ve diğerleriyle olan ‘alıp verme’ süreçlerinden kurtulma arzusu, tam da Marx’ın ve Geras’ın savunduğu bu toplumsal insan doğasına karşı bir isyandır. İnsan, varoluşsal olarak ötekiyle ilişki kurmak zorundadır çünkü insan doğası gereği toplumsaldır. Bu ilişkiyi kesme arzusu bireyin insan doğasına yabancılaşmasını ve ona karşı direnişini gösterir. Karakterin düşüncelerin bile ‘bu deliklerden içeri sızdığından kuşkullanması’ ötekinin etkisinin ne kadar içselleşmiş olduğunu ve bireyin kendi özerkliğini ne kadar tehdit altında hissettiğini gösterir. Öteki sadece dışarıdaki bir varlık değil bireyin zihnine nüfuz eden, düşüncelerini dahi şekillendiren bir güç olarak algılanır. Bu da bireyin kendi benliğini, ötekinin etkisinden arındırarak mutlak bir kapalılığa ulaşma arzusunun ne denli radikal olduğunu ortaya koyar. Birey, kendi varlığını bile ötekinin etkisi olmadan tanımlamak istemektedir.

“Hatta kafasının içinden akıp giden tüm bu düşüncelerden de kurtulmuş olurdu. Düşüncelerin, öteki şeyler gibi aynı yerden, bu deliklerden içeri sızdığından kuşkulanıyordu” (Geçgin, 2022b, s. 48) ifadesi ise karakterin kendi zihinsel süreçlerine ve düşüncelerine karşı da derin bir kopuş yaşadığını gösterir. Düşünceler, bireyin kendi ürünü olmaktan çıkmış dışarıdan sızan kontrol edilemeyen hatta kurtulunması gereken birer ‘öteki’ gibi algılanmaktadır. Bu durum zihnin kendiliğindenliğine ve içsel yaşantıya karşı duyulan radikal bir yabancılaşmayı ve kontrol kaybını ifade eder. Karakter, düşüncelerin bedendeki ‘deliklerden’ sızdığını düşünerek zihin ile beden/iç ile dış arasındaki sınırları belirsizleştirir. Bu durum bireyin kendi varoluşsal sınırlarını bile çizmekte zorlandığı, kendi içinin bile ‘öteki’lerin (düşünceler, dışarıdan sızanlar) dolaştığı bir alana dönüştüğünü hissettiği derin bir benlik yabancılaşmasını işaret eder. Bu bağlamda düşünceler, bireyin kendi içsel dünyasının bir parçası olmaktan çıkıp dışarıdan sızan, istilacı ve bireyin kurtulmak istediği birer ‘öteki’ye dönüşmüştür. Birey kendi düşüncelerini bile kendisine ait olmayan dışarıdan ‘sızan’ unsurlar olarak algılar. Bu bilincin yabancılaşması durumudur; birey kendi zihinsel süreçlerinin bile kontrolünü kaybetmiş ve onları kendisine düşman veya yabancı şeyler olarak görmektedir. Bu durum Jean-Paul Sartre’ın (1981) *Bulanık* romanındaki karakterin varoluşsal tiksintisi ve dünyanın anlamsızlığı karşısında hissettiği bunalıma benzer bir içsel parçalanmaya işaret eder.

Bir Dava romanı bireyin kendi iradesine, arzularına ve benliğine karşı duyduğu derin bir yabancılaşmayı anlatır. Bu durum başkalarının beklentileri ve ‘yapılması gereken’ hissi gibi soyut ‘öteki’lerin bireyin eylemlerini ve varoluşunu belirlemesiyle pekişir. Karakter, kendi yaşamının öznesi olmaktan çıkmış dışsal güçler tarafından yönlendirilen içsel boşluk hisseden bir figür olarak belirir. “Benim ne yaptığımı bildiğimi düşünüyor olabilirsin ama bilmiyorum, Şimdiye kadar yaptığım her şeyi aslında yapılması gerektiğini düşündüğüm için yaptım. Hiçbir

şeyi gerçekten istemedim” (Geçgin, 2019b, s. 182) ifadeleri karakterin kendi eylemlerinin ardındaki gerçek nedeni bilememesi hatta kendisi hakkında başkalarının düşündüklerini (benim ne yaptığımı bildiğimi) reddetmesi, kendi benliğini, motivasyonlarını ve kimliğini anlamaktan uzaklaştığını gösterir. Bu kişinin kendi özüne, içsel deneyimlerine ve kendi varoluşsal yönüne karşı duyduğu köklü bir yabancılaşmadır. Benlik, adeta başkalarının beklentilerine göre hareket eden içi boş bir kuklaya dönüşmüştür. Bu bağlamda başkalarının algısı ve beklentisi, karakterin kendi eylemlerini şekillendiren ancak kendisine yabancı olan bir ‘öteki’ye dönüşmüştür. Karakter sanki bu beklentilere göre yaşayan, kendi gerçekliğini bu ‘öteki’nin gözünden gören, dolayısıyla kendi benliğini yitiren bir figürdür. Bu beklentiler kişinin kendi üzerinde bir baskı unsuru olarak belirir. Karakterin “Benim ne yaptığımı bildiğimi düşünüyor olabilirsin ama bilmiyorum” (Geçgin, 2019b, s. 182) ifadesi ötekinin kendisi hakkında belirli bir algıya sahip olduğunu (yani ‘ne yaptığımı bildiğimi’ düşündüğünü) bildiğini ancak bu algının yanlış olduğunu vurgular. Bu durum bireyin ötekinin beklentilerine göre hareket ettiğini, bir rol oynadığını ve kendi gerçek içsel durumunu gizlediğini düşündürür. Yabancılaşmış birey, kendi otantik benliğini sunmak yerine toplumsal beklentileri karşılayan bir ‘maske’ takar. Dünyanın bir bütünsellik olarak algılanamaması durumu ötekiyle kurulan ilişkinin de parçalanmış ve işlevsel hale gelmesine neden olur. Öteki, gerçek bir iletişim partneri olmaktan çok bireyin kendi ‘gerekli’ eylemlerini onaylamasını beklediği bir izleyici veya yargılayıcıdır. Marx’a göre yabancılaşma sadece kişinin kendine ve emeğine yabancılaşması değil aynı zamanda diğer insanlara da yabancılaşmasıdır. İlişkiler ‘dolaysız toplumsal ilişkiler’ olmaktan çıkarak ‘maddi ilişkilere’ dönüşür. Roman karakterinin öteki tarafından yanlış anlaşılma korkusu veya bu yanlış algıyı düzeltme çabası gerçek bir diyalog kurulamadığını dolayısıyla ötekiyle derin bir bağın eksikliğini gösterir. Birey, kendi içsel boşluğunu ve otantik olmama halini ötekiyle paylaşamaz bu da onu derin bir yalnızlığa ve izolasyona sürükler (Fromm, 2004, s. 79).

“Hiçbir şeyi gerçekten istemedim” (Geçgin, 2019b, s. 182) ifadesi karakterin kendi içsel arzularından ve isteklerinden tamamen kopuk olduğunu gösterir. Eylemleri, kişisel bir motivasyondan veya kendiliğinden bir iradede değil dışsal bir zorunluluk hissiyle yani “yapılması gerektiğini düşündüğüm için” (Geçgin, 2019b, s. 182) gerçekleştirilmiştir. Bu durum bireyin kendi özgür iradesine ve motivasyonlarına karşı duyduğu derin bir yabancılaşmadır. Yaşam, dışarıdan dayatılan bir dizi görevin yerine getirilmesi gibi algılanır. Bu da bireyin kendi eylemlerine ve varoluşunun anlamına karşı duyduğu derin bir yabancılaşmadır. Hayat, bir dizi anlamsız görevin yerine getirilmesinden ibarettir. Bu durum karakterin eylemlerinin arkasındaki itici gücün, dışsal bir ‘gereklilik’ veya ‘zorunluluk’ hissi olduğunu gösterir. Bu ‘yapılması gereken’ bireyin iradesinden ayrı ona hükmeden adeta onu yönlendiren soyut bir ‘öteki’ye dönüşmüştür. Bu, bireyin kendi yaşamının dümenini bu soyut

‘öteki’ye teslim etmesi halidir. Marx’ın insanlık tasarımı, insanın üretkenliği ve eylemleriyle dünyayı kavrayan ve kendine bağlayan bir varlık olması üzerine kuruludur. Ancak bu insan anlayışı ‘üretkenliğin reddi’ kavramı yani ‘yabancılaşma’ olgusu olmadan tam anlamıyla kavranamaz. Karakterin ‘hiçbir şeyi gerçekten istemedim’ ifadesi tam da bu ‘üretkenliğin reddi’ durumunu somutlaştırır. İstemediği halde ‘yapılması gerektiğini düşündüğü için’ eylemlerini gerçekleştirmesi onun kendi yaratıcı gücüne ve özgür iradesine yabancılaştığını gösterir. Bu Marx’ın gündeme getirdiği insanın kendisini yaratıcı bir güç olarak görememesi, dünya ile olan ilişkisinde pasif kalması durumudur. Marx’a göre insanlık tarihi insanlığın sürekli gelişmesinin ve aynı zamanda giderek hem kendine hem de dış dünyaya karşı yabancılaşmasının bir tarihidir. Bu perspektiften bakıldığında romandaki bireyin durumu genel insanlık tarihinin bu yabancılaşma eğiliminin kişisel düzlemdeki yansımasıdır. Birey kendi potansiyellerini, kendi otantik arzularını gerçekleştirmek yerine dışsal zorunluluklar ve beklentiler tarafından şekillenen bir varoluşa mahkûm olmuştur. Eğer insan dünya ile olan ilişkisi sırasında kendisini yaratıcı bir güç olarak göremiyorsa, eğer dünya (doğası, diğer insanları ve kendisi ile) ona hep yabancı kalıyorsa, bu insan ‘yabancılaşmıştır’. Bu tanım roman karakteri için birebir geçerlidir. Karakter, kendi eylemlerini ‘gerekli’ olarak gördüğü için yaparken bu eylemler üzerinde yaratıcı bir kontrol veya içsel bir motivasyon hissetmez. Dünya yani doğa, diğer insanlar ve hatta kendisi bile ona yabancı kalmıştır. Kendisine ait olmayan bir senaryoyu oynar gibidir kendi varoluşsal tiyatrosunun pasif bir aktörüdür (Fromm, 2004, s. 79).

Bir Dava romanında birey, aldığı bir ‘haber’le birlikte zaman ve gerçeklik algısının radikal bir şekilde parçalanması üzerinden derin bir yabancılaşma gerçeği işlenir. Bu yabancılaşma zamanın ‘ikiye bölünmesi’ ve her anın içine yerleşen ‘oyuk’ ve ‘boşluk’ gibi soyut ‘öteki’lerin varoluşu istila etmesiyle pekişir. Karakterin günlük hayata tutunma çabası bu yıkıcı ‘öteki’lerin karşısındaki çaresizliğini vurgular ve yaşamın bir anda anlamsız ve parçalı hale geldiği varoluşsal bir krizi işaret eder. “Ama ne kadar günlük akışa tutunmaya çalışırsam çalışayım zamanım haberi alır almaz ikiye bölündü bile. Zamanın içinde ikinci bir zaman bir oyuk gibi açıldı, bir boşluk kilitli bir oda gibi her anın içine yerleşti” (Geçgin, 2019b, s. 68) ifadesi karakterin zamanın doğal, akışkan ve bütünlüklü seyrine karşı duyduğu derin bir kopuşu gösterir. Zaman bir olayla (babasının göz altına) birlikte parçalanmış artık öncesi ve sonrası net bir çizgiyle ayrılmıştır. Bu bireyin kendi zamanına, olayların kronolojik akışına ve dolayısıyla kendi hikâyesine karşı duyduğu köklü bir yabancılaşmadır. Zamanın bölünmesi, yaşamın bütünlüğünün yitirildiğini simgeler. Bu bağlamda ‘bölünen zaman’ karakterin kontrolü dışındaki onu istila eden ve varoluşunu radikal bir şekilde değiştiren bir ‘öteki’ye dönüşmüştür. Bu bireyin normal zaman algısının dışında, tehditkâr ve yabancı bir zaman deneyimidir. “Zamanın içinde ikinci bir zaman bir oyuk gibi açıldı, bir boşluk kilitli bir oda gibi her anın

içine yerleşti” (Geçgin, 2019b, s. 68) ifadesi ise karakterin yalnızca zaman algısının değil genel olarak gerçeklik algısının da bozulduğunu ortaya koyar. Açılan ‘oyuk’ ve ‘kilitli oda gibi boşluk’ (Geçgin, 2019b, s. 68) deneyimlenen her anın içindeki bir anlamsızlığı, yokluğu ve işlevsizliği temsil eder. Bu durum bireyin içinde yaşadığı gerçekliğe karşı duyduğu bir yabancılaşmayı ima eder. Dış dünya varlığını sürdürse de karakterin içsel deneyimi boş ve anlamsızdır. Bu bağlamda ‘oyuk’ ve ‘boşluk’ karakterin iç dünyasını istila eden, her anın anlamını silen ve yaşamın ritmini bozan bir ‘öteki’ye dönüşmüştür. Bu ‘boşluk’ sanki dışarıdan gelip karakterin içini ele geçirmiş böylece varoluşunu dönüştürmüş bir ‘şey’ gibidir. ‘Kilitli oda’ ifadesi bu boşluğun içine hapsolünmüşlüğü ve ondan kaçışın imkânsızlığını vurgular.

Wittmann zamanın sadece objektif, kronometrik bir ölçüm olmadığını aynı zamanda derinlemesine subjektif ve bilinçli bir deneyim olduğunu vurgular. İnsan zihni zamanı sürekli bir akış olarak deneyimler ve bu akışın içinde ‘şimdiki an’ı inşa eder (2018, s. 12). Duygusal durumların, dikkat seviyesinin ve algısal süreçlerin zamanın nasıl hissedildiğini (yani, zamanın yavaş mı aktığını, hızlı mı aktığını veya durduğunu) doğrudan etkilediği gösterilir. Travmatik deneyimler, bu ‘hissedilen zaman’ın yapısını bozar (Wittmann, 2018, s. 50). *Bir Dava* isimli romandan yapılan alıntıdaki “zamanım haberi alır almaz ikiye bölündü” (Geçgin, 2019b, s. 68) ifadesi Wittmann’ın ‘hissedilen zaman’ kavramı üzerinden yorumlandığında bireyin subjektif zaman akışının ciddi bir travma veya şokla kesintiye uğradığını gösterir. Normal, akışkan ve bütünsel zaman algısı bu olayla birlikte parçalanmıştır. Bu parçalanma, bireyin kendi kronolojik varoluşundan yani kendi zaman içindeki sürekliliğinden yabancılaşmasını ifade eder (2018, s. 55). “Zamanın içinde ikinci bir zaman bir oyuk gibi açıldı, bir boşluk kilitli bir oda gibi her anın içine yerleşti” (Geçgin, 2019b, s. 68) ifadesi bu yabancılaşmanın derinliğini ve Wittmann’ın vurguladığı şimdiki anın deneyimindeki bozulmayı çok iyi yansıtır. Wittmann’a göre şimdiki an bilinçli deneyimimizin temelidir ve biz zamanı bu şimdiki anların birikimi ve akışı olarak hissederiz (2018, s. 50). ‘Bir oyuk’ veya ‘kilitli bir oda’ gibi yerleşen bir boşluk şimdiki anın dolu ve canlı deneyiminin kaybolduğunu gösterir. Bu bireyin zihinsel olarak ‘orada olamadığı’, mevcut ana odaklanamadığı, duygusal ve bilişsel olarak uyduğu bir durumdur. Bu durum bireyin kendi benliğine ve kendi zihinsel süreçlerine karşı derin bir yabancılaşma yaşamasına neden olur; çünkü kişi kendi şimdiki zamanını bile tam olarak hissedemez ve kontrol edemez. Wittmann’ın vurguladığı gibi zamanın hissedilişi benlik bilinciyle yakından ilişkilidir. Zaman algısı bozulduğunda benlik de parçalanır veya boşalır. ‘Boşluk’ ve ‘kilitli oda’ ifadeleri bireyin iç dünyasının bu travmatik olayla nasıl bir boşluğa, bir hiçliğe dönüştüğünü ve bu boşluğun dışarıya kapalı, izole bir alan yarattığını gösterir.

Bir Dava romanında bir annenin “...Babanı götürdüler” haberiyle başlayan dile, gerçekliğe ve insan varlığına karşı duyulan radikal bir yabancılaşma hali tasvir edilir. Bu yabancılaşma, haberi veren anne ve özellikle kimliği belirsiz ama yıkıcı eylemde bulunan ‘götürenler’ gibi ‘öteki’lerin varlığıyla pekişir. Karakterin yaşadığı bu şok dilin anlamını yitirmesi ve insanın nesneleşme ihtimali karşısında duyduğu dehşet üzerinden varoluşsal bir bunalımın kapılarını aralar. “Telefonda annem, “Babanı götürdüler” diyor. Sözcükleri işitiyor ama anlamıyorum. Götürdüler mi? Bir eşya, bir paket ya da bir ceset götürebilir ama yaşayan biri, bir insan nasıl götürülür? “Götürdüler ne demek, anne”” (Geçgin, 2019b, s. 9).

Karakterin (Aslı) gerçekliğin temel kurallarını sorgulaması, normal koşullarda kabul edilebilir olan bir eylemin (birini götürmek) insan varoluşu bağlamında absürt ve anlaşılabilir hale gelmesi, derin bir gerçekliğe yabancılaşma yaşadığını gösterir. Bu ani bir travmatik haberin tetiklediği bir şok durumudur; zihin, yaşanan olayı ve dolayısıyla gerçekliği kabullenemez. Annenin telefonda ‘...Babanı götürdüler’ demesi, anneyi bu sarsıcı haberin taşıyıcısı ve dolayısıyla bir ‘öteki’ olarak konumlandırır. Anne, karakterin anlamakta güçlük çektiği bir gerçeği ileten o an için anlaşılabilir ve belki de bu anlamsızlığın kaynağı gibi algılanan bir figürdür. Karakterin “Götürdüler ne demek, anne” (Geçgin, 2019b, s. 9) sorusu anneden bu yabancılaşma durumunun açıklamasını beklediğini gösterir. Alıntının en önemli ‘ötekisi’ babayı ‘götüren’ ancak kimliği, amacı ve yöntemi belirsiz olan güçlerdir. Bu ‘götürenler’ metinde somut bir varlık olarak tanımlanmamış olsalar da karakterin dünyasına yönelik tehditkâr, kontrol dışı ve anlamsız bir eylemi gerçekleştiren soyut ve korkutucu birer ‘öteki’dir. Bu ‘ötekiler’ düzene, hukuka veya insani değerlere aykırı bir eylemle bireyin yaşamına müdahale etmişlerdir. Onlar, babayı bir ‘eşya’ gibi alıp götürerek karakterin gerçeklik ve insanlık algısını altüst etmişlerdir. “Yaşayan biri, bir insan nasıl götürülür?” (Geçgin, 2019b, s. 9) ifadesi insanın yalnızca fiziksel bir varlık değil aynı zamanda iradesi, bilinci ve özgürlüğü olan bir varlık olduğu temel inancının sarsıldığını gösterir. İnsanın bir eşya gibi alınıp götürülmesi, insanlık onuruna ve varoluşuna karşı duyulan bir yabancılaşmadır. Bu durum bireyin insan olmanın ne anlama geldiği konusundaki temel algısının altüst olduğunu gösterir.

Ani ve beklenmedik bir şok, egonun savunma mekanizmalarını devreye sokar. ‘Anlamıyorum’ ifadesi egonun olayın gerçekliğini işleyememesi bir tür bilişsel inkâr veya dissosiasyon (kopma) yaşaması olarak görülebilir. Bu, bireyin kendini kendi zihinsel süreçlerinden, duygularından ve hatta o anki gerçeklikten yabancılaştırmasıdır. Bilinçaltı, bu korkunç gerçekliği tam olarak kabul etmemek için kelimelerin anlamını askıya alır. “Sözcükleri işitiyor ama anlamıyorum” (Geçgin, 2019b, s. 9) ifadesi karakterin yaşadığı derin bir şok ve bilişsel uyumsuzluğun en açık göstergesidir. Dil, normalde dünyayı anlamlandırmamızı

sağlayan bir köprü iken burada bu köprü yıkılmıştır. Kelimeler işitsel birer sinyal olarak algılanmakta ancak zihinde anlamlı bir şemaya oturtulamamaktadır. Bu durum yabancılaşmanın çeşitli boyutlarını barındırır. Travmatik bir olay karşısında bireyin zihni bazen gerçekliği tam olarak işleyemeyebilir. Freudyen psikanaliz bağlamında bu durum egonun savunma mekanizmalarının devreye girmesiyle açıklanabilir. Kişi, dayanılmaz bir gerçeklikle yüzleşmekten kaçınmak için olayı bilinç düzeyinde inkâr eder veya ondan kopar. Travma psikolojisinde ‘dissosiasyon’ olarak adlandırılan bu olgu bireyin kendi zihinsel süreçlerinden duygularından ve hatta anlık gerçeklikten kopmasına neden olur. Karakterin ‘anlamıyorum’ demesi, zihinsel olarak ‘orada olamamasının’, mevcut ana odaklanamamasının ve bilişsel olarak uyduğu bir göstergesidir.

Dünyalar-Arasında romanı Rayber’in duygusal bir sevinç anında çevresiyle bağ kuramamasını ve karşısındaki arkadaşının ifadesiz tepkisiyle ilişkisel ve iletişimsel bir yabancılaşma yaşamasını tasvir eder. “Rayber’in gözlerinden sonunda iki damla yaş geliyor, sevinç içinde arkadaşına doğru, Seyfettin, Alattin ya da Hayrettin’e dönüyor ama arkadaşının yüzü ifadesiz, put gibi hiç kımıldamadan duruyor, önüne, sıraya bakıyor. Yoksa put gibi duran bendim de ağlamaya çalışan Şerafettin miydi” (Geçgin, 2024, s. 37-38). Bu durum ‘put gibi’ duran arkadaşın (Seyfettin, Alattin ya da Hayrettin) duyarsız bir ‘öteki’ olarak belirmesiyle pekişir. Son cümledeki algısal belirsizlik ve kimlik sorgulaması (Yoksa put gibi duran bendim de ağlamaya çalışan Şerafettin miydi?) karakterin kendi gerçekliğine ve benliğine karşı da derin bir yabancılaşma yaşadığını, ‘öteki’nin kendi iç dünyasına sızdığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Rayber’in gözlerinden yaşlar gelmesi bir sevinç anını işaret eder. Ancak bu yoğun duygunun karşısındaki arkadaş tarafından karşılık bulmaması (yüzü ifadesiz, put gibi duruyor) Rayber’in duygusal olarak yalnız kalmasına ve bu duygusal anına karşı yabancılaşmasına neden olur. Duygunun paylaşılabilmesi, o duygunun gerçekliğini ve değerini sorgular. Rayber’in sevinçle arkadaşına dönmesi ve ardından arkadaşının ‘put gibi’ hareketsiz kalması ikisi arasındaki iletişimsel ve ilişkisel kopukluğu gözler önüne serer. Fiziksel olarak aynı ortamda olmalarına rağmen aralarındaki duygusal mesafe ve anlama güçlüğü derin bir yabancılaşmayı işaret eder. Arkadaşı, Rayber’in duygusal çağrısına cevap veremeyen dolayısıyla ona yabancılaşmış bir figürdür.

“Yoksa put gibi duran bendim de ağlamaya çalışan Şerafettin miydi?” (Geçgin, 2024, s. 37-38) ifadesi ise karakterin kendilik algısına ve gerçekliğe karşı duyduğu radikal bir yabancılaşmayı gösterir. Yaşanan olayın öznesi ile nesnesinin, ağlayan ile hareketsiz duranın yer değiştirmesi ihtimali karakterin kendi deneyiminin güvenilirliğini sorgulamasına yol açar. Bu kimin ne yaşadığına dair kesinliğin ortadan kalktığı, gerçekliğin bulanıklaştığı bir anı

yansıtır. Algıdaki bu şüphe, karakterin kendi benliğine ve kimliğine karşı duyduğu bir yabancılaşmadır. Kimin neyi deneyimlediğinin belirsizleşmesi, kendi kimliğinin sınırlarını ve kendi deneyimlerini sorgulatır. Şerafettin veya anlatıcı kimdir? Bu belirsizlik benliğin sabitliğini ve bütünlüğünü tehdit eder. Bu ifade özne-nesne ayrımının bulanıklaştığı, benlik algısının travmatik bir anla sarsıldığı bir yabancılaşma biçimini gözler önüne serer. Bu durum psikanalitik teoride öznenin (benliğin) nasıl inşa edildiği ve dış dünyanın (öteki) öznenin aynası olduğu fikriyle yakından ilişkilidir. Psikanalizde ancak kurguda bütünlük vardır. Kurgusal bütünlük olarak alınan bedeni en iyi aydınlatan iki örnek bulunur. İlk ayna evresinde çocuk tarafından algılanan insan bedeninin bütünsel imgesi. Çocuk aynada gerçeklikte çoklu ve dağınık duyular olan bir bedenin imgesel birliğini keşfeder. Bütüncül ve kurgusal bedene diğer örnek ise göğüs gibi kendisinden kopan kısmî nesnelerle ilişkisi içinde annenin bedenidir (Nasio, 2007, s.191). Burada Rayber arkadaşının tepkisizliği karşısında, ‘aynanın’ kırıldığını veya yansıtmaya yeteneğini kaybettiğini görür. Bu durum kendi duygusal tepkisinin gerçekliğini ve hatta kendi fiziksel duruşunun (put gibi olmak) kimde olduğunu sorgulamasına yol açar. Bu, derin bir kendine yabancılaşmadır; birey kendi benliğinin ve deneyimlerinin gerçekliğinden şüphe duyar hale gelmiştir. Bu tür bir algısal bozulma, travma sonrası stres bozukluğu (TSSB) veya dissosiyatif bozuklukların belirtisi olabilir; gerçekliğin bulanıklaşması, kendini veya çevreyi gerçekdışı hissetme (depersonalizasyon/derealizasyon) gibi durumlar yaşanabilir. Bu bağlamda ötekinin Rayber için bir ayna görevi görmesi ancak bu aynanın çarpık bir yansıma sunması durumunu ifade eder. Rayber, arkadaşının tepkisizliğiyle kendi içsel durumunu (belki de bastırılmış bir donukluk) özdeşleştirmeye başlar. Jacques Lacan’ın ‘ayna evresi’ teorisinde çocuk benliğini dışarıdaki aynadan veya ötekinden gelen yansımalarla kurar (2013, s. 271). Burada ise bu ayna bozulmuş, Rayber’in kendi kimliği ve duygusal durumu hakkında şüpheye düşmesine neden olmuştur: ‘Şerafettin’ isminin ortaya çıkması bu kimlik karmaşasını daha da artırır; kim kimdir, kim neyi hissediyor, gerçek olan ne?

Roman karakteri Rayber’in sevinçle yüzünü döndüğü ancak yüzü ifadesiz, put gibi duran arkadaşı bu metnin birincil ‘öteki’sidir. Bu arkadaş, Rayber’in duygusal çağrısına tepki vermeyerek ona kapalı, anlaşılmaz ve dolayısıyla yabancı kalan bir varlıktır. İsmi üç farklı olasılıkla verilmesi (Seyfettin, Alattin ya da Hayrettin) bile onun bireysel kimliğinin belirsizliğini ve ‘öteki’liğinin pekişmesini sağlar; sanki kim olduğu önemli değildir, önemli olan onun tepkisizliğidir. “Yoksa put gibi duran bendim de ağlamaya çalışan Şerafettin miydi?” (Geçgin, 2024, s. 37-38) ifadesindeki Şerafettin, karakterin kendi algısının ve kimliğinin dışında ona atfedilen veya onunla yer değiştiren bir ‘öteki’dir. Bu ‘öteki’ gerçekliğin ve kimliğin iç içe geçtiği, bireyin kendi deneyiminin bile kesin olmadığı bir durumu simgeler.

Şerafettin aslında ‘ben’ olabilirdi veya ‘ben’in farklı bir yansımasıydı; bu da ‘öteki’nin ne kadar içselleşebileceğini gösterir.

Dünyalar-Arasında romanı bir ölüm veya travmatik olay sonrası gerçekliğin, benliğin ve kimliğin kökten sarsılması üzerinden derin bir yabancılaşma halini anlatır. Bu yabancılaşma, ‘bana diyenler’, yaşayan/ölen abla, kişinin kendi yabancılaşmış bedeni ve ulaşamayan ‘seslenenler’ gibi karmaşık ve çelişkili ‘öteki’lerin varlığıyla pekişir. Karakterin yaşamla ölüm arasındaki ince çizgiyi kaybetmesi, kendini ve çevresini anlayamama durumu son derece yoğun bir varoluşsal krizin ve psikik dağılmanın çarpıcı bir ifadesidir.

Bana diyorlar sen ölmedin, ölen sen değilsin, kardeşin öldü. Öyle mi diyorum, ablam öldüyse nasıl böyle canlı, yanı başımda, hep gülüyor? Diyorum yok ben yaşıyorsam niye o pis sokakta hâlâ yerde yatıyorum, kanım akıp duruyor, azar azar akıyor? Sırt üstü öyle duruyorum, sineklerin üşüştüğü gözümü açıp kapıyorum. Bana sesleniyorlar ama işitmiyorum (Geçgin, 2024, s. 25).

Roman karakterinin başkalarının sözü ile kendi gördüğü ve algıladığı arasındaki tutarsızlık, onu gerçekliğe karşı derin bir yabancılaşmaya iter. Kimin öldüğü, kimin yaşadığı gibi temel bir gerçeklik bile onun için belirsizleşmiştir. Bu durumda ‘bana diyenler’ karakterin gerçekliğini sorgulayan onun için kafa karıştırıcı ve dışsal bir bilgi kaynağı olan birer ‘öteki’dir. Onların aktardığı bilgi, karakterin kendi deneyimiyle çelişerek bir belirsizlik ve yabancılaşma yaratır. “Diyorum yok ben yaşıyorsam niye o pis sokakta hâlâ yerde yatıyorum, kanım akıp duruyor, azar azar akıyor? Sırt üstü öyle duruyorum, sineklerin üşüştüğü gözümü açıp kapıyorum” (Geçgin, 2024, s. 25) ifadesi ise karakterin kendi bedensel varoluşuna, yaşam belirtilerine (kanın akması, yerde yatması) ve ölümle ilişkisine karşı duyduğu radikal bir yabancılaşmadır. Kendi canlılığından şüphe etmesi, kendi bedensel deneyiminin dahi çelişkili ve güvenilmez hale gelmesi, benliğin en temel dayanağının sarsıldığını gösterir. Kendisinin mi, ablasının mı öldüğünü ayırt edememesi, kimliksel bütünlüğün paramparça olduğunu ortaya koyar.

“Ablam öldüyse nasıl böyle canlı, yanı başımda, hep gülüyor?” (Geçgin, 2024, s. 25) ifadesi karakterin ablası hem ölen kişi olarak kendisinin yerine geçen bir ‘ölü öteki’ hem de hayatta ve gülen biri olarak gerçekliği sorgulatan bir ‘canlı öteki’ olarak belirir. Ablasının varlığı, karakterin ölüm-yaşam arasındaki sınırları ayırt edememesine neden olarak ‘öteki’ kavramını daha da karmaşıktırır. Bu durum travmanın yarattığı bir hayal veya halüsinasyon da olabilir.

“O pis sokakta hâlâ yerde yatıyorum, kanım akıp duruyor, azar azar akıyor” (Geçgin, 2024, s. 25) ifadesinde yerde yatan, kanı akan, sineklerin üşüştüğü kendi bedeni karakter için artık yabancılaşmış bir ‘öteki’ye dönüşmüştür. Bu beden sanki ona ait olmayan onun kontrolü dışında bir varlıktır. Yaşam belirtilerini gösteren ancak ölümle özdeşleşen bu beden, benliğin

parçalanmasının ve kendi varoluşuna yabancılaşmasının en somut ifadesidir. “Bana sesleniyorlar ama işitmiyorum” (Geçgin, 2024, s. 25) ifadesi ise karakteri dış dünyadan çağıran ‘seslenenler’ onun içine kapandığı bilinç durumuna ulaşamayan dolayısıyla ona yabancı ve erişilmez kalan birer ‘öteki’dir. Onların sesleri, karakterin içinde bulunduğu yabancılaşmış durumun dışsal bir yansımasıdır.

Alıntı, travma psikolojisinde ‘dissosiasyon’ olarak adlandırılan olguyu en somut haliyle ortaya koyar. Karakterin ‘kanım akıp duruyor, azar azar akıyor’ ve ‘pis sokakta hâlâ yerde yatıyorum’ gibi kendi bedensel ve mekânsal durumunu algılaması ile ‘sen ölmedin’ denilmesi arasındaki çelişki, bilincin travmatik deneyimden kendini ayırma çabasıdır. Birey dayanılmaz bir gerçeklikle yüzleşmekten kaçınmak için olaydan ve kendi bedeninden kopar. Bu, bir tür kendine yabancılaşma ve derealizasyon gerçekliğe yabancılaşma durumudur; karakter kendi bedenini ve çevresini gerçekdışı veya kendisinden ayrı algılar. Bir kimsenin kendini başka bir varlıkla özdeşleştirilmesi, devamlılık gösteren bir kendilik anlayışını mümkün kılan sürecin kendisidir. Yaygın olarak benlik ya da kişilik olarak adlandırdığımız şey başka insanların özelliklerinin art arda özümlemesiyle kurulur. Ancak bu süreçte yaşanan aksaklıklar, derin bir kimlik krizine yol açabilir. “Ölen sen değilsin, kardeşin öldü... Yok ben yaşıyorsam niye o pis sokakta hâlâ yerde yatıyorum?” (Geçgin, 2024, s. 25) soruları karakterin benlik algısının parçalandığını ve şiddetli bir kimlik krizi yaşadığını açıkça gösterir. Ölüm ve yaşam arasındaki bu belirsizlik varoluşsal bir paradoksa dönüşür. Kendi varoluşunun temelini (yaşıyor mu, öldü mü?) sorgular hale gelmesi bireyin kendi özünden, varoluşsal statüsünden tamamen yabancılaşmasının bir ifadesidir. Bu durum psikanalitik teoride öznenin inşasının kırılganlığını ve sembolik düzendeki (dil ve anlam) bozulmaların benlik üzerindeki etkisini akla getirir. Birey, kendi deneyimini sembolleştirmekte ve anlamlandırmakta zorlanır bu da kimlik bunalımını daha da derinleştirir (Bowie, 2007, s. 37).

3.5. ABSÜRDİZM/ANLAMSIZLIK

Anlamsızlık/Absürdizm, 20. yüzyıl edebiyatında özellikle belirginleşen ve insan varoluşunun temel sorunlarına odaklanan önemli bir yaklaşımdır.

Absürdizm, insan bilincinin durmaksızın bir anlam ve düzen arayışında olmasıyla evrenin bu arayışa karşı gösterdiği kayıtsız ve irrasyonel sessizliğin yarattığı temel uyumsuzluğa dayanan bir düşünce biçimidir. Bu bir çelişki değil daha çok bir karşılaşmadır; insan zihninin her şeyi bir kalıba sokma, açıklama ve mantıklı bir çerçeveye oturtma eğiliminin, dış dünyanın anlamsız ve kayıtsız doğasıyla yüzleşmesidir.

Uyumsuzluk, insanın en temel deneyimlerinden biridir ve absürdizmin doğduğu zemini oluşturur. İnsan içsel olarak bir anlam, düzen ve bütünlük arayışındadır; bilinci, her şeyi anlamlandırmaya meyillidir. Ancak karşılaştığı dış dünya yani evren bu beklentilere tamamen kayıtsızdır. Evren sessizdir, anlamsızdır ve insana aradığı cevapları sunmaz. İşte bu beklenti ile gerçeklik arasındaki uçurum, yani bu gerilim, uyumsuzluk olarak kendini gösterir. İçinde yaşadığımız bu uyumsuzluk durumu, kendimizi bulduğumuz bir haldir; adeta birbirine dayanan lakin bir türlü kucaklaşamayan bir benlik ile dünyanın ta kendisidir. Bu ikilinin ne üzerine kurulduğunu biliriz. Yaşamın kuralını sorguladığımızda bize sunulan cevaplar hayatın temelini görmezden gelir, acı veren çelişkilerden birini inkâr eder ve teslim olmamızı emreder. Kendi halimiz olarak tanımladığımız bu durumun ne getirdiğini sorduğumuzda onun karanlık ve bilgisizlikle dolu olduğunu görürüz. Fakat bize bu bilgisizliğin her şeyi açıkladığı, bu karanlığın da aslında ışığımız olduğu söylenir. Ne yazık ki bu vaziyet arzumuza cevap vermez; içimizdeki o coşku bile bu çelişkiyi bizden saklayamaz. Öyleyse başka bir yöne bakmak gerekir. Bu noktada varoluşsal bir çılgılık yükselir: Eğer insan bilinci sonsuz olmasaydı, her şeyin temelinde, karanlık tutkuların girdabında her şeyi oluşturan kaynayıp dalgalanan vahşi bir güçten başka bir şey olmasaydı, nesnelerin altında hiçbir şeyin dolduramayacağı bir boşluk olsaydı yaşam umutsuzluktan başka ne olurdu? Ancak bu feryat bile varoluşun uyumsuzluğunu idrak etmiş insanı durdurmaya yetmez. Zira doğruyu aramak arzulananı bulmak demek değildir; aksine bu içsel çatışmanın kendisi yani absürt, yaşamın temelini oluşturur. Bu anlam peşindeki zihin ile sessiz, kayıtsız bir evrenin karşılaşmasıdır; bir nesne veya bir özellik değil bu iki gücün çarpışmasından doğan bir ayrılıktır. İşte tam da bu anlamsızlık içinde, kendi varoluşumuzla yüzleşiriz (Camus, 2010, s. 47).

Bu tema, modern dünyada insanın anlam arayışı, varoluşsal boşluk, iletişim sorunları ve toplumla uyumsuzluk gibi meseleleri içerir. Anlamsızlık ve absürdizm edebî eserlere çeşitli şekillerde yansımaktadır. Anlamsızlık temasını işleyen eserlerde yalnızlık ve yabancılaşma önemli bir yer tutar. Karakterler topluma, çevrelerine ve hatta kendilerine yabancılaşmışlardır. Karakterler birbirleriyle sağlıklı ve anlamlı iletişim kurmakta zorlanır, dünyanın ve yaşamın anlamsızlığı karşısında çaresizlik, boşluk ve umutsuzluk duyguları yaşarlar. Anlamsızlık teması değerlerin ve anlamın yokluğu, hiçlik ve boşluk duygusu üzerine odaklanır. Karakterler, yaşamın anlamsızlığı karşısında derin bir boşluk ve hiçlik duygusu yaşarlar. Karakterler, mantıksız, absürt ve anlamsız davranışlar sergilerler. Bu davranışlar dünyanın ve yaşamın absürtlüğünü yansıtır ve karakterlerin iç dünyasındaki karmaşıklığı ortaya koyar. Karakterler varoluşlarını, yaşamın anlamını ve amacını sürekli olarak sorgularlar. Bu sorgulamalar, karakterlerin iç çatışmalarını ve anlam arayışlarını yansıtır. Karakterlerin düşüncelerinin, duygularının ve anılarının serbest bir şekilde aktığı bilinç akışı tekniği anlamsızlık temasını

daha derinlemesine ifade etmeye yardımcı olur. Karakterlerin iç dünyasına odaklanan iç monologlar onların yalnızlıklarını, yabancılaşmalarını ve anlamsızlık duygularını yansıtır. Karakterler arasındaki diyaloglar, iletişimsizliği, yanlış anlamaları ve anlamsızlığı vurgular. Diyaloglar, karakterlerin birbirleriyle iletişim kurmakta ne kadar zorlandıklarını ve yalnızlıklarını ortaya koyar. Eserlerde kullanılan nesneler anlamsızlığı, boşluğu ve hiçliği simgeler. Örneğin boş bir oda, anlamsız bir yolculuk, susuz bir çöl gibi imgeler, anlamsızlık temasını güçlendirir. Eserlerdeki absürt durumlar dünyanın ve yaşamın mantıksızlığını ve anlamsızlığını yansıtır. Örneğin, bir karakterin anlamsız bir şekilde cezalandırılması, bir olayın hiçbir sebep yokken gerçekleşmesi gibi durumlar absürtlüğü vurgular. Anlamsızlık modern insanın karmaşık iç dünyasını, yalnızlığını, anlam arayışını ve toplumla olan sorunlarını yansıtan önemli bir konudur.

Edebî eserlerde absürdizm genellikle karakterlerin yaşam karşısındaki çaresizliği ve arayışlarının sonuçsuz kalmasıyla belirginleşir. Bu karakterler sıklıkla kendilerini anlamsız bir varoluşun içinde bulur ve geleneksel değerlerin, inanç sistemlerinin veya toplumsal normların kendilerine bir anlam sunmadığını fark ederler. Örneğin, Albert Camus'nün (2003) *Yabancı* romanındaki Meursault çevresindeki olaylara ve hatta kendi annesinin ölümüne karşı duyduğu kayıtsızlıkla varoluşsal bir boşluğu temsil eder. Onun eylemleri ve düşünceleri, toplumun beklentilerine tamamen zıt düşer çünkü Meursault için hiçbir şeyin mutlak bir anlamı yoktur. Franz Kafka'nın (2016) *Dava* romanındaki Josef K. ise neden yargılandığını bilmeden anlamsız bir bürokratik labirentin içinde kaybolur. Bu durum bireyin modern dünyadaki yabancılaşmasını ve mantıksız güçler karşısındaki çaresizliğini gösteren bir absürt alegorisidir.

Edebî eserlerde anlamsızlık olay örgüsünün kopukluğu, tekrarlayan ve sonuçsuz döngülerle de yansıtılabilir. Geleneksel roman yapısındaki neden-sonuç ilişkileri yerini rastlantısallığa ve mantıksızlığa bırakır. Samuel Beckett'ın (1990) *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda Vladimir ve Estragon karakterleri, bir türlü gelmeyen Godot'yu bekleyerek zamanlarını anlamsız diyaloglar ve tekrarlayan eylemlerle doldururlar. Bu bekleme durumu insanın yaşamdaki amaçsız arayışını ve varoluşsal döngüyü sembolize eder. Mekânlar da bu anlamsızlığı pekiştirebilir; labirentvari şehirler, boş ve yabancılaşmış odalar veya ıssız manzaralar karakterlerin iç dünyasındaki boşluğu ve kopukluğu yansıtır.

Yazarlar, anlamsızlığı ve absürdizmi ifade etmek için dili de bir araç olarak kullanırlar. Diyaloglar saçma olabilir, kelimelerin geleneksel anlamları bozulabilir veya ironi ve kara mizah yoğun olarak kullanılabilir. Bu okuyucuyu rahatsız edici bir düşünsel boşluğa iter ve metnin ardındaki felsefi sorgulamaya yöneltir. Örneğin Eugene Ionesco'nun tiyatro oyunlarında

karakterlerin mantıksız konuşmaları ve durumların absürtleşmesi, insan iletişiminin yetersizliğini ve varoluşun saçmalığını vurgular.

Ayhan Geçgin'in romanları, modern insanın karşı karşıya kaldığı absürtlük ve anlamsızlık temalarını derinlemesine işleyen felsefi ve varoluşsal boyutları ağır basan eserlerdir. Yazar bu temaları genellikle karakterlerin iç dünyalarındaki kopuşlar, kent yaşamının tektipleştirici etkisi ve hayatın döngüsellığı üzerinden yansıtır. Geçgin'in romanlarında kent bireyi içine çeken, boğan ve sıradanlaştıran bir yapıya sahiptir. Karakterler, bu devasa ve genellikle kaotik kentlerde tekdüze, anlamsız bir döngünün içine hapsolmuş gibi yaşarlar. Gündelik rutinler, tekrarlayan eylemler ve birbirini takip eden amaçsız uğraşlar, hayatın absürtlüğünü ve anlamsızlığını pekiştirir. Kahramanlar, sürekli bir arayış içinde olsalar da bu arayışın somut bir hedefi veya anlamı yoktur; adeta boşlukta dönüp duran birer hayalettirler. Bu durum Albert Camus'nün 'Sisifos Söyleni'ndeki gibi bir anlam arayışının sürekli başarısızlıkla sonuçlandığı ancak yine de tekrarlanmaya devam eden bir eylemin absürtlüğüne gönderme yapar.

Geçgin'in karakterleri genellikle derin bir varoluşsal boşluk ve amaçsızlık duygusu taşırlar. Hayatlarının nedenini, eylemlerinin anlamını sorgularlar ancak tatmin edici bir yanıt bulamazlar. Bu durum onları edilgen, kayıtsız ve motivasyonsuz bir hale getirir. Sanki yaşam dışarıdan dayatılan anlamsız bir film şerididir ve kendileri sadece bu filmin izleyicisidir. Bu durum insan eylemlerinin ve varoluşunun temelden yoksun olduğu, rasyonel bir açıklamasının bulunmadığı modern insanın yaşadığı bunalımı yansıtır. Romanlarda karakterler arasındaki iletişimsizlik ön plandadır. Aile üyeleri, arkadaşlar veya sevgililer arasında dahi gerçek bir bağ kurulamaz; sözler boşlukta yankılanır, duygular paylaşılamaz. Bu iletişim kopukluğu ilişkileri anlamsızlaştırır ve bireyin çevresiyle arasındaki absürt mesafeyi artırır. Bu durum Sartre'ın 'cehennem başkalarıdır' ifadesindeki gibi bireyin başkalarıyla kurduğu ilişkilerin bile onu yalnızlaştırdığı ve varoluşsal sıkıntılarını derinleştirdiği bir tablo çizer (1965, s. 50).

Geçgin'in eserlerinde bellek parçalıdır, zaman algısı bulanıktır. Karakterler geçmişleriyle tam bir bağ kuramaz, anılar flu ve güvenilmezdir. Bu durum bireyin kendi tarihine, kimliğine ve dolayısıyla varoluşuna yabancılaşmasını pekiştirir. Zamanın lineer akışının bozulması, hayatın mantıksal bir sırası olmadığını, her şeyin anlamsız bir düzensizlik içinde olduğunu vurgular. Bu da hayatın genel absürtlüğünü ve mantıksızlığını öne çıkarır. Absürtlük ve anlamsızlık, Geçgin'in romanlarındaki derin umutsuzluk ve çıkışsızlık hissini besler. Karakterler genellikle bir çıkış yolu bulamaz, yaşadıkları duruma bir anlam yükleyemezler. Romanların sonu genellikle belirsiz ve karamsardır bu da okuyucuya hayatın içindeki anlamsızlığın kalıcı bir durum olabileceği fikrini hissettirir. Bu durum insanın rasyonel

bir dünya arayışına karşın varoluşun rasyonel olmayan saçma yönleriyle yüzleşmek zorunda kaldığını gösterir.

Ayhan Geçgin absürt ve anlamsızlık temasını karakterlerinin içsel monologları, çevresel tasvirler ve olay örgüsündeki kopukluklarla ustaca harmanlayarak modern insanın bu temel varoluşsal sorunla nasıl boğuştuğunu edebiyata taşır.

Romancı, *Kenarda* romanında hafıza kaybı ve nedenselliğin yitimi üzerinden yaşamın temel bir absürtlük ve anlamsızlık barındırdığını vurgular. Karakterin kendi geçmiş deneyimlerini, eylemlerinin nedenlerini ve hatta olayların gerçekleşip gerçekleşmediğini bilememesi; bireyin kendi varoluşsal gerçekliğine ve kimliğine karşı derin bir kopuş yaşadığını, hayatının bir anlam ve süreklilikten yoksun olduğunu çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. “Gerçekte hiçbir şey olmamıştı. Eve dönmüştü. Nedenini bilmiyordu. Neden ve ne zaman ayrılmıştı, bilmiyordu. Ne olmuştu anımsamıyordu” (Geçgin, 2020, s. 14) ifadeleri roman karakterinin yaşadığı olayların ve kendi eylemlerinin ardındaki neden-sonuç ilişkisini tamamen yitirdiğini gösterir. Bir bireyin kendi hayatındaki temel olayların (eve dönüş, ayrılma) sebeplerini ve zamanını bilmemesi mantık dışı ve absürd bir durumdur. Bu durum rasyonel bir dünya algısının çöktüğünü gösterir. “Gerçekte hiçbir şey olmamıştı. Eve dönmüştü” (Geçgin, 2020, s. 14) ifadesinde karakterin eve dönmüş olması bir ‘olay’ iken aynı zamanda ‘hiçbir şey olmamış’ gibi hissetmesi veya söylemesi varoluşsal bir paradoks yaratır. Bir eylem gerçekleşmişken onun ‘hiçbir şey olmamış’ gibi kabul edilmesi gerçekliğin kendi içinde bile tutarsız ve mantıksız bir yapıya büründüğünü ima eder. Bu deneyimin öznel ve dışsal gerçekliği arasındaki absürt bir çelişkidir. Karakterin kendi geçmiş deneyimlerini (ne olmuştu) ‘anımsayamaması’ bilincin kendi işlevini yerine getirememesi anlamına gelir. Hafıza kimlik ve anlam inşasının temel direğidir; bunun yokluğu varoluşsal bir absürtlük yaratır. Birey, kendi hikayesini inşa edemez bu da onu rastlantısal ve anlamsız olayların içine hapseder. “Nedenini bilmiyordu. Neden ve ne zaman ayrılmıştı, bilmiyordu. Ne olmuştu anımsamıyordu” (Geçgin, 2020, s. 14) ifadesi karakterin kendi yaşamındaki temel dönüm noktalarını hatırlayamaması, deneyimlerinin bir anlam ve süreklilikten yoksun olduğuna vurgu yapar. Yaşam birbirine bağlanamayan, boşluklarla dolu anlardan ibaret hale gelmiştir.

Hafızanın ve nedenselliğin yitimi bireyin kimliksel bütünlüğünü ve kendilik algısını ciddi şekilde zedeler. “Ben kimim, buraya nasıl geldim, geçmişim neydi?” (Geçgin, 2020, s. 14) gibi temel soruların cevapsız kalması kişinin kendi varoluşsal anlamını bulmasını imkânsız kılar. Anıların olmadığı yerde, kişisel bir tarih ve dolayısıyla kişisel bir anlam da olamaz. Olayların nedenini bilmemek ve ne olduğunu anımsayamamak karakterin eylemlerinin ve varoluşunun rastlantısal ve amaçsız olduğunu ima eder. Hafıza kaybı ve anımsayamama hali

felsefenin ve sosyolojinin hafıza üzerine yaptığı tartışmalarla derinlemesine bağlantılıdır. Kişisel kimlik teorisinde hafızanın önemi vurgulanır. Bireyin aynı kişi olarak kalmasını sağlayan şey, geçmişteki deneyimlerini hatırlayabilmesidir (Locke, 1992, s. 218). Roman karakterinin hafızasının kopuk olması onun kimlik bütünlüğünün sorgulanmasına neden olur. Eğer kişi kendi geçmişini hatırlayamazsa kim olduğunu nasıl tanımlayacaktır? Bu alıntı modern edebiyatın ve psikolojinin sıkça işlediği hafıza kaybı ve kimlik bulanıklığı temalarını güçlü bir şekilde yansıtır. Karakterin “ne olmuştu anımsamıyordum” (Geçgin, 2020, s. 14) ifadesi sadece belirli olayları unutmasını değil aynı zamanda geçmişle olan bağının koptuğunu da gösterir. Bu gerçeklik bireyin kendi benliğini inşa ettiği temel taşlardan biri olan hafızanın ne denli kırılgan olduğunu ortaya koyar. Örneğin, Gabriel Garcia Marquez’in (2019) *Yüz Yıllık Yalnızlık* romanında, Macondo kasabasının başına gelen unutkanlık salgını, sadece nesnelerin ve kavramların değil aynı zamanda geçmişin, tarihin ve kimliklerin de silinmesini anlatır. *Kenarda* romanındaki karakterin yaşadığı durum da benzer bir etki yaratır; sanki kendi yaşamının anlatısı paramparça olmuştur. Milan Kundera’nın (2008) *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*’nda da hafızanın siyasi ve kişisel anlamda nasıl manipüle edildiği, bireyin geçmişle olan ilişkisinin nasıl zayıfladığı anlatılır. *Kenarda* romanındaki karakterin durumu yukarıda adı geçen romanlarda gözlenen bellek kaybının yarattığı varoluşsal boşlukla paralellik gösterir. Eğer kişi kendi hikayesini hatırlayamıyorsa kim olduğu sorusu da muğlaklaşır.

Kenarda romanında absürtlük ve anlamsızlık temaları son derece yoğun ve çarpıcı bir şekilde hikâyenin ve dilin ölümünün yanı sıra varoluşsal bir karmaşa ve boşluk üzerinden işlenir.

Hikâye yoktu, çoktan zamanını doldurmuş, bitmiş, sona ermiş, bir çukurda kaybolmuştu. Bunlar ölü bir dilin artıkları, sıradan, çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yenileyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu, bir toz dumanıyla her yeri kaplayan karmaşaydı. Karmaşanın gerisinden bazı bazı henüz dil olmayan, sessiz bir şey kapalı bir ağzın içinde, dişlerin gerisindeki bir dil gibi kıpırdayıp kendini belli belirsiz duyuruyordu (Geçgin, 2020, s. 208).

Hikâye insan varoluşuna anlam veren, olayları birbirine bağlayan temel bir yapıdır. Hikâyenin bu denli kesin bir şekilde ‘yok olması’, ‘bitmesi’ ve ‘bir çukurda kaybolması’ hayatın kendisinin de anlamsız bir dizi olaya dönüştüğü absürt bir durumu ifade eder. Anlatının yokluğu, her şeyin rastgele ve mantıksız olduğu bir evrene işaret eder. “Bunlar ölü bir dilin artıkları, sıradan, çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yenileyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu...” (Geçgin, 2020, s. 208) ifadesinde dil anlam taşıyıcısı ve iletişim aracıdır. Ancak burada dilin ‘ölü’ olması, ‘gevezelik gibi kendini yenilemesi’, ‘sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp’ ve

‘bitmeyen uğultu’ olarak nitelendirilmesi dilin kendi işlevini yitirdiği, anlamsız bir gürültüye dönüştüğü absürt bir tablo çizer. Ölmüş bir şeyin ısrarla var olmaya çalışması ve bunu anlamsız bir ‘gevezelik’ ile yapması mantık dışı bir varoluşsal direnişin göstergesidir. “Bir toz dumanıyla her yeri kaplayan karmaşaydı” (Geçgin, 2020, s. 208) ifadesinde ise düzen ve anlamın yerini tamamen karmaşanın alması, dünyanın ve algının temelden bozulduğunu gösterir. Bu karmaşa bilginin, düzenin ve mantığın absürt bir şekilde dağıldığı bir durumu ifade eder.

“Hikâye yoktu, çoktan zamanını doldurmuş, bitmiş, sona ermiş, bir çukurda kaybolmuştu” (Geçgin, 2020, s. 208) ifadesi büyük anlatıların ve evrensel anlam çerçevelerinin çöküşünü işaret eder. Bu durum Derrida’nın Batı metafiziğinin merkezci yapısına yönelik eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir. Derrida’ya göre Batı düşüncesi her zaman bir merkez (Tanrı, akıl, özne, hakikat vb.) etrafında şekillenmiş, bu merkezin etrafında anlam üretilmiştir. Ancak bu merkez aslında bir yanılsamadır ve bu merkezin yokluğu tüm anlam sistemlerinin sallanmasına neden olur. Derrida, anlamın sabit ve tekil bir merkeze bağlı olmadığı fikrini, metnin içinde birincil bir anlamın bulunmadığını aksine anlamın her zaman farklılık ve erteleme yoluyla üretildiğini savunur (2014, s. 143-144). Bu bağlamda ‘hikâyenin yokluğu’ sabit bir merkezden türeyen, tutarlı bir anlamın imkansızlığını dile getirir. Bu imkânsızlık absürdizmin temel taşı olan anlamın yokluğu veya anlam arayışı ile anlamsızlık arasındaki uyumsuzluk duygusunu güçlendirir. Eğer sabit bir ‘hikâye’ yoksa insan da varoluşuna dışarıdan bir anlam atfedemez bu da onu derin bir varoluşsal boşlukla baş başa bırakır. “Bunlar ölü bir dilin artıkları, sıradan, çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yenileyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu, bir toz dumanıyla her yeri kaplayan karmaşaydı” (Geçgin, 2020, s. 208) ifadeleri, Derrida’nın dilin doğasına ilişkin radikal görüşlerini yansıtır. Derrida’ya göre dil sabit bir anlama sahip değildir; her kelime diğer kelimelerle olan ilişkisi üzerinden anlam kazanır ve bu anlam asla tam olarak sabitlenemez. Dil sürekli bir erteleme ve farklılıklar ağıdır (2014, s. 381).

Kenarda romanında absürtlük ve anlamsızlık temaları son derece yoğun ve çarpıcı bir şekilde, yaşamın temel bir mücadeleye indirgenmesi, kentin bir hapishaneye dönüşmesi ve doğanın bile bu anlamsızlığa dahil olması üzerinden işlenir.

Kent labirentinin olmayan bir bölmesinde küçük bir peynir parçası vardı sanki, aç fareler gibi ona ulaşmak için çabalıyor, birbirini itiyor, dövüşüyor, oraya doğru yığılıyorlardı. Yalnızca insanlar değil, kuşlar, balıklar, diğer hayvanlar da kent hapishanesinin kara ağına yakalanmıştı. Çıkışsız kent ormanında katı suda, ağır havada, kara denilen karmaşada yaşamak için çabalıyor, didişiyor, savaşıyor, sakatlanıp ölüyorlardı (Geçgin, 2020, s. 164-165).

Yukarıdaki alıntının ilk ifadesi yaşamın, belirsiz ve muhtemelen var olmayan bir ‘peynir parçası’ uğruna verilen şiddetli, ilkel ve mantıksız bir mücadeleye indirgenmesini gösterir.

Hedefin gerçekliği ve önemi sorgulanırken ona ulaşma çabasının hayvansı bir vahşete dönüşmesi absürt bir ironi yaratır. İnsanların (ve diğer canlıların) fareler gibi betimlenmesi insan onurunun ve rasyonelliğinin anlamsızlaşmasını vurgular. Bu bağlamda Guy Debord'un 'Gösteri Toplumu' teorisi de bu noktada devreye girer. Debord'a göre modern toplum bir 'gösteri' halini almış her şey imgeler ve temsiller aracılığıyla deneyimlenir hale gelmiştir (1996, s. 22). 'Peynir parçası' bu gösterinin bir parçası olan, gerçek değeri olmayan ancak bireylere sürekli bir 'arzu' ve 'hedefler' sunan sanal bir ödüdür. İnsanlar bu gösterinin kurallarına göre oynar, birbirleriyle mücadele eder ancak bu mücadelenin kendisi de anlamsız bir illüzyonun parçasıdır.

Kent genellikle medeniyetin, düzenin ve ilerlemenin sembolüken burada 'kent hapishanesinin kara ağına' yakalanmış bir yer olarak betimlenir. Ayrıca "çıkışsız kent ormanı" (Geçgin, 2020, s. 164-165) ifadesi kentin medeni yapısıyla doğal ve vahşi (orman), düzenli ve hapishanemsi (çıkışsız) özelliklerinin absürt bir şekilde iç içe geçtiğini gösterir. Bu paradoks, yaşam alanının kendi içinde mantıksız ve kaçışı olmayan bir tuzak haline geldiğini ortaya koyar. "Yalnızca insanlar değil, kuşlar, balıklar, diğer hayvanlar da kent hapishanesinin kara ağına yakalanmıştı" (Geçgin, 2020, s. 164-165) ifadesi doğanın temel döngülerinden ve özgürlüğünden koparılıp kentin absürt mücadelesine dahil edilmesi varoluşun evrensel bir mantıksızlığa sürüklendiğini ima eder. Kuşlar, balıklar ve diğer hayvanların da bu anlamsızlığa ortak olması, yaşamın hiçbir katmanında bir kaçış veya anlamlı bir varoluşun olmadığını düşündürür. "Katı suda, ağır havada, kara denilen karmaşada yaşamak için çabalıyor, didişiyor, savaşıyor, sakatlanıp ölüyorlardı" (Geçgin, 2020, s. 164-165) cümlesinde suyun 'katı', havanın 'ağır' olması, duyuşsal algının bile çarpıtıldığını ve gerçekliğin fiziksel olarak dahi yaşanılmaz bozuk bir hal aldığını işaret eder. Bu durum dünyanın temel yasalarının bile absürt bir şekilde işlemediğini ima eder. "Kara denilen karmaşa" (Geçgin, 2020, s. 164-165) ise algının ve düzenin tamamen dağıldığı, anlamsız bir kaos ortamını ifade eder. "Çabalıyor, birbirini itiyor, dövüşüyor, oraya doğru yığılıyorlardı... çabalıyor, didişiyor, savaşıyor, sakatlanıp ölüyorlardı" (Geçgin, 2020, s. 164-165) ifadesi ise varoluşu sürekli, yorucu ve nihayetinde boş bir mücadele olarak sunar. Bu eylemlerin temel bir amaca hizmet etmemesi (olmayan bir bölmede küçük bir peynir parçası), varoluşsal çabaların anlamsızlığını pekiştirir. Sonunda gelen sakatlanma ve ölüm tüm bu didişmenin boşuna olduğunu, herhangi bir kalıcı değer veya anlam yaratmadığını gösterir. 'Çıkışsız kent ormanında' ifadesi varoluşun bir tuzak, bir labirent olduğunu ve bu durumdan bir kurtuluş veya anlamlı bir çıkış yolu olmadığını belirtir. Bu çıkışsızlık bireysel çabaların bile boşuna olduğu, geleceğe dair bir umudun bulunmadığı hissini pekiştirir. Bu durum modern iktidarın doğasına dair derinlemesine bir resim sunar. Modern iktidar, artık sadece yasaklar ve cezalar üzerinden değil aynı zamanda sürekli gözetim, sınıflandırma ve

normlaştırma yoluyla işlemektedir. Birey doğumundan itibaren bir dizi disipliner ağın içine doğar ve bu ağlar onu sürekli tanımlar, konumlandırır, değerlendirir ve böylece itaatkâr ve üretken bir beden haline getirir (Foucault, 1992a, s. 177). Kentler, bu geniş ölçekli disiplin mekanizmalarının en somutlaşmış halleridir; bireylerin her adımı, her etkileşimi potansiyel bir denetim nesnesidir. Bu durum bireyin dışarıdan dayatılan normlarla içselleşmiş bir uyum içinde yaşamasını gerektirir zira bu ‘hapishane ağı’ndan bir kaçış mümkün görünmemektedir. İnsanlar sadece fiziksel olarak değil zihinsel ve varoluşsal olarak da bu sistemin ‘kara ağına’ yakalanmış durumdadır. Kent alıntıda ‘kent hapishanesi’ ve ‘kara ağ’ olarak betimlenerek bireylerin hareketlerinin, arzularının ve hatta yaşamlarının dâhil olduğu, görünmez ama güçlü bir kontrol ağına yakalandığını ima eder. Bu hapishanenin ‘çıkışsız’ oluşu, bireyin bu sistemden kaçmasının imkansızlığını ve içselleşmiş bir varoluşsal sıkışmışlığı ifade eder.

Kenarda romanında bireyselliğin ve insanlığın mekanikleşmiş bir ‘yığına’ dönüşmesiyle derin bir absürtlük sunulur. Yaşamın sadece amaçsız, kısır bir döngüde tekrarlanan işlevsel bir varoluş haline gelmesi ve dış dünyadaki diğer anlam kaynaklarının reddedilmesi nedeniyle mutlak bir anlamsızlığı çarpıcı bir şekilde vurgulanır.

Çalışan ve sadece çalışmak için var olan bedenlerden oluşmuş ayırt edilmez yığının bir parçası şimdi koltuklarda, ayakta kapı yanlarında, koridorda, köşelerde kümeleşmiş, yol boyu konuşup şakalaşıyor, biri diğerine bir laf atarak dalaşıyordu. Hiçbir boşluk, atlama, sürtme yoktu, bir dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi düzenli bir hareketle fabrikada çalışıyor, trene binip eve dönüyor, uyuyor, ertesi sabah uyanıp işe geliyor, aynı döngüyü tamamlıyorlardı. Bu döngünün dışında kalan şeyler, kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya ne yeterince anlamlı, ne de yeterince önemli ne de yeterince kesindi... (Geçgin, 2020, s. 29-30).

İnsanların bireysel özelliklerinden arınmış, sadece birer işlev (çalışmak) için var olan, birbirine benzeyen bir ‘yığına’ dönüşmesi absürt bir durumu ifade eder. Bireyselliğin yitimi, insan onurunun ve özgünlüğünün mantık dışı bir şekilde silinmesidir. “Bir dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi düzenli bir hareketle fabrikada çalışıyor, trene binip eve dönüyor, uyuyor, ertesi sabah uyanıp işe geliyor, aynı döngüyü tamamlıyorlardı” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesinde insan yaşamının, kusursuz çalışan bir makinenin parçası gibi mekanik ve otomatik hale gelmesinin absürtlüğü vurgulanır. Duygudan, düşünceden ve iradede arınmış sadece tekrarlayan bir ‘döngüyü tamamlama’ eylemi, yaşamın anlamsız bir rutine indirgenmesini gösterir. “Yol boyu konuşup şakalaşıyor, biri diğerine bir laf atarak dalaşıyordu” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesinde sosyal etkileşimlerin, “hiçbir boşluk, atlama, sürtme yoktu” (Geçgin, 2020, s. 29-30) şeklinde bir dişlinin hareketi gibi tanımlanması insan ilişkilerinin bile mekanikleşmiş, öngörülebilir ve derinliksiz bir hal aldığını ima eder. Bu durum insan doğasına aykırı, absürt bir etkileşim biçimidir. “Aynı döngüyü tamamlıyorlardı” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesi hayatın sadece çalışmaktan, eve dönmekten, uyumaktan ve tekrar işe

gitmekten ibaret amaçsız, kısır bir döngüye indirgenmesi varoluşun temel bir anlamdan yoksun olduğunu gösterir. Bu döngü herhangi bir ilerleme, kişisel gelişim veya kalıcı bir değer üretmez. “Bu döngünün dışında kalan şeyler, kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya ne yeterince anlamlı ne de yeterince önemli ne de yeterince kesindi...” (Geçgin, 2020, s. 29-30) cümlesi bireylerin (yığının) kendi mekanik döngüleri dışında kalan her şeyi anlamsız, önemsiz ve belirsiz bulması, varoluşsal bir daralmaya ve diğer tüm anlam kaynaklarının reddine işaret eder. Gerçekliğin sadece bu kısır döngüye indirgenmesi, hayatın büyük bir bölümünün anlamsızlığını pekiştirir. Bireylerin ‘ayrıt edilmez yığının bir parçası’ haline gelmesi, kimliklerin tamamen eridiği, kişisel varoluşun anlamını yitirdiği bir durumu ifade eder. ‘Ben’in yok olduğu sadece kolektif ve işlevsel bir ‘parça’nın kaldığı bir dünyada, kişisel anlam arayışı da boşluğa düşer. ‘Sadece çalışmak için var olan bedenler...’ ifadesi ise yaşamın tüm zenginliğinden, duygusal derinliğinden ve insani potansiyelinden arındırılarak tek bir işleve indirgenmesini ima eder. Bu durum yaşamın kendisinin anlamsızlaştığı ve varoluşun özünden uzaklaşıldığı bir noktayı işaret eder.

“Çalışan ve sadece çalışmak için var olan bedenlerden oluşmuş ayrıt edilmez yığının bir parçası” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesi ile Robert Musil’in *Niteliksiz Adam* isimli romanındaki Ulrich karakterinin yaşadığı kimlik bunalımı arasında bir bağlantı kurulabilir. Ulrich kendi niteliklerini ve kimliğini bulmakta zorlanan, çağdaş dünyada anlam arayışı içindeki bir ‘niteliksiz adam’dır. ‘Ayrıt edilmez yığın’ ifadesi *Niteliksiz Adam* romanındaki gibi modern insanın benlikten yoksun gerçekliğine vurgu yapar. Bu insanlar varoluşlarını sadece çalışmaya indirgemiş, ‘bedenlerden’ ibaret birer işlev haline gelmişlerdir. Onların ‘kümeleşip konuşup şakalaşmaları’ gerçek bir etkileşimden ziyade sosyal bir ritüel, anlamsız bir performans gibidir. Bu durum bireyin modernliğin karmaşık ve anlamsız yapısı içinde nasıl yavaş yavaş kendi özünü yitirdiğini ve sıradan bir ‘parçaya’ dönüştüğünü gösterir.

“Çalışan ve sadece çalışmak için var olan bedenlerden oluşmuş ayrıt edilmez yığın” ve “bir dışlinin dönerek öteki dışliye geçmesi gibi düzenli bir hareketle” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadeleri egemen sınıfın zor kullanmadan fikirler ve kültürel pratikler aracılığıyla rızayı nasıl inşa ettiğini ve alt sınıfların, tahakkümü içselleştirmelerini nasıl sağladığını açıklayan hegemonya kavramıyla bağlantılıdır (Gramsci, 1986, s. 247-248). Romandaki yan karakterler bu hegemonik düzenin mükemmel ürünleridir; onlar için çalışmak ve bu anlamsız döngünün bir parçası olmak sorgulanmayan doğal bir durum hâline gelmiştir. Bu durum bireyin içinde bulunduğu sistemin absürtlüğünü ve anlamsızlığını fark etmesini hatta buna direnmesini bile imkânsız kılar. İktidar, bireyin bilincine o kadar işlemiştir ki birey kendi varoluşsal

yabancılaşmasını bile ‘normal’ olarak kabul eder. Bu da ‘absürt’ün sessiz ve derinden işleyen bir türü olarak karşımıza çıkar.

“Bu döngünün dışında kalan şeyler, kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya ne yeterince anlamlı ne de yeterince önemli ne de yeterince kesindi...” (Geçgin, 2020, s. 29-30) ifadesi modern ahlakın ve anlamın yitimine ilişkin eleştirilerle paralellik gösterir. Bu görüşe göre Aydınlanma sonrası dönem ortak bir ahlaki dil ve amaçlılık anlayışını kaybetmiştir. Bunun sonucunda ahlaki tartışmalar rasyonel temelden yoksun kişisel tercihlere indirgenmiş, bir tür ‘duygusalcılığa’ dönüşmüştür (MacIntyre, 2001, s. 46-47). Romandaki karakterin dış dünyayı ‘anlamsız’ ve ‘önemsiz’ bulmaları, modern toplumun ortak bir anlam ve değerler sistemi sunmamasının bir sonucudur. Bireyler kendi dar rutinlerinin dışındaki dünyaya karşı derin bir kayıtsızlık geliştirmişlerdir çünkü bu dünyanın sunduğu karmaşıklık, erdem etiğinin eksikliğinde onlara tutarsız ve boş gelmektedir. Bu durum varoluşun genel olarak bir anlamsızlık uyusukluğuna battığı absürtist bir atmosfer yaratır.

Gençlik Düşü romanı her şeyin boşuna olduğu, insanın içinde ve dışında hiçbir şeyin bulunmadığı, yaşamın nihayetinde kabul edilemez bir boşluğa vardığı derin bir absürtlük sunar. Bu durum tüm çabaların anlamsızlığı, içsel ve dışsal anlamın mutlak yokluğu ve varoluşsal boşluğun nihai kader olması nedeniyle mutlak bir anlamsızlığı çarpıcı bir şekilde vurgular. “Her şeyin boşuna olduğunu mu? Ne insanın içinde, ne de dışında hiçbir şeyin olmadığını, sonunda insanın yaşama ilişkin varabileceği yerin kabul edilemez, katlanılamaz boşluğunu mu?” (Geçgin, 2022a, s. 166) ifadeleri varoluşun her boyutunda (hem içsel deneyimler hem de dışsal gerçeklik) mutlak bir yokluğun ve hiçliğin hüküm sürdüğü absürt bir iddiayı dile getirir. Bir şeylerin var olması beklenirken her şeyin ‘hiçbir şey’ olarak nitelendirilmesi gerçekliğin mantık dışı bir şekilde boş ve anlamsız olduğunu gösterir. “Sonunda insanın yaşama ilişkin varabileceği yerin kabul edilemez, katlanılamaz boşluğunu mu?” (Geçgin, 2022a, s. 166) ifadesinde ise insan yaşamının, çabaların ve deneyimlerin nihai varış noktasının ‘kabul edilemez, katlanılamaz bir boşluk’ olması absürt bir trajedidir. Anlam arayışının ve yaşam mücadelesinin sonucunun sadece bu tür bir boşluk olması, varoluşun mantıksız ve ironik bir sonu olduğunu gösterir. Zira insan, doğası gereği anlam arar ancak ulaştığı yer bu arayışın reddedilmesidir. Bu boşluk anlamın ve değerın tamamen yitdiği bir hiçliği ifade eder. Boşluğun ‘kabul edilemez’ ve ‘katlanılamaz’ olarak nitelendirilmesi bu anlamsızlığın birey için ne denli yıkıcı olduğunu gösterir. Umutsuzluğun ve çaresizliğin mutlak bir seviyeye ulaşması, anlamın tamamen erişilemez olduğunu pekiştirir. Kierkegaard’a göre umutsuzluk insanın kendisi olmaktan kaçması veya kendi sonsuz potansiyelini gerçekleştirememesinden kaynaklanan varoluşsal hastalıktır (2010, s. 23-24). Bu durum bireyin “kendi içinde hiçbir şeyin olmadığını”

(Geçgin, 2022a, s. 166) hissetmesine yol açar; çünkü kendisini var eden ruhsal dengeyi kaybeder. Romanda vurgulanan ‘her şeyin boşuna olduğu’ ve ‘hiçbir şeyin olmadığı’ (Geçgin, 2022a, s. 166) hissi, Kierkegaard’ın umutsuzluğun en derin biçimi olarak tanımladığı ‘ölümün bile bir umut olamadığı’ durumuyla örtüşür. Birey ne içsel ne de dışsal olarak bir dayanak bulamaz.

Beckett’ın karakterleri, genellikle anlamsız ritüeller içinde boş konuşmalar yaparak ve gelmeyecek bir ‘anlam’ı (Godot gibi) bekleyerek varoluşun “kabul edilemez, katlanılamaz boşluğunu” (Geçgin, 2022a, s. 166) deneyimlerler. Beckett’ın eserleri, insanın boş bir evrende anlamsız bir varoluşa mahkûm olduğu, her türlü eylemin veya umudun nafile olduğu fikrini sürekli olarak işler. Bu fikir onun oyun ve romanlarındaki diyalog ve olay örgülerinde somutlaşır. “Her şeyin boşuna olduğu” ve “hiçbir şeyin olmadığı” (Geçgin, 2022a, s. 166) düşüncesi, Beckett’ın karakterlerinin sürekli içinde yaşadığı, mizahi bir umutsuzlukla harmanlanmış varoluşsal çaresizliğiyle birebir örtüşür. Onlar için yaşam boş bir sahnedir ve bu boşlukla başa çıkmak için de anlamsız ve tekrarlanan eylemler icat ederler.

Son Adım romanında, ‘Kader’ adlı karakterin gerçekliği ile bu adın çağrıştırdığı yazgının belirsizliği arasında ortaya çıkan ironik durum somut bir absürtlük doğurur. Bu durum isimlerin ve kaderin içsel boşluğu, beklentilerin anlamsızca boşa çıkması ve bireyin varoluşu üzerindeki kontrol eksikliği nedeniyle mutlak bir anlamsızlığı çarpıcı bir şekilde vurgular: “Kader? Nasıl bir ad bu diye düşünüyorsun, bu adı koyarken ana babasının aklında ne vardı? Nasıl bir kader vardı? İnsanlar diye düşünüyorsun, bazı isimleri koyarken daha dikkatli olmalı” (Geçgin, 2019a, s. 95).

‘Kader’ adının normalde bir kimliği veya anlamı çağrıştırmaması beklenirken burada adın bizzat kendisi sorgulamanın ve belirsizliğin nesnesi haline gelir. İsim ile kişinin yaşantısı arasındaki bu varsayılan ancak gerçekte çelişkili veya anlamsız bağ, varoluşun mantık dışı bir yönünü ortaya koyar. “İnsanlar diye düşünüyorsun, bazı isimleri koyarken daha dikkatli olmalı” (Geçgin, 2019a, s. 95) ifadesi isim vermenin, farkında olmadan kişinin yazgısını etkileyebileceği yönündeki gizli inancı veya kaygıyı absürt bir şekilde dışa vurur. İsimlerin bu denli derin ve kontrol edilemez bir güce sahip olduğu düşüncesi, kaderin ve varoluşun rasyonel olmayan bir düzene tabi olduğunu ifade eder. Bu durum bir ismin bireyin kimliği üzerindeki derin etkisini ve bazen de dayatılan sembolik şiddeti gündeme getirir. Toplumsal dünya bireylerin birbirleriyle ve kurumlarla etkileşimleri sonucunda oluşan bir alan olarak tanımlanabilir. İsim verme eylemi bu alan içinde gerçekleşen ilk ve en temel sınıflandırma biçimlerinden biridir. Bir ismin verilmesi sadece bir bireye seslenmekten çok daha fazlasıdır; bireyi belirli bir toplumsal kategoriye yerleştirir ona belirli beklentiler ve konumlar yükler.

Romanda ‘Kader’ gibi bir isim, bireyin bu isimle birlikte belirli bir yazgıyla damgalandığı fikrini taşır. Bu durum bireyin geçmiş deneyimleri ve toplumsal koşullar tarafından şekillenen düşünme, hissetme ve eyleme geçme eğilimleri sistemi olan ‘habitus’¹ kavramıyla ilişkilendirilir. ‘Kader’ gibi bir isim, bireyin ‘habitus’unu daha doğmadan şekillendirmeye başlar; ona toplumsal alanda belirli bir ‘yer’ ve ‘anlam’ atfeder (Bourdieu, 2015, s. 19). Bu ismin dayattığı yazgı, bireyin sembolik sermayesini de etkileyebilir. Bourdieu’ya göre sembolik sermaye tanınma, prestij ve itibar gibi değerlerdir. ‘Kader’ ismi, bireyin üzerinde bir tür sembolik şiddet uygulayarak onun kendi varoluşsal özgürlüğünü kısıtlayan anlamsız bir determinizme teslim olduğu absürt bir durumu gözler önüne serer. İsim, bireye adeta bir kader dayatır, onun toplumsal alandaki hareket alanını ve potansiyelini önceden belirlemeye çalışır. Bu durum bireyin kendi hayatının faili olma kapasitesinin sorgulandığı bir zemine işaret eder.

‘Kader’ gibi bir ismin bireye verilmesi, kişinin henüz doğmadan bir yazgıyla etiketlenmesi, Dostoyevski'nin karakterlerinin reddedeceği türden bir önceden belirlenmişliktir. Romandaki karakterin bu ismi sorgulaması, insanlığın doğuştan yüklenen anlamsız bir ‘kader’le yaşama mahkûm edilmesine yönelik içsel bir isyanı yansıtır. Bu durum bireyin kendi varoluşsal özgürlüğünün, henüz doğmadan verilen bir isimle bile nasıl ihlal edilebildiği absürt bir gerilimi ortaya koyar. Bu bağlamda *Son Adım* romanında ele alınan gerçeklik Fyodor Dostoyevski’nin (2019) *Yeraltından Notlar* adlı romanında gündeme getirdiği, insanın özgür iradesi ile dışsal belirleyiciler arasındaki varoluşsal çelişkiyle paralellik taşır. Yeraltı adamı, rasyonel yasaların ve kaderin insan özgürlüğünü kısıtlamasına karşı çıkarak saçma görünen eylemlerle bile olsa kendi iradesini kanıtlama çabasına girer.

Ayhan Geçgin’in *Son Adım* isimli romanı ‘kader’ sözcüğünün anlamsızlığını ve buna rağmen eğer varsa ‘iğrençliğini’ öne sürerek derin bir absürtlük sunar. Bu durum kavramların içinin boşalması, yaşamın temelden tiksinti uyandırması ve varoluşsal bir çaresizlik nedeniyle mutlak bir anlamsızlığı çarpıcı bir şekilde vurgular. “Kader mi diyeceksin buna? Bu sözcük bir şey ifade etmiyor, ama öyleyse, tüm iğrençliği içinde kader” (Geçgin, 2019a, s. 38). ‘Kader’ gibi genellikle insan yaşamına anlam ve düzen atfeden güçlü bir kavramın, tamamen anlamsız ve boş olduğu iddia edilir. Bu, bir kavramın kendi anlamını yitirerek işlevsiz hale gelmesi gibi absürt bir durumdur. Anlamlandırma çabasının boşluğa düşmesi, gerçekliğin mantık dışı bir

¹ Bu kavram “Her failin sosyal uzaydaki konumuna göre biçimlendirilmiş olup, empirik olarak değişken ve sınıfa-özgü bir kavramdır. Daha açık bir ifadeyle, Bourdieu için habitus "üretim noktaları"na yerleşmiş değil, inşa edilmiş bir süreçtir. Bu bağlamda sosyal uzamdaki her mekân, belirli yaşam koşullarının durumuna, Bourdieu'nün terimleriyle 'sınıf durumu'na tekabül eder. Bourdieu'ye göre belirli sınıf durumu deneyimi, bireylere belirli bir yatkinlar setini dayatan sosyal uzaydaki verili bir mekân karakterize eder” şeklinde tanımlanır (Bourdieu, 2015, s. 19).

şekilde kavranamaz olduğunu gösterir. Modern toplumlarda geleneksel normlar ve değerlerin zayıflamasıyla bireylerin kendilerini amaçsız ve yönünü kaybetmiş hissettikleri, bunun da bir tür toplumsal ve duygusal boşluğa yol açtığı gözlemlenir. ‘Kader’ gibi eskiden belirli bir toplumsal veya dinsel anlam taşıyan kavramlar, artık bu anlamını yitirmiş ve ‘bir şey ifade etmez’ hale gelmiştir. Bu durum bireyin içinde bulunduğu toplumsal ortamda anlamlandırıcı yapıların çöküşünü ve bunun getirdiği varoluşsal boşluğu yansıtır. Dilin sadece gerçekliği yansıtmadığını aynı zamanda onu inşa ettiğini ve bireyler üzerinde bir iktidar işlevi gördüğünü gösteren analizler mevcuttur (Dewey, 1987, s. 49-50) ‘Kader’ kelimesi, bir şey ifade etmese de onunla ilişkilendirilen inançlar ve toplumsal anlatılar aracılığıyla insanların eylemlerini ve düşüncelerini yönlendirir. Bu durum dilin (veya belirli söylemlerin) bir yanılsama üzerine kurulsa bile nasıl gerçek bir etki yaratabildiğini ve bu etkiyi hissetmenin birey için nasıl ‘iğrenç’ bir absürtlük olabildiğini açıklar. İnsan, anlamı olmayan bir kelimenin dayattığı bir yazgıya maruz kalır.

Bir Dava romanı, var olmayan bir hukuktan yola çıkarak mağduriyetlerin anlamsızca yarıştırılmasıyla derin bir absürtlük sunar. Bu durum hukukun ve adaletin yozlaşmışlığını çözüme ulaşamayan beklentiler ve amaçsız toplumsal çatışma nedeniyle mutlak bir anlamsızlığı çarpıcı bir şekilde vurgular: “Herkes olmayan bir hukuktan varmış gibi konuşuyor. Herkes mağduriyetlerinden bahsediyor. Sanki bir mağduriyetler kuyruğu oluşmuş ama başvuru masasına varamadan ben daha çok mağdurum diye herkes kuyrukta yer kavgasına tutuşmuş” (Geçgin, 2019b, s. 100).

Mantiken bir şey yoksa ona atıfta bulunmak anlamsızdır. Ancak insanlar, bir gerçekliği olmamasına rağmen hukukun varlığını varsayarak hareket eder. Bu durum toplumsal algının gerçeklikten koptuğunu ve rasyonel olmayan bir zemin üzerine kurulduğunu gösterir. Bu da Franz Kafka’nın (2021) *Dava* romanındaki Josef K.’nin deneyimlediği bürokratik absürtlük ve hukukun anlaşılabilirliği ile birebir örtüşür. Kafka’nın dünyasında hukuk sistemi görünmez, erişilemez ve mantıksızdır; kuralları belirsizdir ve bireyin kendini savunması neredeyse imkansızdır. ‘Olmayan bir hukuktan varmış gibi konuşmak’ bu sistemin varlığına inanan ancak asla somutlaşmayan bir adalet arayışını simgeler. Romanda Kafkaesk bir atmosfer yaratır: Adaletin temelinin çürüdüğü ancak herkesin bu yokluğa rağmen ondan bahsetmeye devam ettiği bir durum. Bu, yaşamın temel direklerinden birinin (adalet) anlamsız bir illüzyona dönüştüğü absürt bir senaryodur.

“Sanki bir mağduriyetler kuyruğu oluşmuş ama başvuru masasına varamadan ben daha çok mağdurum diye herkes kuyrukta yer kavgasını tutuşmuş” (Geçgin, 2019b, s. 100) ifadesi mağduriyetin bir yarış haline geldiği ancak bu yarışın hiçbir gerçek çözüme (başvuru masasına

varma) ulaşamadığı absürt bir durumu sunar. Ortada bir çözüm mekanizması yokken veya ona ulaşamazken sırf ‘daha mağdur olma’ iddiasıyla çatışma yaşanması, insan davranışının mantık dışı ve çarpık bir hal aldığını gösterir. “Bu sözcük bir şey ifade etmiyor... olmayan bir hukuktan varmış gibi konuşuyor” (Geçgin, 2019b, s. 100) ifadesinde ise toplumda düzeni sağlaması beklenen ‘hukuk’ gibi temel bir kavramın anlamını tamamen yitirdiği, hatta var olmadığı ifade edilir. Hukuk yoksa, adalet arayışı da anlamsız hale gelir. Mağduriyetler kuyruğunda yaşanan ‘yer kavgası’ hiçbir somut sonuca veya çözüme ulaşmayan amaçsız bir çatışma döngüsünü temsil eder. İnsanlar gerçek bir çözüm bulmak yerine, sadece kendi mağduriyetlerini diğerlerinden üstün tutma gibi anlamsız bir mücadeleye girişmişlerdir. Bu döngü toplumsal ilerlemeyi imkânsız kılar ve her şeyi anlamsızlaştırır. Bu durum rasyonel ve uzlaşmacı iletişimin modern toplumlarda nasıl çarpıtıldığına dair eleştiriyle bağdaştırılabilir. İdeal bir iletişim ortamında katılımcıların karşılıklı anlaşma ve rasyonel argümanlar yoluyla uzlaşmaya varmaları hedeflenir (Habermas, 2001, s. 46). Ancak romanda gündeme getirelen gerçeklik bunun tam tersidir: Hiçkimse gerçekten birbirini dinlemez, herkes kendi ‘mağduriyet’ anlatısını öne sürer ve rasyonel bir diyalog veya ortak bir çözüm arayışı yerine, anlamsız bir ‘yer kavgası’ vardır. Bu, iletişimin araçsallaştırıldığı, bireylerin sadece kendi çıkarlarını dayatmaya çalıştığı ve ortak bir zeminin kalmadığı absürt bir iletişim krizini gösterir.

Roman, yardım arayışının bireyin güçsüzlüğünü daha da görünür kılması ve insanın rüzgârda sürüklenen bir nesneye indirgenmesiyle derin bir absürtlüğü gündeme getirir. Bu durum mutlak güçsüzlük ve iradesizlik, çaresizliğin acımasız farkındalığı ve varoluşun amaçsız savrulması nedeniyle mutlak bir anlamsızlığı çarpıcı bir şekilde vurgular: “Bir kez daha kendimi çok güçsüz hissediyorum. Avukatın, bir şeyler yapabilmesi umuduyla gittiğimiz bu kişinin varlığı, gücümüzün elimizden alındığını bir kez daha apaçık yüzümüze vuruyor, rüzgârda sürüklenen yapraktan, bir toz bulutundan daha fazla bir gücümüz, irademiz yok” (Geçgin, 2019b, s. 33).

Émile Durkheim’ın ‘anomi’ kavramı da yukarıda verilen alıntıya ışık tutar. Anomi, bireyin toplumsal normlardan, değerlerden ve beklentilerden koptuğu, bir kuralsızlık ve amaçsızlık halidir. Modernleşme ve hızlı toplumsal değişim dönemlerinde, geleneksel toplumsal bağların zayıflamasıyla ortaya çıkar (2002, s. 297). Karakterin avukattan beklediği yardımın boşa çıkması ve kendini ‘güçsüz’ hissetmesi, toplumsal kurumların (hukuk sistemi) bireye bir dayanak noktası sağlayamadığı aksine onu daha da yalnızlaştırdığı bir anomi haline işaret eder. Toplum, bireye rehberlik edecek net bir çerçeve sunamadığında kişi kendini boşlukta, ‘rüzgârda sürüklenen’ bir yaprak gibi hisseder. Bu durum bireyin toplumsal bütünleşme hissini kaybetmesine ve dolayısıyla varoluşsal bir anlamsızlığa düşmesine neden

olur. Kişi, eylemlerinin toplumsal düzende bir karşılığı olmadığını, bir amaca hizmet etmediğini düşünmeye başlar.

Dünyalar-Arasında romanında, yaşam ve ölüm arasındaki sınırların silinmesi, zaman algısının tamamen yitirilmesi ve anlamsız bir bekleyişin belirsiz bir mekânla birleşmesiyle derin bir absürtlük sunulur. Varoluşsal askıda kalış, kimlik ve bellek kaybı, umut arayışının boşunallığı ve gerçekliğin kavranamazlığı nedeniyle mutlak bir anlamsızlığa vurgu yapılır.

Ne zaman doğdum, ne zaman öldüm, anımsayamayacağım kadar eski bir zamanda kaldı. Zaten ölüysem nasıl anımsayabilirim? Yaşamıyorsam nasıl ölebilirim? Doğrusu bütün hayatım çok uzun süren ölümden sonra bir hayat oldu. Öyleyse ne yaşadım ne öldüm, ne yaşamadım ne ölmedim. Ölümler bir gün mutlaka ayağa kalkacak, diyor biri, ölümlerimizle yeniden bir araya geleceğiz. Çadırın önü mü? Hangi topluluk bu? Kıyam. Boşuna kıyameti en sona yerleştirmemişler (Geçgin, 2024, s. 77).

Yaşam ve ölümün birbirine karışması hatta birbirinin yerine geçmesi absürt bir paradoks sunar. Net sınırları olan bu iki halin ayırt edilemez hale gelmesi varoluşun mantık dışı bir kargaşa içinde olduğunu gösterir. Birey, kendi varoluşsal durumunu bile rasyonel olarak tanımlayamaz. “Anımsayamayacağım kadar eski bir zamanda kaldı” (Geçgin, 2024, s. 77) ifadesi doğum ve ölüm gibi iki temel varoluşsal dönüm noktasının bile zamanın derinliklerinde kaybolması zamanın birey için tamamen anlamsız bir kategoriye dönüştüğünü gösterir. Zaman olayları sıralama ve anlamlandırma işlevini yitirmiştir.

Modern siyasetin, bireyi yasal korumadan yoksun bırakarak sadece biyolojik bir varoluşa indirgediği durumlar gözlemlenebilir. Romandaki karakterin bu belirsiz hali sanki onun siyasal veya toplumsal bir sistem tarafından ‘yaşayan ölü’ statüsüne indirgenmişliğini ima eder. Hayatının gerçek anlamda yaşanmış bir hayat olmaktan çıkıp sadece nefes alıp veren bir beden varlığına indirgenmesi, aşırı bir güçsüzlük ve iradesizlik hissi yaratır. Bu durum bireyin kendi varoluşuna dair bir anlam veya değer atfedememesine, kendini bir nesneye dönmüş hissetmesine yol açar (Agamben, 2004, s. 55). “Zaten ölüysem nasıl anımsayabilirim? Yaşamıyorsam nasıl ölebilirim?” (Geçgin, 2024, s. 77) gibi ifadeler ölümün ötesi veya yersiz-yurtsuzluk kavramlarıyla güçlü bir şekilde örtüşür. Bu tür bir yaklaşım, ölümün basit bir son olmadığını aksine sınırların belirsizleştiği, dilin ve mantığın yetersiz kaldığı bir ‘yerin dışı’ olduğunu savunur. Karakterin yaşadığı bu durum ne tam olarak canlı ne de tam olarak ölü olmanın getirdiği varoluşsal bir askıda kalma halidir. Bu belirsiz alan, alışılacelmış varoluşsal kategorilerin çözüldüğü bir yerdir (Blanchot, 1996, s. 13). “Bütün hayatım çok uzun süren ölümden sonra bir hayat oldu” ifadesi ise yaşamın kendisinin bir tür ölümle iç içe geçtiği hatta onun tarafından kuşatıldığı bir deneyimi anlatır. Bu durum bireyin kendi varoluşuna dair kesin bir tanım yapamamasını ve dolayısıyla derin bir anlamsızlık içine düşmesine yol açar. Çünkü

anlam genellikle yaşamın akışına ve belirli kategorilere dayanır; bu kategoriler eridiğinde anlam da kaybolur.

3.6. ZAMAN VE GEÇİCİLİK

Zaman ve geçicilik, felsefenin en temel ve eski temalarından ikisidir. Varlıkların başlangıcı ve sonu olması, olayların bir akış içinde gerçekleşmesi ve hiçbir şeyin aynı kalmaması, insan varoluşunun kaçınılmaz gerçekleridir.

Edebî eserlerde zaman ve geçicilik kavramları, varoluşun temel unsurları olarak derin ve çeşitli şekillerde yansıtılır. Bu yansımalar insan deneyiminin özünü, evrenin doğasını ve varoluşun anlamını anlamamıza yardımcı olur. Edebî eserlerde zaman, genellikle doğrusal (geçmişten geleceğe akan bir çizgi) veya döngüsel (tekrarlanan desenler ve döngüler) olarak tasvir edilir. Doğrusal zaman algısı tarihin ilerleyişini, bireyin yaşam yolculuğunu ve olayların kronolojik sırasını vurgular. Döngüsel zaman algısı ise doğanın döngülerini, mevsimlerin değişimini, insanın tekrar eden deneyimlerini ve tarihin tekerrürünü ifade eder.

Geçicilik, edebî eserlerde çeşitli şekillerde ele alınır. İnsan ömrünün kısıklığı, zamanın hızla geçmesi ve ölümün kaçınılmazlığı edebî eserlerde sıkça işlenen temalardır. Bu tema insanın varoluş amacını sorgulamasına, anın değerini bilmesine ve anlamlı bir yaşam sürmeye çalışmasına yol açar. Her şeyin sürekli değiştiği ve dönüştüğü fikri, edebî eserlerde sıklıkla vurgulanır. Bu değişim doğanın döngülerinde, toplumsal olaylarda, insan ilişkilerinde ve bireyin iç dünyasında kendini gösterir. Değişimin kabulü uyum sağlama, esneklik ve yeni deneyimlere açıklık gibi önemli yaşam becerilerini geliştirmeye yardımcı olur. Geçmişin izleri, hatıralar aracılığıyla günümüze taşınır. Edebî eserlerde hatıralar geçmişle bağlantı kurmamızı, kimliğimizi anlamamızı ve geleceğe yön vermemizi sağlar.

Ayhan Geçgin, eserlerinde zaman ve geçicilik temasını oldukça özgün ve katmanlı bir şekilde işler. Romanlarında bireyin iç dünyasına odaklanırken zaman kurgusunu bu içsel yolculukla bütünleştirir. Geçgin'in eserlerinde zaman sıklıkla geçmişe dönük hatırlamalar ve geçmişte gizlenen bir şeyleri arama üzerinden belirginleşir. Karakterler kendi içlerinde geçmişle hesaplaşma, unutulmuş veya bastırılmış anılarla yüzleşme çabası içindedirler. Bu, zamanın sadece kronolojik bir akış değil aynı zamanda bireyin kimliğini ve bugünkü varoluşunu şekillendiren bir bellek katmanı olduğunu gösterir. Örneğin *Kenarda*, *Gençlik Düşü* ve *Son Adım* gibi romanlarda geçmişin izleri ve karakterlerin kişisel tarihleriyle olan ilişkileri temel kurgusal unsurları oluşturur. Geçmiş, bir nostalji nesnesi olmaktan çok bugünü anlamlandırmak için sürekli geri dönülen, sorgulanan bir alandır. Ayhan Geçgin'in eserlerinde

zaman, soyut bir kavram olmaktan öte karakterlerin varoluşsal arayışlarına eşlik eden bir ögedir.

Geçgin'in romanları, postmodern edebiyatın zaman kurgusu özelliklerini taşır. Bu zamanın doğrusal ve tek boyutlu akışından ziyade parçalı, döngüsel veya iç içe geçmiş bir yapıyla sunulduğu anlamına gelir. Zaman sadece bir takvimden ibaret değildir; karakterlerin içsel deneyimleri, algıları ve bilinç akışlarıyla şekillenir. Bu çok boyutlu zaman kurgusu, okuyucuyu da metnin derinliklerine çeker ve farklı zamansal katmanlar arasında gezinmeye davet eder. Bu yolla, zaman sadece bir arka plan olmaktan çıkarak romanın ana temalarından biri haline gelir ve varoluşun karmaşıklığını daha iyi ifade etmeye yardımcı olur.

Kenarda romanında zaman ve geçicilik teması, olağan akışın ve bu akışın etkisinin tersine çevrilmesiyle işlenir. Aşağıdaki cümleler zamanın akışının durduğu, felaketin kalıcı bir 'şimdi' olarak toprağa yayıldığı, her şeyin geçicilik yerine parçalanmış bir kalıcılık kazandığı distopik bir zaman algısı sunar.

Zaman zaman yaklaşan bir felaketin işareti gibi algılanıyordu bu ama yanılıyorlardı, bir körlük neden oluyordu buna, Gerçekte bir felaket varsa olup bitmişti. Bir işaret varsa bu felaketin ardından kalan tortunun hiçbir şeyi işaret etmeyen, parçalanmış, çıldırmış, öteye beriye savrulmuş işaretiydi. Bunlar geriye kalan tanımsız parçalar, yüz benzerleri, yürüyen otomatlar, dikilmiş yıkıntılar, yaşayan, nefes alan cesetler, bir ceset bile değil, bir cesedin karaltısı, olmakla silinen varlıklardı... (Ya da daha kötüsü felaket süreklilik kazanmıştı. Zamanın akıp geçmediği, kendi üzerine kapandığı, yokluğunu durmadan tekrar ettiği şimdiki zaman felaketin kendisiydi. Felaket bir zaman biçimi kazanarak, değişmez bir şimdi olarak toprağın üzerine yayılmıştı.) (Geçgin, 2020, s. 43).

"Gerçekte bir felaket varsa olup bitmişti" (Geçgin, 2020, s. 43) ifadesi geçmişe ait bir felaketi işaret eder. 'O olup bitmişti' vurgusu bir zamanlar yaşanmış, tamamlanmış bir olaya gönderme yaparak geçicilik hissini verir. Ancak bu geçicilik normal bir sona eriş değil aksine kalıcı sonuçlar doğuran bir bitişi ima eder. "Bir işaret varsa bu felaketin ardından kalan tortunun hiçbir şeyi işaret etmeyen, parçalanmış, çıldırmış, öteye beriye savrulmuş işaretiydi" (Geçgin, 2020, s. 43) cümlesi felaketin ardından kalan 'tortu'nun varlığıyla geçmişteki olayın izlerinin şimdiki zamanda devam ettiğini gösterir. Ancak bu izler "hiçbir şeyi işaret etmeyen", "parçalanmış" (Geçgin, 2020, s. 43) bir nitelikte olduğundan zamanın getirdiği yıkımın ve anlamsızlığın kalıcılığını vurgular. Bu durum eleştirel pedagojideki bilinçsizlik ve 'sessizlik kültürü' kavramıyla da yorumlanabilir. Baskıcı sistemlerin insanları kendi gerçekliklerinin farkına varmaktan alıkoyduğu ve onları 'sessizliğe' mahkûm ettiği savunulur (Freire, 1991, s. 10-11). 'Körlük' ve 'hiçbir şeyi işaret etmeyen' işaretler, bu baskıcı ortamda insanların gerçek felaketi ve kendi durumlarının vahametini idrak edememesini temsil eder. Felaket o kadar yaygın ve içselleşmiştir ki insanlar onun bir işaret olduğunu bile algılayamazlar. Bu, geçiciliğin sadece zamanın akışı değil aynı zamanda bilinçliliğin ve eleştirel düşüncenin de zayıfladığı bir

durumu anlatır. “Bunlar geriye kalan tanımsız parçalar, yüz benzerleri, yürüyen otomatlar, dikilmiş yıkıntılar, yaşayan, nefes alan cesetler, bir ceset bile değil, bir cesedin karaltısı, olmakla silinen varlıklardı...” (Geçgin, 2020, s. 43) ifadesi ise zamanın ilerlemesiyle yok olması gereken şeylerin kalıcı olarak deforme olmuş, varoluşsal bir boşluğa sürüklenmiş hallerini sunar ve geçmişin bitmediği aksine şimdiyi bir hayalet gibi ele geçirdiği bir durumu ifade eder.

“Ya da daha kötüsü felaket süreklilik kazanmıştı. Zamanın akıp geçmediği, kendi üzerine kapandığı, yokluğunu durmadan tekrar ettiği şimdiki zaman felaketin kendisiydi. Felaket bir zaman biçimi kazanarak, değişmez bir şimdi olarak toprağın üzerine yayılmıştı” (Geçgin, 2020, s. 43) ifadesi ise zaman ve geçicilik temasını radikal bir şekilde tersine çevirir. Normalde zaman akar ve her şey geçicidir. Ancak burada zamanın akmadığı, kendi üzerine kapandığı, yokluğunu durmadan tekrar ettiği bir ‘şimdiki zaman’ anlatılır. Bu, felaketin bir zaman biçimi kazanarak değişmez bir şimdi haline geldiği yani geçiciliğin yerini kalıcı bir felaket anına bıraktığı bir durumdur. Geçmişte olup biten felaket geçmişte kalmamış şimdiyi sonsuz bir tekrara mahkûm etmiştir. Bu da metnin ana temalarından biri olan zamanın donmuşluğu felaketin sürekli mevcudiyeti ve dolayısıyla geçiciliğin reddedilmesi anlamına gelir. Bu durum gelenek kaybı ve zamanın parçalanması kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Modern dünyada geçmişle olan bağların zayıflamasıyla geleceğin de belirsizleştiği, insanın ‘şimdiki zaman’da sıkışıp kaldığı savunulur (Arendt, 2012, s. 16). ‘Zamanın akıp geçmediği, kendi üzerine kapandığı’ ifadesi işaret edilen bu durumu yani geçmişten beslenemeyen ve geleceğe umutla bakamayan bir ‘şimdinin’ felakete dönüşmesini yansıtır. Geçicilik, bu bağlamda anlamlı bir ilerlemenin değil tarihsizliğin ve belirsizliğin damgasını vurduğu bir duraksamanın göstergesidir.

Kenarda romanında, zaman ve geçicilik teması oldukça güçlü bir şekilde işlenir. Geçicilik, doğrudan bir akıştan ziyade zamanın yıkıcı etkisi ve unutulmuşluğun getirdiği varoluşsal bir siliniş üzerinden ifade edilir.

Kalan birkaç eski yapı, kim bilir hangi tuhaf yanlışlıkla yıkılması atlanmış, artık harabeye dönüşmüş büyük bir yapı ile beş yüz yıllık tarihi cami bu ıssızlık duygusunu daha da güçlendiriyor, semt bilinmez, kavranılması zor bir nedenle orada mezarlığın gerisinde, birdenbire silinip yitmiş gibi görünüyordu (Geçgin, 2020, s. 24).

‘Yıkılması atlanmış’, ‘harabeye dönüşmüş’ ve ‘ıssızlık duygusunu daha da güçlendiriyor’ gibi nitelemelerle zamanın yıpratıcı ve yok edici gücü gözler önüne serilir. Geçmişin yapıları bile zamanın karşısında ayakta kalamamış, geçiciliğin somut örnekleri haline gelmiştir. Yapıların eski ve harabe olması mekâna bir tür zamansızlık ve terk edilmişlik hissi katar. Bu ıssızlık zamanın normal akışının kesintiye uğradığı, yaşamın ve hareketin geçip gittiği bir durumu simgeler. “Harabeye dönüşmüş büyük bir yapı” ve “yıkılması atlanmış” (Geçgin,

2020, s. 24) eski yapılar, tam da Walter Benjamin'in Pasajlar'da incelediği türden kentsel harabelerdir. Benjamin'e (2002) göre bu harabeler sadece fiziksel çürüme değil aynı zamanda tarihin ve ilerleme mitinin başarısızlığının somutlaşmış halidir. Onlar modernitenin parlak yüzünün ardındaki çürümeyi, unutulmuşluğu ve 'yıkım teorisini' temsil eder. Alıntısındaki "beş yüz yıllık tarihi cami" de (Geçgin, 2020, s. 24) geçmişin görkemli ama artık ıssız bir kalıntısı olarak Benjamin'in harabe anlayışıyla örtüşür. Bu yapılar geçiciliğin kaçınılmazlığını insan yapımı her şeyin zamanla doğanın veya tarihin aşındırıcı gücü karşısında teslim olduğunu işaret eder. "Semt bilinmez, kavranılması zor bir nedenle orada mezarlığın gerisinde, birdenbire silinip yitmiş gibi görünüyordu" (Geçgin, 2020, s. 24) ifadesi Benjamin'in kentsel peyzajın ve kolektif hafızanın parçalanması üzerine yaptığı gözlemlerle derinden ilişkilidir. Benjamin modern kentleşmenin ve kapitalizmin, mekânları ve onlarla birlikte oluşan hafızaları nasıl sildiğini araştırır. Pasajlar, onun için bir zamanlar canlı bir yaşamın merkeziyken şimdi birer hayalet dönüşen, hafızanın ve anlamın kaybolduğu yerlerdir. Semtin "silinip yitmiş gibi görünmesi" (Geçgin, 2020, s. 24) Benjamin'in ele aldığı 'unutma' sürecini ve geçiciliğin sadece fiziksel değil aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir silme işlevi gördüğünü gösterir. Semtin 'mezarlığın gerisinde' yer alması bu kayboluşun ve unutulmuşluğun ölümle olan metaforik bağını güçlendirir. Benjamin modern kentte 'yitip giden' bu mekânların, rüyalarımızda veya kolektif bilinç dışında birer fantazmagori olarak varlığını sürdürdüğünü öne sürer. Bu anlamda, semtin kayboluşu sadece fiziksel bir gerçeklik değil aynı zamanda hafızanın da bir boşluğa dönüşmesidir.

Gençlik Düşü isimli romanda zaman ve geçicilik teması oldukça güçlü, karmaşık ve hatta tersine çevrilmiş bir biçimde ele alınır. Zamanın normal akışının durduğu, geçiciliğin yerini donmuş bir 'ân'a ancak aynı zamanda arzulanan bir sona bıraktığı derin bir varoluşsal durum betimlenir.

Gecenin bu en koyu ânında zaman da donuyordu. Burada artık bir sonraki ân yoktu. Zamanın art arda gelmesini, geçmesini sağlayan o içsel buyruk geçersizdi artık. Burada ânlar tek bir ânın içinde birbiri üzerine ekleniyordu, bir çamur birikintisini besler gibi. Ben de gizli gizli bir sonu bekliyor, onu arzuluyordum. Bir son, bu yarayı kesip atacak, başı gövdeden ayıran giyotin bıçağı keskinliğinde düşen kesin bir son. Bundan sonraki ân, gelecek olan ân, eğer gelecekse, gelmek için savaşmış, yokluğunun birikintisinden kendini çekip almayı başarmış, gelmeyi hak etmiş ân olacaktı (Geçgin, 2022a, s. 238).

Yukarıdaki alıntının ilk ifadesi zamanın akışının durduğunu, onun doğal geçicilik özelliğinin askıya alındığını net bir şekilde belirtir. Normalde 'ân'lar birbirini takip eder ve geçerken burada bu süreç durmuştur. "Bir sonraki ân yoktu" (Geçgin, 2022a, s. 238) ifadesi monoton, durağan ve ilerlemeyen bir 'şimdiki zaman' algısına işaret eder. "Zamanın art arda gelmesini, geçmesini sağlayan o içsel buyruk geçersizdi artık" (Geçgin, 2022a, s. 238) ifadesi

zamanın sadece dışsal bir olgu olmadığını aynı zamanda bir tür içsel ritimle ilerlediğini ve bu ritmin bozulduğunu gösterir. Geçiciliğin temelini oluşturan bu ‘içsel buyruk’un geçersiz kılınması, bireyin zamanla olan bağının koptuğunu ve kendini zamansız bir boşlukta bulunduğunu ima eder. Kapitalist sistem, kendisinden başka bir alternatif düşünmeyi imkânsız kılarak geleceği geçmişin ve şimdinin monoton bir tekrarına dönüştürür (Fisher, 2011, s. 52-53). ‘Bir sonraki n yoktu’ ve ‘zamanın art arda gelmesini... sağlayan o içsel buyruk geçersizdi’ ifadeleri betimlenen bu geleceksizlik hissini yani zamanın akışının durduğu herhangi bir ilerlemenin veya değişimin artık mümkün olmadığı bir durumu yansıtır. Bu bağlamda zamanın donması sadece kişisel bir deneyim değil aynı zamanda sistematik bir durağanlığın ve umutsuzluğun ifadesi haline gelir. ‘n’lar geçip yok olmak yerine birbirine yapışarak tıpkı büyüyen bir ‘amur birikintisi’ gibi hareketsiz bir ktle oluşturur. Bu, geçmişin, şimdinin ve geleceğin i içe geçip ayrışamadığı boğu bir durumun tasviridir. “Ben de gizli gizli bir sonu bekliyor, onu arzuluyordum. Bir son, bu yarayı kesip atacak, başı gövdeden ayıran giyotin bıçağı keskinliğinde düşen kesin bir son” (Geçgin, 2022a, s. 238) ifadesi zamanın donmuşluğunu, kişide bir çıkış yolu, bir bitiş arzusunu ima eder. Bu arzu edilen ‘son’ normaldeki geicilikten farklı olarak acı verici ancak kesin ve kurtarıcı bir bitiş olarak tanımlanır.

Son Adım isimli romanda zaman ve geçicilik teması, dışsal ve nesnel zamanın anlamını yitirerek içsel ve öznel bir varlığın kontrolüne geçmesi üzerinden anlatılır. “Hangi günde olduğunu bilmiyorsun. Zamanın belirleyicisi içerideki kadın olmuş. Balkona ıkıyorsun” (Geçgin, 2019a, s. 110) cümlelerinde birey hangi günde olduğunu bilmezken zamanın akışı (ve dolayısıyla geçicilik) ‘içerideki kadın’ın varlığına bağlanmıştı. Birey zaman oryantasyonunu kaybetmiştir. Günlerin isimleri, takvimler, saatler gibi dışsal zaman belirleyicileri önemini yitirmiştir. Bu durum zamanın akışının ve dolayısıyla her anın geçici doğasının bireysel zihinde belirsizleştiğini vurgular. Kişi, anları birbirine bağlayan kronolojik zinciri yitirmiştir. “Zamanın belirleyicisi içerideki kadın olmuş” (Geçgin, 2019a, s. 110) ifadesi, alıntının anahtar cümlesidir ve zamanın znelleşmesini en net biçimde ortaya koyar. Evrensel ve nesnel olan zaman artık içerideki bir kadının varoluşuna eylemlerine veya durumuna bağlı olarak algılanır. Bu, zamanın geçiciliğinin de kadının içsel durumuna veya yaşamsal ritmine göre şekillendiği anlamına gelir. Kadın bir anlamda zamanın bedeni haline gelmiştir; onun durumu, zamanın akışını ve geçişini belirler. Bu durum zamanın alışılagelmiş, evrensel, kesintisiz ve herkes için aynı olan geçiciliğinin bireyselleştiği hatta bir insana bağlandığı paradoksal bir durumdur.

“Balkona ıkıyorsun” (Geçgin, 2019a, s. 110) ifadesindeki eylem fiziksel bir hareket olmanın ötesinde içsel bir sıkışmışlıktan (zamanın belirsizleştiği kapalı alandan) dışarıya belki de dışsal zamanın ve geçiciliğin yeniden hissedilebileceği bir alana yöneliş olarak

yorumlanabilir. Belki de bu, kaybolan zaman algısını yeniden kazanma veya en azından dış dünyanın akışını gözlemlene arzusudur. Balkon, genellikle iç ve dış dünya arasında bir köprü, bir gözlem noktası veya bir kaçış alanı olarak kullanılır. Balkon, bir evin iç güvenliğinden dış dünyanın açıklığına açılan bir pencere gibidir; adeta ‘berisi’ ile ‘ötesi’ arasında içerinin ve dışarısının diyalektiğinin derinlerine inen bir eşiktir. Bu eşikten atılan her adım, kişinin içsel (ve belki de daralmış) zaman algısından sıyrılarak daha geniş bir zamansal veya varoluşsal perspektife adım atma arzusunu simgeler. Dışarıya çıkmak zamanın akışına yeniden adapte olma veya en azından bu akışı dışarıdan gözlemlene çabasıdır. “Bu yinelemede her şey ortaya çıkar, sonsuzluk bile. Varlık, hareketsiz kılınmak istenir ve böylelikle bütün durumlar aşılma, bütün durumlara bir durum sağlanmak istenir. İnsanın varlığı, böylelikle ilkselliklere kolaylıkla ulaşılmış gibi, dünyanın varlığının karşısına konur. Burada olan ile orada olanın diyalektiği, mutlaklık düzeyine yükseltilir. Bu zavallı yer belirteçlerine, tam bir denetleme altında tutulamayan varlıksal belirleme güçleri yüklenir” (Bachelard, 1996, s. 226).

Virginia Woolf’un (2024) *Orlando* isimli eseri zaman ve geçicilik temasını belki de hiçbir romancının yapmadığı kadar radikal bir şekilde ele alır. Romanın kahramanı Orlando yüzyıllar boyunca yaşar ve hem cinsiyet değiştirir hem de farklı tarihi dönemlerde var olur. “Hangi günde olduğunu bilmiyorsun” (Geçgin, 2019a, s. 110) ifadesi Orlando’nun zamanla olan bu esnek ve belirsiz ilişkisini çok iyi yansıtır. Orlando’nun zamanla kurduğu ilişki saatlerin ve takvimlerin ötesine geçer. O farklı çağlarda farklı benliklerle yaşarken zamanın sabit bir akış olmaktan çıkıp anıların, deneyimlerin ve kimliklerin bir birleşimi haline geldiğini gösterir. Bu durum “zamanın belirleyicisi içerideki kadın olmuş” (Geçgin, 2019a, s. 110) ifadesiyle de örtüşür; çünkü Orlando’nun değişen benlikleri (kadın ve erkek halleri) onun zamanı algılayışını ve içinde var olduğu ‘ân’ı sürekli yeniden tanımlar. Orlando’nun dönüşümü aslında kadın figürünün zaman üzerindeki etkisine güçlü bir vurgu yapar. Cinsiyet değiştirmesiyle birlikte zamanı algılayışı, toplumsal rolü ve kişisel deneyimleri kökten değişir. Bu, ‘içerideki kadın’ın sadece psikolojik bir arketip değil aynı zamanda bireyin varoluşsal zamanını şekillendiren toplumsal ve kimliksel bir güç olabileceğini düşündürür.

Uzun Yürüyüş romanı zaman ve geçicilik temasını, yaşlanmanın bir süreç olarak değil ani bir farkındalık anı olarak deneyimlenmesi üzerinden işler. Birey, zamanın getirdiği değişimi fark ettiğinde bu değişimin nasıl ve ne zaman gerçekleştiği sorusuyla yüzleşir bu da zamanın geri alınamaz ve sinsi akışının derinliğini ortaya koyar. “Yaşlanmış, diye aklından geçti, ama ne zaman yaşlanmış?” (Geçgin, 2022b, s. 11) ifadesi bireyin sinsi ve fark edilmez ilerleyişini çarpıcı bir şekilde ifade eder. Yaşlanma gibi büyük bir değişim bile anlık bir farkındalıkla değil geriye dönük bir sorgulamayla anlaşılabilir hale gelir. Geçiciliğin bireyler üzerindeki

kaçınılmaz etkisi vurgulanır. “Yaşlanmış, diye aklından geçti” (Geçgin, 2022b, s. 11) ifadesi yaşlanmanın bir gerçeklik olarak kabul edildiğini gösterir. Ancak bu kabul, genellikle dışsal bir gözlemle ya da içsel bir farkındalıkla aniden ortaya çıkar. Bu, zamanın getirdiği bir değişimin yani geçiciliğin bir sonucudur. “Ama ne zaman yaşlanmış?” (Geçgin, 2022b, s. 11) sorusu zamanın sinsi ve fark edilmez akışına vurgu yapar. Yaşlanma, aniden gelen bir durum gibi algılanır ancak aslında zamanın sürekli ve durdurulamaz bir ilerlemesinin sonucudur. Birey, bu değişimin tam olarak ne zaman başladığını, hangi anların bu süreci tetiklediğini sorgular. Bu soru, geçiciliğin sadece bir bitiş veya dönüşüm değil aynı zamanda sürekli ve fark edilmez bir süreç olduğunu ve bu sürecin geri dönülemezliğini vurgular. Zamanın bu sinsi işleyişi, bireyin kendi üzerine dönüp baktığında geçmişe yönelik bir belirsizlik yaşamasına neden olur.

Maurice Merleau-Ponty’nin fenomenolojisinde, insanın dünya ile ilişkisi, salt zihinsel bir işlemde çok daha fazlasıdır; o, algı zemininde köklenen yönelimsel bir ilişkidir. Bu ilişki, ne özne ile nesnenin ayrı ve bağımsız varlıklar olduğu yüzeysel bir ‘bilme’ ilişkisi ne de bilincin zihinsel-içsel bir sürece hapsolmasıdır. Aksine bilinç biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel tüm ilişki ağlarını içine alan kapsamlı bir yapıyla dünyaya bedeniyle bir bütün olarak yönelir (Aydın, 2020, s. 80). Bedenimiz, yalnızca pasif bir taşıyıcı değil dünyayla ve ötekiyle kurduğumuz birincil varoluş biçimimizdir. Zamanı deneyimlememiz de bu bedensel varoluş aracılığıyla gerçekleşir. Yaşlanma, bu bedensel zamanın en çarpıcı örneklerinden biridir. Fiziksel bir süreç olmasına rağmen yaşlanma, bireyin bedeninin yavaş yavaş ‘yabancılaşması’ yani eskiden kolayca yapabildiği şeyleri artık yapamıyor olması ile fark edilir. ‘Ne zaman yaşlanmış?’ sorusu zihnin belirli bir yaşta kalma eğilimine karşın, bedenin sessizce biriktirdiği değişimlerin aniden su yüzüne çıkmasıyla yaşanan şaşkınlığı yansıtır. Bu, bedenin zamanın izlerini bilinçli algının ötesinde biriktirmesi ve zamanın soyut bir kavram olmaktan öte bedenin somut deneyimleriyle iç içe geçen bir gerçeklik olduğunu gösterir. Bütün bu süreçler bilincin dünyaya yönelimini ve onunla bedensel bir diyalog içinde oluşunu gözler önüne serer.

Bir Dava isimli romanda zaman ve geçicilik teması, bir ‘bekleme salonunda’ zamanın bozuk bir saat gibi algılanması biçiminde anlatılır. Birey, zamanın hem akışkan hem de durağan hem hızlı hem de yavaş hissettiren paradoksal doğası içinde kaybolur. Bu deneyimin sonucunda ise, arzulanan veya beklenen her neyse, onun için geri dönülmez bir şekilde geç kaldığını ve önemli bir fırsatı kaybettiğini acı bir biçimde fark eder. Bu geçiciliğin birey üzerinde yarattığı varoluşsal bir tükenmişlik ve pişmanlık hissinin güçlü bir ifadesidir.

Her odayı bekleme salonuna çeviren bu şey nedir? Duvarda bir saat var, ara sıra kafamı kaldırıp bakıyorum. Çalışıyor ama bozuk olmalı diye düşünüyorum. Sanki her bir parçası başka bir biçimde, başka hızlarla çalışıyor, zaman yerinde sayıyor, zaman sığıyor, zaman aynı anda her ikisini birden yapıyor. Duruyor, hızlı akıyor, yavaşlıyor.

O zaman beklediğim neyse, çok geç kaldığımı anlıyorum. Bir trense bu, çoktan gitmiş. Ben belki hep buradaydım, yine de çok geç kaldığım açık (Geçgin, 2019b, s. 91).

“Her odayı bekleme salonuna çeviren bu şey nedir?” (Geçgin, 2019b, s. 91) sorusu, mekânın zaman tarafından nasıl dönüştürüldüğünü gösterir. Bir oda, normalde yaşamsal faaliyetlerin sürdüğü bir yerken ‘bekleme salonuna’ dönüşerek pasif bir bekleyiş ve zamanın geçişine tanıklık etme mekânı haline gelmiştir. Bu durum bireyin zamanın akışı içinde sıkışıp kaldığını, aktif bir katılımcı olmaktan çok zamanın geçiciliğine tabi olduğunu hissettiğini gösterir. “Duvarı bir saat var, ara sıra kafamı kaldırıp bakıyorum. Çalışıyor ama bozuk olmalı diye düşünüyorum. Sanki her bir parçası başka bir biçimde, başka hızlarla çalışıyor, zaman yerinde sayıyor, zaman sıcıyor, zaman aynı anda her ikisini birden yapıyor. Duruyor, hızlı akıyor, yavaşlıyor” (Geçgin, 2019b, s. 91) ifadesinde zamanın öznel ve paradoksal doğası detaylı bir metaforla açıklanır. Saatin bozuk olduğu düşüncesi bireyin dışsal, mekanik zaman ile içsel, deneyimlenen zaman arasındaki uyumsuzluğunu gösterir. Zamanın aynı anda ‘yerinde sayması’, ‘sıçraması’, ‘durması’, ‘hızlı akması’ ve ‘yavaşlaması’ bireyin zihnindeki zaman algısının parçalandığını, tutarsızlaştığını ve öngörülemez hale geldiğini ifade eder. Bu durum geçiciliğin doğrusal ve anlaşılır bir süreç olmaktan çıkıp bireyin zihninde kaotik bir hale geldiğini vurgular. “O zaman beklediğim neyse, çok geç kaldığımı anlıyorum. Bir trense bu, çoktan gitmiş. Ben belki hep buradaydım, yine de çok geç kaldığım açık” (Geçgin, 2019b, s. 91) ifadesi ise geçiciliğin yarattığı geri dönülmezliği ve kaybedilen fırsatların acısını net bir şekilde ortaya koyar. Zamanın bozulmuş algısı içinde bir anlama kavuşan bu durum kişinin ‘çok geç kaldığını’ fark etmesidir. “Bir trense bu, çoktan gitmiş” (Geçgin, 2019b, s. 91) ifadesi yaşamdaki belirli bir hedefin, fırsatın veya dönüm noktasının çoktan aşıldığını ve geri dönülemez bir şekilde kaybedildiğini sembolize eder. “Ben belki hep buradaydım, yine de çok geç kaldığım açık” (Geçgin, 2019b, s. 91) ifadesi ise bireyin pasif bir bekleyiş içinde olsa bile zamanın akıp gittiğini ve bu süreçte önemli şeyleri kaçırdığını acı bir şekilde kabullendiğini gösterir. Bu durum geçiciliğin nihai sonucunun pişmanlık ve kaçırılmış bir yaşam olduğunu ima eder. Zamanın sadece fiziksel bir ölçü olmadığı aynı zamanda insan bilinci ve varoluşsal deneyimle şekillenen, bükülen hatta bazen anlamsızlaşan karmaşık bir fenomen olduğunu vurgulanır. Bekleyiş, bir yandan zamanı uzatırken diğer yandan onun geçiciliğini ve kaçırılan fırsatları daha keskin bir şekilde ortaya koyar.

Bir Dava isimli romanda zaman ve geçicilik teması bireyin aynadaki yansımasında gördüğü yaşlanma ve kimlik erozyonu korkusu üzerinden işlenir. Bu korku, geçmişin (annenin bakışı) etkisiyle güçlenir ve geleceğe yönelik mutlak bir belirsizlikle zirveye ulaşır. Zamanın artık ölçülebilir bir kavram olmaktan çıkıp yalnızca belirsizlik ve kaygıyla tanımlanması,

geçiciliğin sadece bir son değil aynı zamanda sürekli bir endişe ve kontrol kaybı kaynağı olduğunu gösteren güçlü ve içsel bir tasvirdir.

...aynadaki yüzüme bakıyorum. Yüzüm, dağılmış. Sanki ayna yüzümün ilerde alacağı biçimi bir anlığına gösteriyor, bir gün belki de başkasınınkıymış gibi artık tanımayacağım bir yüz. Alnımı ovuyor, yüz kaslarımı oynatıyor, sonra yüzümü yıkıyorum. Yüzümü toparlamaya, bugüne geri getirmeye çalışıyorum. Niçin böyle kendime çekidüzen verme gereksinimi duyuyorum? Aklıma annemin ölçüp biçen bakışları geliyor. Ama ayrıca yolcu kapısından çıktığımda adım atacağım belirsizliğe hazırlanmak için de. Korkum: zamanın ölçüsü değişti, bundan sonra zaman yalnızca belirsizlikle ölçülebilir (Geçgin, 2019b, s. 12).

“Aynadaki yüzüme bakıyorum. Yüzüm, dağılmış. Sanki ayna yüzümün ilerde alacağı biçimi bir anlığını gösteriyor, bir gün belki de başkasınınkıymış gibi artık tanımayacağım bir yüz” (Geçgin, 2019b, s. 12) ifadesi fiziksel yaşlanmanın ve kimlik erozyonunun getirdiği geçiciliği doğrudan yansıtır. Ayna sadece şimdiki anı değil gelecekteki yaşlanmış ve yabancılaşmış bir yüzü de ‘bir anlığına’ göstererek zamanın acımasız akışını gözler önüne serer. “Başkasınınkıymış gibi tanımayacağım bir yüz” (Geçgin, 2019b, s. 12) ifadesi ise benliğin zamanla nasıl değiştiğini ve bireyin kendi kimliğine bile yabancılaşabileceğini vurgular. Bu, geçiciliğin kişisel kimlik üzerindeki yıkıcı etkisinin bir göstergesidir. “Alnımı ovuyor, yüz kaslarımı oynatıyor, sonra yüzümü yıkıyorum. Yüzümü toparlamaya, bugüne geri getirmeye çalışıyorum. Niçin böyle kendime çekidüzen verme gereksinimi duyuyorum? Aklıma annemin ölçüp biçen bakışları geliyor” (Geçgin, 2019b, s. 12) ifadesinde bireyin zamanın getirdiği değişime karşı içsel bir direnişi ve geçmişin (annenin bakışı) şimdiki an üzerindeki etkisini görürüz. Roman karakterinin yüzünü “toparlamaya” ve “bugüne geri getirmeye” (Geçgin, 2019b, s. 12) çalışması yaşlanmanın ve dağılmanın getirdiği hisse karşı koyma mevcut anı ve kimliği koruma çabasıdır. Annenin “ölçüp biçen bakışları” (Geçgin, 2019b, s. 12) ise geçmişten gelen yargıların veya beklentilerin bireyin zaman içindeki değişimiyle ilgili kaygılarını nasıl beslediğini gösterir. Bu, geçiciliğin sadece geleceğe yönelik bir korku değil aynı zamanda geçmişin izleriyle de şekillenen karmaşık bir deneyim olduğunu ortaya koyar. "Ama ayrıca yolcu kapısından çıktığımda adım atacağım belirsizliğe hazırlanmak için de. Korkum: zamanın ölçüsü değişti, bundan sonra zaman yalnızca belirsizlikle ölçülebilir" (Geçgin, 2019b, s. 12) ifadesi zamanın ve geçiciliğin getirdiği nihai belirsizliğe odaklanır. “Yolcu kapısından çıktığımda adım atacağım belirsizlik” (Geçgin, 2019b, s. 12) geleceğin öngörülemezliğini ve kontrol edilemezliğini sembolize eder. En çarpıcı olan ise “zamanın ölçüsü değişti bundan sonra zaman yalnızca belirsizlikle ölçülebilir” (Geçgin, 2019b, s. 12) ifadesidir. Bu, bireyin kronolojik ve öngörülebilir zaman algısını kaybettiğini, geçiciliğin artık belirli bir süre veya olaylarla değil tamamen bilinmezlik ve kaygıyla ölçüldüğünü ifade eder. Zamanın bu yeni

belirsiz ölçüsü, bireyin geleceğe yönelik kontrolünü tamamen yitirdiği ve bu durumun ona derin bir korku verdiği anlamına gelir.

Bauman, modern toplumların artık katı ve sabit yapılar yerine, her şeyin sürekli değiştiği, akışkan ve belirsiz bir yapıya büründüğünü savunur (2020, s. 8). Romandaki “zamanın ölçüsü değişti” ve “zaman yalnızca belirsizlikle ölçülebilir” (Geçgin, 2019b, s. 12) ifadeleri tam da Bauman'ın tanımladığı bu akışkan, öngörülemez ve sürekli yeniden tanımlanan zaman algısını yansıtır. Birey, bu akışkan zaman içinde kendini güvende hissetmez sürekli bir ‘çekidüzen verme gereksinimi’ duyar çünkü yolcu kapısından çıktığında adım atacağı dünya sürekli değişen ve belirsiz bir gelecektir.

Romancı, *Dünyalar-Arasında* romanında zaman ve geçicilik temasını geçmişin, şimdinin ve geleceğin boşlukla özdeşleştirildiği bir perspektiften işler. Birey, sürekli bir ‘son olay’ arayışında olsa da bu sonun ya belirsiz olduğunu ya da zaten çoktan gerçekleşmiş, geriye sadece ‘yankılar’ bıraktığını fark eder. Bu durum zamanın akışının getirdiği varoluşsal bir boşluk, anlamsızlık ve benliğin çözülüşü hissini güçlü bir şekilde aktarır.

Zamanın boş bir hal aldığı boşlukta boş bir geçmiş, boş bir gelecek. Bir zamanlar yürüyor, bir sonu arıyordum, ben yürüdükçe tüm bunlar, bu dağılmış parçalar, oraya buraya fırlatılmış öteberi de sanki onları bitirecek bir son olaya çağrıda bulunuyordu. Ama neredeydi bu son olay? Yaklaşıyor muydum, yoksa uzaklaşıyor muydum? Ara sıra başımı kaldırıp gözümü ötelere diyor, son olay, diye düşünüyordum, bitmez bir çöl gibi uzayan, adına gelecek denen bu uçsuz bucaksız boşluktan başka bir şey değil. Bu durumda son olay, kendini bir çağrı biçimde boşlukta hep tekrarlayıp duruyordu. Ya da, son olay çoktan gerçekleşmiş, çoktan geride kalmıştı. Zamanın başsız sonsuz boşluğunda çoktan parçalanmış, dağılıp saçılmıştı. Tüm bu parçacıklar, kırıntılar, öteberi zaten bu son olayın parçaları, dağılışı, saçıntılarıydı. Evet. Yankı bunlar, biten zamanın bir süre daha titreşmeyi sürdüren yankıları. Hayır. Benim konuşmalarım değil, hepsi geride kaldı. Konuşan ben değilim, o konuşuyor, hep o konuştu " (Geçgin, 2024, s. 92).

Yukarıdaki pasaj bireyin zamanla olan ilişkisinin mutlak bir boşluğa dönüştüğünü gösterir. Geçmişin ‘boş’, geleceğin de ‘boş’ olması zamanın lineer akışının anlamsızlaştığını ve bireyin bu akış içinde herhangi bir tutunacak nokta bulamadığını ima eder. Bu durum geçiciliğin sadece olayların sonlanması değil aynı zamanda zamanın kendisinin de bir varoluşsal boşluk olarak deneyimlenmesi anlamına geldiğini gösterir. “Bir zamanlar yürüyor, bir sonu arıyordum, ben yürüdükçe tüm bunlar, bu dağılmış parçalar, oraya buraya fırlatılmış öteberi de sanki onları bitirecek bir son olaya çağrıda bulunuyordu. Ama neredeydi bu son olay? Yaklaşıyor muydum, yoksa uzaklaşıyor muydum?” (Geçgin, 2024, s. 92) ifadesi bireyin zaman içinde bir anlam veya nihai bir bitiş arayışını ve bu arayışın getirdiği belirsizliği anlatır. ‘Dağılmış parçalar’ ve ‘oraya buraya fırlatılmış öteberi’ ifadeleri yaşamın deneyimlerinin parçalanmışlığını ve tutarsızlığını vurgular. Birey, bu karmaşayı sonlandıracak bir ‘son olay’

arayışındadır ancak bu sonun nerede olduğu, yaklaşıp yaklaşmadığı belirsizdir. Bu, geçiciliğin bir varış noktası yerine sürekli bir arayış ve belirsizlik içinde sıkışıp kalma hali olduğunu gösterir. “Ara sıra başımı kaldırıp gözümü ötelere dikeyor, son olay, diye düşünüyordum, bitmez bir çöl gibi uzayan, adına gelecek denen bu uçsuz bucaksız boşluktan başka bir şey değil” (Geçgin, 2024, s. 92) ifadesinde ise bireyin geleceğin de aslında bir boşluktan ibaret olduğunu fark etmesi vurgulanır. “Bitmez bir çöl gibi uzayan, adına gelecek denen bu uçsuz bucaksız boşluk” (Geçgin, 2024, s. 92) umutsuzluğun ve anlam yitiminin doruk noktasıdır. Geleceğin bir bitiş veya kurtuluş getirmemesi aksine mevcut boşluğu genişletmesi, zamanın geçiciliğinin birey için mutlak bir hiçliğe dönüştüğünü gösterir. “Bu durumda son olay, kendini bir çağrı biçimde boşlukta hep tekrarlayıp duruyordu. Ya da son olay çoktan gerçekleşmiş, çoktan geride kalmıştı. Zamanın başsız sonsuz boşluğunda çoktan parçalanmış, dağılıp saçılmıştı. Tüm bu parçacıklar, kırıntılar, öteberi zaten bu son olayın parçaları, dağılışı, saçıntılarıydı” (Geçgin, 2024, s. 92) ifadesi sonun paradoksal doğasını ve geçiciliğin döngüsel bir nitelik kazanmasını ortaya koyar. Son olay hem sürekli çağrıda bulunur (yani hâlâ beklenir) hem de “çoktan gerçekleşmiş, çoktan geride kalmış” (Geçgin, 2024, s. 92) olabilir. Bu düşünce yaşamın zirvesinin veya bitişinin çoktan deneyimlendiğini ve şu an yaşananların bu ‘son olayın’, ‘yankıları’ veya ‘kırıntıları’ olduğunu işaret eder. Bu durum zamanın lineerliğinin çözüldüğünü ve geçiciliğin her anın içinde var olan, tekrarlanan bir durum olduğunu düşündürür. “Yankı bunlar, biten zamanın titreşmeyi sürdüren yankıları” (Geçgin, 2024, s. 92) ifadesi, yaşanmış her şeyin sadece birer kalıntı, geçmişin soluk bir tekrarı olduğunu gösterir. En çarpıcı olanı ise “Konuşan ben değilim, o konuşuyor, hep o konuştu” (Geçgin, 2024, s. 92) ifadesidir. Bu, bireyin kendi sesinin, kendi öznesinin zaman içinde yok olduğunu artık kendi iradesiyle konuşan bir benliğin kalmadığını ve konuşan şeyin geçmişin, yaşanmışlıkların veya kaderin bir yansıması olduğunu hissettiğini gösterir. Bu geçiciliğin nihai sonucunun varoluşsal bir kimlik kaybı ve benliğin silikleşmesi olduğu anlamına gelir. “Evet. Yankı bunlar, biten zamanın bir süre daha titreşmeyi sürdüren yankıları. Hayır. Benim konuşmalarım değil, hepsi geride kaldı. Konuşan ben değilim, o konuşuyor, hep o konuştu” (Geçgin, 2024, s. 92) ifadesi anlamın ve öznenin akışkanlığına, sürekli oluşumuna dair çağdaş felsefi yaklaşımlarla güçlü bir şekilde örtüşür.

Hayatımızdaki tekrar yalnızca bir yinleme değil aynı zamanda sonlu olanın kendini var etme ve gerçekleştirme çabasıyla ortaya çıkan bir gerçektir. Bu anlayışa göre tekrar basit bir kopyalama işi değildir; aksine her tekrar kendi içinde yaratıcı bir farklılaşma ve sürekli bir oluş sürecidir. Yani tekrar eden her an, her olay veya her biçim, bir öncekinin birebir aynısı olmak yerine kendi özgünlüğünü ve yeniliğini barındırır. Bu dinamik bakış açısı, tekrarın pasif bir döngü olmaktan çok varlığın kendini sürekli yeniden inşa ettiği, her seferinde yeni bir boyut

kattığı aktif bir yaratım süreci olduğunu gözler önüne serer (Deleuze, 2017, s. 34). “Yankı bunlar, biten zamanın bir süre daha titreşmeyi sürdüren yankıları” (Geçgin, 2024, s. 92) ifadesinde geçmişin parçaları tamamen yok olmak yerine şimdiki zamanda farklılaşarak yankılanır. Bu yankılar basit birer kopya değil geçmişin gücünü ve etkisini bugüne taşıyan yeni anlamlar üretebilen titreşimlerdir. Yazarın hissettiği boşluğa rağmen bu yankıların varlığı, zamanın tamamen tükenmediğini aksine sürekli bir oluşum ve dönüşüm içinde olduğunu düşündürür. Bu çerçevede zamanın lineer ve anlamlı akışının çözülüşü ve bunun birey üzerindeki derin etkileri gözler önüne serilir. Geçmişin ve geleceğin boşluğa dönüşmesi, ‘son olay’ın bir illüzyon olması ve kimliğin dahi bir yankıya indirgenmesi, modern insanın yaşadığı derin varoluşsal kaygıyı ve nihilizmi yansıtır. Ancak Deleuze ve Butler gibi düşünürlerin perspektifinden bakıldığında, bu ‘yankılar’ ve ‘parçalanmışlık’ aynı zamanda yeni oluşumların ve anlamların potansiyelini de barındırır. Roman karakterinin bu deneyimi, zamanın bitmeyen bilmecesinin, varoluşun absürtlüğünün ve benliğin kırılmalığının evrensel bir ifadesidir.

Dünyalar-Arasında romanında zaman ve geçicilik teması, zamanın her türlü tanımının ve algısının radikal bir şekilde reddedilmesi bakımından anlatılır. Anlatıcının ‘artık zaman yok’ ve ‘hepsinin işi bitti’ ifadeleri, sadece kronolojik bir bitişi değil aynı zamanda varoluşsal bir hiçliği, zamansızlığı ve tüm anlamların yitimini ilan eder. Bu, bireyin zamanın akışı karşısında tam bir teslimiyetle onun varlığını ve dolayısıyla kendi varoluşunun zamansal boyutunu ortadan kaldırdığı nihilist bir duruşu işaret eder.

Zamanla işim bitti, zaman gerimde kaldı. Artık zaman yok. Geçmiş, şimdi, gelecek, geride kaldı; şimdinin geçmişi, geçmişin şimdisi, şimdinin geleceği, geleceğin şimdisi ya da geçmişi geride kaldı; geçmişin geleceği, geçmişin geçmişi, geleceğin geleceği ya da başka ne varsa hepsinin işi bitti (Geçgin, 2024, s. 89).

Yukarıdaki cümleler bireyin sadece kronolojik zamanla olan bağının koptuğunu değil, aynı zamanda zamanın kendisinin yani geçiciliğin bir anlam ifade etmediğini ima eder. “Artık zaman yok” (Geçgin, 2024, s. 89) ifadesi zamanın varoluşsal boyutunun da ortadan kalktığını, bireyin zamansızlık ve hiçlik içinde olduğunu düşündürür. “Geçmiş, şimdi, gelecek, geride kaldı; şimdinin geçmişi, geçmişin şimdisi, şimdinin geleceği, geleceğin şimdisi ya da geçmişi geride kaldı; geçmişin geleceği, geçmişin geçmişi, geleceğin geleceği ya da başka ne varsa hepsinin işi bitti” (Geçgin, 2024, s. 89) ifadesi zamanın geleneksel sınırlarının nasıl bulanıklaştığını ve anlamın nasıl kaygan bir zemine oturduğunu çarpıcı bir şekilde gösterir. Bu tekrarlanan ve giderek karmaşıklaşan dilsel yapı, zihnin zamanı kavrama çabasındaki çaresizliğini ve dilin bu karmaşayı ifade etmekteki yetersizliğini gözler önüne serer. Zamanın bilinen tüm alt kategorilerinin dökümü yapıldıktan sonra ‘hepsinin işi bitti’ cümlesi ile adeta zamanın mutlak bir yokluğa sürüklendiği imlenir. Bu durum sadece zaman kavramının değil

aynı zamanda dilin de bir referans noktası olarak işlevini yitirdiğini düşündürür. Geçmiş, şimdi ve gelecek gibi zamansal ifadeler kendi içlerinde çelişkiler barındırarak ve sürekli olarak birbirlerinin içine geçerek sabit anlamlarını kaybederler. Böylece, anlamın nihai olarak dağıldığı, kelimelerin artık bir şeye kesin olarak işaret edemediği belirsiz bir evren ortaya çıkar. Bu, her şeyin akışkanlaştığı ve hiçbir şeyin kesin bir tanıma sığmadığı modern varoluşun derin bir yansımasıdır (Derrida, 2014, s. 382).

Dünyalar-Arasında romanından alınan yukarıdaki pasaj sadece bir zaman algısının değil aynı zamanda bu algı üzerine kurulan varoluşsal anlamın da sona erdiğini ima eder. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin tüm kategorileriyle birlikte yok olması bireyi mutlak bir hiçliğin eşliğine getirir. Bu noktada artık bir arayış, bir pişmanlık ya da bir beklenti kalmamıştır; sadece zamanın kendisiyle birlikte tüm anlamların da buharlaştığı bir boşluk vardır.

Romancı *Dünyalar-Arasında* romanında zaman ve geçicilik temasını, bireysel varoluşu ‘ilk insandan son insana’ uzanan kozmik bir zaman döngüsü içine yerleştirerek işler. Bu döngü içinde kendi varlığının hızla sona ereceğini düşünen birey, ‘zamanın pörsümüş’lüğünü ve kendi geçiciliğinin mutlaklığını derinden hisseder.

Ayağa kalkmam kesinlikle o ilk insansının eylemi kadar büyük bir eylem olacak ama ben önümde uzanan steplere gözümü dikeceğim, yerle göğün birbirine karıştığı ufka doğru yürüyüp yok olan beni görecekim. İlk insandan son insana. Evet, bu kez her şey çok hızlı olacak, bu pörsümüş zamanın üstünden tek bir adımla sıçrayıp geçecekim, ortaya çıkmamla yok olmam bir olacak. Yo, hayal bunlar, hâlâ hayallerle oyalanıyorum (Geçgin, 2024, s. 81-82).

Yukarıdaki cümlelerde birey kendi eylemini insanlık tarihinin başlangıcıyla (ilk insan) özdeşleştirerek kişisel varoluşunu evrensel bir zaman çizelgesine oturtur. “Yerle göğün birbirine karıştığı ufka doğru yürüyüp yok olan beni görecekim” (Geçgin, 2024, s. 81-82) ifadesi hem geçiciliğin mekânsal bir uzantısı (ufukta kaybolma) hem de varoluşun kaçınılmaz sonu (yok olma) olarak karşımıza çıkar. Bu durum üstinsan kavramıyla güçlü bir paralellik taşır. Üstinsan, mevcut değerleri ve ahlakı aşarak kendi değerlerini yaratan, sıradanlığın ve sürü psikolojisinin üzerine çıkan bir bireydir (Nietzsche, 2010, s. 36). Anlatıcının bu ‘ilk insansının eylemi kadar büyük’ bir adım atma arzusu bireyin kendi sınırlarını aşma, zamanın ve varoluşun dayattığı kısıtlamalardan sıyrılma arayışını yansıtır. Bu da bireyin pörsümüş zamanın ağırlığından kurtulup özgür ve radikal bir eylemle yeni bir varoluş yaratma isteğini somutlar.

“İlk insandan son insana” (Geçgin, 2024, s. 81-82) vurgusu bireysel yaşamın, insanlığın tüm tarihsel geçiciliğini kapsayan kozmik bir döngünün parçası olduğunu düşündürür. “Evet, bu kez her şey çok hızlı olacak, bu pörsümüş zamanın üstünden tek bir adımla sıçrayıp geçecekim, ortaya çıkmamla yok olmam bir olacak” (Geçgin, 2024, s. 81-82) ifadesi bireysel varoluşun kısıtlılığına ve geçiciliğin hızına odaklanır. “Her şey çok hızlı olacak” (Geçgin, 2024,

s. 81-82) cümlesi zamanın hızlanan akışını ve yaşamın göz açıp kapayıncaya kadar sona ereceği gerçeğini yansıtır. “Pörsümüş zamanın üstünden tek bir adımla sıçrayıp geçmek” (Geçgin, 2024, s. 81-82) geçmişin ve şimdinin yıpranmışlığını aşarak varoluşun çok hızlı bir şekilde sona ereceği inancını pekiştirir. “Ortaya çıkmamla yok olmam bir olacak” (Geçgin, 2024, s. 81-82) ifadesi ise doğum ve ölüm arasındaki mesafenin sıfırlandığı, varoluşun anlık bir parlamaya indirgendiği radikal bir geçicilik algısını ortaya koyar. Bu zamanın tükenmişliğini ve bireysel varoluşun anlamsızlığını gösteren güçlü bir ifadedir. “Yo, hâyâl bunlar, hâlâ hayallerle oyalanıyorum” (Geçgin, 2024, s. 81-82) ifadesi alıntının önceki kısımlarında yaratılan varoluşsal ve dramatik zaman algısının bir anda sorgulanmasına neden olur. Anlatıcı, bu derin düşüncelerin aslında birer ‘hayal’ olduğunu kabul ederek kendisini bu düşüncelerle ‘oyalamaya’ devam ettiğini fark eder. Bu, geçiciliğin bir gerçeklik olarak kabul edilse de insan zihninin bu acı gerçeklikle başa çıkmak için hayallere sığınma eğilimini ya da bu kadar büyük bir varoluşsal yükün sadece birer kuruntu olduğunu ima eder.

Dünyalar-Arasında romanı bireyin kendi varoluşsal sınırlarını zorlama, zamanın kısıtlamalarından kurtulma arzusunu ve bu arayışın getirdiği mutlak yok oluş potansiyelini çarpıcı bir biçimde ele alır. İlk insandan son insana uzanan bu sembolik yolculuk hem insanlığın tarihsel kaderini hem de bireyin kendi sonluluğuyla yüzleşmesini içerir.

Dünyalar-Arasında adlı romanda zaman ve geçicilik teması bir ‘altın çağ’ hayalinin ve ‘doğru zaman’ algısının varlığına duyulan özlem yoluyla anlatılır. Ancak bu özlem, idealize edilen o anın bir çırpıda geçip gitmesiyle bir kaçırılmış fırsat hissine dönüşür. Son olarak anlatıcı bu ideal zamanın aslında hiç var olmamış olabileceğini fark ederek geçiciliğin sadece olayların değil aynı zamanda geçmişe dair algıların ve hayallerin de bir yanılsama olabileceğini ortaya koyar. Bu durum insanın zamanın getirdiği kayıplarla ve gerçeklikle başa çıkma çabasıdır.

Belki bir zamanlar, anımsayamadığım kadar çok eskide doğru yapmanın bir yolu vardı, zamanıysa hep tam zamanıydı, ne yapsam zaten doğru olacaktı ama o an geldiği gibi, daha ben parmağımı kımıldatmadan geçip gitti. Yok, nereden çıkarıyorum, böyle bir zaman hiç olmadı, nasıl olabilir (Geçgin, 2024, s. 17).

Pasaj geçmişe duyulan nostaljik bir özlemi ve kaçırılmış bir altın çağ hissini yansıtır. Anlatıcı, hatırlayamadığı kadar eski bir zamanda her şeyin ‘doğru’ olacağı, zamanın ‘hep tam zamanı’ olduğu bir idealizasyonu dile getirir. Ancak “ben parmağımı kımıldatmadan geçip gitti” (Geçgin, 2024, s. 17) ifadesiyle geçiciliğin acımasızlığı vurgulanır. Yani o mükemmel an bireyin eyleme geçmesine fırsat vermeden hızla kaybolmuştur. Bu durum geçiciliğin bir fırsat yitimi ve kontrol kaybı olarak deneyimlenmesini gösterir. “Yok, nereden çıkarıyorum” ve “böyle bir zaman hiç olmadı, nasıl olabilir” (Geçgin, 2024, s. 17) ifadeleri geçmişe duyulan

özlemin aslında bir yanılsama olduğunu, o mükemmel zamanın hiçbir zaman var olmadığını düşündürür. Bu, geçiciliğin sadece somut olayların sonlanması değil aynı zamanda zamanla ilgili hayallerin ve beklentilerin de boşluğa düşmesi anlamına geldiğini gösterir. Anlatıcı, belki de bu idealize edilmiş zamanı yaratarak şimdiki anın eksiklikleriyle başa çıkmaya çalışıyordur ancak sonunda bunun gerçek dışı olduğunu kabullenmek zorunda kalır. İdealize edilmiş geçmişin reddi ve zamanın bir yanılsama olarak algılanması, tarihin yükü ve anımsamanın işlevi kavramlarıyla da ilişkilidir. Romanda geçmişe saplanıp kalmanın ya da onu mükemmelleştirmenin şimdiyi yaşama ve geleceği yaratma kapasitesini nasıl sınırladığı tartışılır. Anlatıcının ‘böyle bir zaman hiç olmadı’ farkındalığı geçmişin idealizasyonundan kurtulma, tarihi bir pranga olarak görmekten vazgeçme ve böylece varoluşsal bir yükten arınma girişimi olarak yorumlanabilir. Ancak bu arınma aynı zamanda derin bir boşluğu da beraberinde getirir.

3.7. KİMLİK VE AİDİYET

Kimlik ve aidiyet, insanın sosyal ve psikolojik varoluşunun temel taşlarıdır. Kimlik, bireyin ‘ben kimim?’ sorusuna verdiği yanıttır; kişisel özelliklerini, inançlarını, değerlerini, rollerini ve diğer insanlarla ve dünyayla olan ilişkilerini kapsar. Aidiyet ise bireyin kendini bir gruba, topluluğa, kültüre veya değere ait hissetme ihtiyacı ve bu ihtiyacın tatminidir. Bu iki kavram birbirine derinden bağlıdır; aidiyet kimliğin oluşumunda ve sağlamlaşmasında kritik bir rol oynar.

Günümüzde kimlikler adeta bir giysi gibi kolayca giyilip çıkarılabilen, geçici ve yüzeysel nitelikler taşımaktadır. Oysa insanın özüne dair derin bir sorgulama olan ‘İnsanı insan yapan nedir?’ sorusu Rousseau’dan bu yana varlığını korumaktadır. Kimlik, özünde bireysel bir olgudur. Ancak içinde yaşadığımız dünya, var olan derin bölünmüşlükleriyle kimliği çoğunlukla sosyal bir tanımlama olarak sunma eğilimindedir. Çünkü bireysel kimliğin oluşumunda toplumun ulusal, kültürel, ekonomik değerleri, davranış kalıpları ve kolektif sembolleri insanı diğerlerinden farklılaştıran yapay bir kimliğin oluşumunu teşvik eder. Toplumun kurumsal yapısı, zamanla bireysel kimliği şekillendirerek onu değişime uğratabilir hatta dönüştürebilir. İnsan içinde yaşadığı toplumun millî, dinî, siyasal ve ekonomik değer yargılarının bir ürünü olmaya yönlendirilir. Bir başka deyişle toplumsal üretim mekanizmaları, belirli kalıplara uyan kimlikler üretir. İşte bunlar, bireye dışarıdan ‘giydirilmiş kimlikler’dir. Giydirilmiş, yapay kimliklerin merkezinde tüm insanlık ailesinde ortak olan yalın insan kimliği bulunur. Bu öz kimlik insanın akıl ve ruh gibi temel cevherlerini barındırır. Akıl ve ruhun işleyiş biçimleri de tüm insanlar için ortaktır ve aynı evrensel kurallara tabidir. Kimliğin bir diğer boyutu ise insanın fiziksel ve genetik özelliklerini kapsayan tamamen biyoloji yasalarıyla belirlenmiş ve insan

iradesi dışında oluşmuş olan genetik ya da ırk kimliğidir. İnsan topluluklarının, yaşadıkları bölgelerin coğrafi koşullarına uyum sağlayabilecek fiziksel özelliklere ayrılmış olması yaratılış modelinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir. (Aşkın, 2007, s. 216).

Kimlik ve aidiyet, durağan kavramlar olmaktan ziyade bireyin sürekli inşa ettiği bir süreci işaret eder. Kimlik, doğuştan gelen ve sabit bir özellik değildir; aksine yoğun çaba ve sürekli bir mücadelenin sonucunda ortaya çıkan bir amacın kendisidir. Birey, kendi kimliğini adeta sıfırdan yaratır. Sunulan alternatifler arasından seçimler yapar ve yaşamını bu seçimler doğrultusunda şekillendirir. Ancak bu süreç, bir defalık bir eylem değildir. Oluşturulan kimliğin korunması daha da büyük bir gayret gerektirir. Çünkü kimlik ebedî tamamlanmamışlık ve istikrarsızlık gerçeğiyle yüzleşmek zorundadır. Kimlik, sabit bir noktaya varış değil sürekli bir oluş ve değişim sürecidir. Bu dinamik doğa genellikle bastırılmaya ve istikrar arayışıyla gizlenmeye çalışılır. Birey, kimliğinin akışkan ve tamamlanmamış yönünü kabul etmek yerine onu sabit bir başarı gibi sunma eğilimindedir. Oysa bu mücadelenin zaferle sonuçlanabilmesi için kimliğin her an değişebilen ve yeniden inşa edilmesi gereken doğasının göz ardı edilmesi hatta inkâr edilmesi gerekir. Bu bağlamda aidiyet, bitmeyen bir projenin parçası olarak sürekli devam eden bir yolculuktur; bir varış noktası değil dinamik bir inşa sürecidir (Bauman, 2017, s. 25).

Durkheim'a göre toplumsal dayanışma ve bütünleşme, bir toplumun sağlığı için hayati öneme sahiptir. Güçlü bağlar ve ortak değerler, bireylerin aidiyet duygusunu pekiştirerek onları toplumla bütünleştirir. Bu bağların zayıflaması veya tamamen ortadan kalkması durumu olan anomi bireylerin toplumdan kopmasına ve anlam duygularını yitirmesine neden olur. Durkheim, toplumsal bağların zayıf olduğu yerlerde intihar oranlarının yükseldiğini aksine güçlü olduğu yerlerde ise düşük olduğunu gözlemlemiştir. Durkheim, toplumsal bütünleşmenin azaldığı toplumlarda anomik intihar eğiliminin arttığını savunur. Bu durum aidiyet duygusunun eksikliğinin bireyin psikolojik sağlığı ve hatta yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerini doğrudan göstermektedir. Birey kendini ait hissettiği bir yapıdan yoksun kaldığında anlamsızlık ve umutsuzluk duygularıyla karşı karşıya kalır (Durkheim, 2002, s. 7).

Kimlik ve aidiyet birbirini karşılıklı olarak besleyen kavramlardır. Aidiyet, kimliği şekillendirir; birey ait olduğu grubun veya topluluğun değerlerini, normlarını ve beklentilerini içselleştirerek kendi kimliğini oluşturur. Bir aileye, arkadaş grubuna veya ulusa ait olmak kişinin kendini tanımlama biçimini etkiler. Kimlik, aidiyet arayışını yönlendirir; kişinin gelişen kimliği hangi gruplara veya ideolojilere ait olmak istediğini belirler. Birey kendi değerleri ve inançlarıyla uyumlu topluluklar arayışına girer.

Kimlik arayışı bireyin kim olduğunu, değerlerini, inançlarını ve yeteneklerini keşfetme sürecidir. Toplumsal normlar, değerler ve beklentiler bireyin kimlik arayışını etkiler. Birey farklı kimlikler arasında kalabilir, çelişkili duygular yaşayabilir. Bu durum özellikle farklı kültürler, değerler veya inanç sistemleri arasında kalan bireylerde daha sık görülür. Bu süreç iç gözlem, deneyimler ve başkalarıyla ilişkiler yoluyla gerçekleşir. Birey toplumdaki yerini, rollerini ve ilişkilerini belirlemeye çalışır. Kendine özgü özelliklerini, kişiliğini ve kimliğini oluşturma sürecine girer. Bu süreç bireyin kendini ifade etme, farklı deneyimler yaşama ve kendi değerlerini yaratma çabasıyla şekillenir.

Edebiyatta kimlik ve aidiyet teması, genellikle varoluşsal kriz yaşayan karakterler aracılığıyla işlenir. Bu karakterler toplumla bütünleşmekte zorlanan, içe dönük, melankolik ve sürekli sorgulayan kişilerdir. Onların bu yalnız ve sorgulayıcı doğası, okuyucunun kimlik arayışlarını anlamasını kolaylaştırır. Karakterlerin iç dünyası iç monologlar aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Bu monologlar karakterlerin hislerini, düşüncelerini, yalnızlık ve varoluş üzerine yaptıkları sorgulamaları derinlemesine gözler önüne serer. Böylece okuyucu karakterin yaşadığı duygusal ve zihinsel sürece ortak olur. Edebî eserler kimlik ve aidiyet kaybını yansıtmak için sıkça sembollere başvurur. Örneğin; ıssız bir oda, boş bir sokak veya suskun bir kalabalık, karakterin yaşadığı yalnızlık, boşluk ve anlamsızlık duygularını somutlaştıran sembollerdir. Bu tür eserlerin dili ve üslubu da genellikle karamsar ve melankoliktir. Dil daha ağır, düşünceli ve içe dönük bir tonda ilerleyerek karakterlerin ruh halini yansıtır. Bu dil, aidiyet duygusunu kaybeden bireyin içsel çatışmalarını ve kimlik krizini daha etkili bir şekilde aktarır.

Kimlik ve aidiyet, insan varoluşunun temelini oluşturan iki unsurdur. Bireyler, ‘Ben kimim?’ sorusuna cevap ararken aynı zamanda ‘Nereye aitim?’ sorusunun peşinden giderler. Bu iki duygunun sağlam bir şekilde inşa edilmesi, bireyin psikolojik sağlığı, topluma uyumu ve yaşamındaki anlam arayışı için büyük önem taşımaktadır.

Geçgin’in romanlarında kimlik, durağan ve sabit bir olgu olmaktan ziyade sürekli bir oluş ve çözülme süreci olarak karşımıza çıkar. Karakterler kendilerini tanımlama çabasında genellikle geçmişleriyle hesaplaşır, hafızanın derinliklerine iner ve benliklerinin farklı katmanlarıyla yüzleşirler. Bu süreçte kimlik toplumsal rollerden, dışarıdan giydirilmiş beklentilerden arınarak bireyin özüne doğru yapılan bir yolculuğa dönüşür. Karakterler belirli bir kimliğe sıkışıp kalmak yerine, varoluşun belirsizliği içinde kendi benliklerini yeniden inşa etmeye çalışırlar. Bu durum kimliğin asla tam olarak tamamlanamayacağı aksine sürekli bir arayış ve değişim içinde olduğu fikrini pekiştirir. Ayhan Geçgin’in romanlarında aidiyet teması ise genellikle bir boşluk veya eksiklik duygusuyla birlikte işlenir. Karakterler, kendilerini içinde bulundukları topluma, kültüre veya hatta kendi ailelerine dahi ait hissetmezler. Bu aidiyetsizlik,

derin bir yabancılaşma ve yalnızlık hissine yol açar. Geleneksel değerlerin sorgulandığı, toplumsal bağların zayıfladığı modern dünyada bireyin bir yere kök salma çabası sonuçsuz kalır. Yazar, karakterlerinin ait olamama durumunu onların iç dünyalarındaki kopuşlar, çevreleriyle kuramadıkları otantik ilişkiler ve sürekli bir ‘yolda olma’ haliyle betimler.

Geçgin’in eserlerinde mekânlar da kimlik ve aidiyet temasının açılanmasında işlevseldir. Mekânlar genellikle karakterlerin içsel durumlarının bir yansımasıdır; dar ve boğucu alanlar, kimlik bunalımlarını veya kapana kısılmışlık hissini temsil eder. Zaman ise kronolojik bir akıştan ziyade karakterlerin belleğinde farklı katmanlar halinde belirir ve kimlik arayışının geçmişle olan bağını güçlendirir. Geçmişin izleri, bugünkü kimliğin oluşumunda belirleyici bir rol oynar ve karakterler bu izleri takip ederek kendilerini yeniden tanımlamaya çalışır.

Kenarda romanı kimlik ve aidiyet temasını, bireyin kendi varlığını bir ‘gölge’ veya ‘iz’ olarak algıladığı silinme eşiğindeki bir benlik krizi ekseninde işler. Bu derin kimlik erozyonu ve aidiyetsizlik hissi tam da varoluşsal bir yok oluşun arifesinde dışarıdan gelen ani ve beklenmedik bir insani temasla bir parça olsun hafifler. Bu temas, silikleşen kimliğe bir ‘var olma’ onayı sunarak aidiyet hissini yeniden kazanma ihtimalini düşündürür. Bu, kaybolmuş bir ruhun basit bir insan etkileşiminde bile bir tutunacak dal bulma çabasıdır. “O ise çoktan bitmiş, tükenmiş bir gecede bir gölge gibi, geride kalmış bir iz gibi yürüyordu. Kendisi bu izdi, birazdan silinecekti, bir an silinmek üzereyken ötekini görmüştü. Köşeyi dönüyor, biri omzuna dokunuyordu. “Buyur abi”, diyordu ...” (Geçgin, 2020, s. 186) ifadesi bireyin kimlik erozyonunu ve varoluşsal bir hiçliğe doğru sürüklenişini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Anlatıcı, kendini ‘bir gölge gibi’, ‘geride kalmış bir iz gibi’ tanımlayarak somut varlığının ve özgün kimliğinin silikleştiğini neredeyse yok olduğunu belirtir. “Kendisi bu izdi, birazdan silinecekti” (Geçgin, 2020, s. 186) cümlesi benliğin kırılganlığını, geçiciliğini ve nihai olarak ortadan kalkma tehdidini vurgular. Bu durum bireyin bir yere veya bir kimliğe ait olma hissini tamamen kaybaldığını hatta kendi varlığına bile yabancılaştığını gösterir. Artık bir ‘ben’ yoktur sadece silinmek üzere olan bir ‘iz’ vardır. “...bir an silinmek üzereyken ötekini görmüştü. Köşeyi dönüyor, biri omzuna dokunuyordu. ‘Buyur abi’ diyordu, ...” (Geçgin, 2020, s. 186) ifadesi ise kimlik kaybının ve aidiyetsizlik hissini doruğa ulaştığı anda ortaya çıkan potansiyel bir yeniden bağlantı veya aidiyet kıvılcımını sunar. ‘Bir an silinmek üzereyken’ ifadesi karakterin varoluşsal yok oluşun eşiğinde olduğunu gösterir. Tam da bu anda ‘ötekini görmesi’ ve ‘birinin omzuna dokunması’ dış dünyadan gelen beklenmedik bir teması, insani bir etkileşimi işaret eder. ‘Buyur abi’ gibi sıradan bir hitap bile karakter için bir anda tanınma, varlığının onaylanması ve dolayısıyla bir aidiyet olasılığı barındırır. Bu, yok olmak üzere olan bir kimliğe, dışarıdan gelen

bir çağrı, bir hatırlatma ve belki de aidiyet hissini yeniden canlandırma potansiyeli sunan bir an olarak belirir.

Alıntı bireysel kimliğin zamanın ve varoluşun belirsizliği içinde nasıl eridiğini ve aidiyet bağlarının nasıl koptuğunu çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Ancak bu mutlak siliniş anında yaşanan beklenmedik bir karşılaşma, karakter için potansiyel bir yeniden doğuşu ve kayıp aidiyetin yeniden inşa edilmesini işaret eder.

Kenarda romanı kimlik ve aidiyet temasını, bireyin kendisini kaotik ve sınırsız bir denizde kaybolmuş ve dağılmış gerçekliği üzerinden ele alır. Karakter, bu enginlik içinde sürüklenip dururken aidiyet arayışıyla denizin bir parçası (dalga) olmaya çalışır. Ancak bu çaba kendi kimliğinin silinmesine ve bir tür varoluşsal çıldırışa yol açar. Bu, aidiyetin sadece bir yere ait olmakla değil aynı zamanda benliği koruyarak bir bütünün parçası olmakla ilgili karmaşık bir mücadele olduğunu vurgulayan bir anlatıdır. “İs’te de olan buydu, zamanın da içinde boğulup yittiği titreşen enginlikte sürüklenip duran, dalgaların vuruşlarıyla batıp çıkan, bir dalga olup kendine çarpan deniz ortasındakinin çıldırışı, denizin çılgınlığıydı” (Geçgin, 2020, s. 100) ifadesi bireyin belirli bir kimliğe sahip olamama ve sabit bir aidiyet noktası bulamama durumunu vurgular. Tıpkı denizin ortasında bilinçsizce savrulan bir nesne gibi karakter de kendi varlığını kontrol edemeyen, bir yere ait olamayan, belirsiz ve savrulan bir varlık olarak sunulur. Zamanın bile bu ‘enginlikte boğulup yitmesi’ karakterin hem zamansal hem de mekânsal olarak köksüzlüğünü pekiştirir. Bu ifadeler ile akışkan modernitenin birey üzerindeki etkisi vurgulanır. Bu çağda kimlik artık doğuştan gelen veya sabit bir özellik olmaktan çıkmış aksine sürekli olarak ‘inşa edilmesi gereken bir görev’ haline gelmiştir. Bu durum günümüz toplumlarında bireylerin sabit bir benlik algısına sahip olmak yerine, değişen koşullara ve beklentilere uyum sağlamak adına kimliklerini sürekli olarak yeniden tanımlama ve şekillendirme zorunluluğuyla karşı karşıya kaldığını gösterir. Bu dinamik süreç, bir yandan özgürlük alanı sunarken diğer yandan birey üzerinde sürekli bir kendini kanıtlama baskısı yaratır (Bauman, 2017, s. 25). Bu inşa süreci ise oldukça meşakkatli ve kaygı doludur. ‘Titreşen enginlik’ ifadesi tam da bu sürekli belirsizliği ve kişinin sabit bir kimlik zeminine oturamama halini yansıtır. Birey zamanın akışı içinde kaybolma ve sürekli kendini yeniden yaratma zorunluluğuyla baş başa kalır. ‘Sürüklenip duran’ ifadesi ise bireyin dışsal, kontrol edilemez güçlerin etkisiyle savrulmasını anlatır. Akışkan modernitede birey kendini sürekli değişen pazar dinamiklerine, tüketim kültürüne ve geçici trendlere göre yeniden konumlandırmak zorunda kalır. Bu durum bireyin kendi içsel pusulasını ve yönünü kaybetmesine neden olur. Zamanın ‘içinde boğulup yitmesi’ bu sürekli akışta geçmişin derslerinin ve geleceğe dair kesin planların anlamsızlaşması anlık deneyimlerin öne çıkmasına neden olur. Bauman, akışkan modernitede ilişkilerin ve bağların da ‘akışkan’

hale geldiğini belirtir. İlişkiler kolayca kurulup kolayca çözülebilir. Bu durum bireysel kimliğin de ‘dalgalardan vurularıyla batıp çıkan’ bir kararsızlık içinde olmasına yol açar. Kimlik, sabit bir ada gibi değil denizin içindeki bir dalga gibi sürekli hareketli ve değişkendir. ‘Bir dalga olup kendine çarpan deniz’ ifadesi tüketim toplumuna dair eleştirilerle güçlü bir şekilde örtüşmektedir. Bu eleştirilere göre modern çağda tüketim, bireyin kimlik inşasının temel aracı haline gelmiştir. Birey sürekli olarak yeni ürünler, imajlar ve deneyimler satın alarak adeta kimliğini oluşturmaya çabalar (2017, s. 111). Ancak bu ‘dalgalardan’ yani tüketim kültürü ve peşinden koşulan geçici arzular paradoksal bir şekilde bireyin kendi özgün benliğini tüketir, ona çarparak onu daha da parçalar. Bu durum kimliğin kalıcı ve sağlam bir yapı olmaktan çıkıp biriktirilen nitelikler yerine sürekli atılan ve yenilenen geçici etiketler haline gelmesini ifade eder. Birey, bu sonsuz tüketim döngüsü içinde ne kadar çok şeye sahip olursa olsun, kendini tamamlanmış hissetmek yerine, sürekli bir boşluk ve arayış içinde bulabilir.

Alıntının en çarpıcı kısmı, “bir dalga olup kendine çarpan deniz ortasındakinin çıldırışı, denizin çılgınlığıydı” (Geçgin, 2020, s. 100) ifadesidir. Burada, birey aidiyet arayışıyla kendisini çevreleyen kaotik ve sınırsız güce (denize) bir dalga gibi dönüşerek ona entegre olma çabasına girer. Ancak bu entegrasyon kendi benliğini tamamen yitirme, kimliğini dağıtma pahasına gerçekleşir. Artık o, denizin bir parçasıdır; hatta denizin kendisi gibidir ve kendi varlığı (bir dalga olarak) bile ona çarpar hale gelir. Bu, bireyin kendini kaybederek bir bütüne ait olma arayışının getirdiği bir tür ‘çıldırış’ olarak sunulur. Bu çıldırış hem bireyin varoluşsal sancısını hem de aidiyet arayışının zorlayıcı doğasını gösterir. Sonuç olarak birey denize ait olurken kendi özgün kimliğini yitirmiş ve denizin (yani kaosun) çılgınlığına dönüşmüştür. ‘Deniz ortasındaki çıldırış, denizin çılgınlığıydı’ ifadesi akışkan modernitede aidiyet duygusunun derin bir krize girdiğine işaret eder. Geleneksel topluluklar ve kolektif bağlar zayıflamış, bireyler ‘bireyselleştirilmiş toplumun’ bir parçası haline gelmiştir. Bu bireyselleşme, kişisel özgürlük vaadiyle gelse de aynı zamanda derin bir yalnızlık ve aidiyetsizlik hissi yaratır. Bireyin kendini güvende hissedeceği ‘sağlam bir zemin’ kalmamıştır (Bauman, 2017, s. 42-43).

Kenarda romanında bireylerin kalabalığa karışma ve onun akışına teslim olma çabası bir yandan yalnızlıktan kaçma ve bir gruba dahil olma arayışını yansıtırken diğer yandan bireysel iradenin ve özgün kimliğin feda edilmesiyle sonuçlanan bir anonimleşme süreci işlenir. Bu aidiyet tam anlamıyla köklü bir bağdan ziyade kalabalık içinde kaybolma yoluyla sağlanan pasif bir bütünleşmedir. “Kalabalığın arasından geçiyorlar, kalabalığa karışıyorlar, kendilerini kalabalığın akışına bırakarak gidip gelen yığının akışına ya da ayaklarının yöneldiği yöne doğru yürüyorlardı” (Geçgin, 2020, s. 69) ifadesi bireylerin fiziksel olarak bir topluluğun parçası olduklarını ve kalabalıkla bütünleşme çabalarını yansıtır. ‘Arasından geçiyorlar’ ifadesi ile

mesafeli bir duruş sergilenirken ‘karşıyorlar’ ifadesiyle daha aktif bir aidiyet arayışı ve kalabalığın bir parçası olma isteği vurgulanır. Bu, bireyin yalnızlıktan kaçma veya bir gruba dahil olma ihtiyacını yansıtır. “Kendilerini kalabalığın akışına bırakmak” (Geçgin, 2020, s. 69) aktif bir eylemden çok pasif bir kabullenışı ifade eder. Birey, kendi yönünü tayin etmek yerine çevresindeki ‘yığının’ hareketine teslim olur. “Ayaklarının yöneldiği yöne doğru yürüyorlardı” (Geçgin, 2020, s. 69) ifadesi bireylerin kendi bilinçli seçimlerinden ziyade içgüdüsel veya dışsal bir yönlendirmeye hareket ettiklerini ima eder. Bu durum bireysel kararların ve özgün kimliğin önemsizleştiği, kalabalığın içinde bir damla haline geldiği bir aidiyet biçimini temsil eder. Bu aidiyet bireyselliğin çözüldüğü ve anonimliğin ağır bastığı bir durumdur. Bireyler kalabalığa ait olurlarken kendileri olmaktan vazgeçmişlerdir.

Modern toplumlarda bireyin yaşadığı yalnızlık ve yalıtılmışlık sorunu derinlemesine incelenir. Toplumsal bağların zayıfladığı durumlarda bireylerin kendilerini ait hissetme ihtiyacının arttığı ve bu durumun bazen tehlikeli sonuçlar doğurabileceği belirtilir (Arendt, 1994, s. 86-87). “Kalabalığın arasından geçiyorlar, kalabalığa karşıyorlar” (Geçgin, 2020, s. 69) ifadesi bu yalnızlıktan kaçma çabasını yansıtır. Bireyler gerçek bir ilişki veya anlamlı bir etkileşim kurmadan sadece fiziksel olarak bir kalabalığın parçası olmakla bile bir tür geçici aidiyet duygusu edinebilirler. Bu, bireylerin kendi başlarına hareket etme veya düşünme yeteneğini kaybettikleri bir tür ‘kitle insanı’ olma durumuna işaret eder. Kimlik, bu durumda bireyin özerk bir varlık olmaktan ziyade kalabalığın genel hareketine tabi olmasıyla pasif bir şekilde şekillenir (Arendt, 1994, s. 350).

Öte yandan ulusların ve büyük toplulukların, üyelerinin birbirini şahsen tanımadığı ancak ortak bir kimlik ve kader algısıyla birbirine bağlı hissettiği ‘hayali cemaatler’ olduğu savunulur (Anderson, 1995, s. 150-151). ‘Kalabalık’ bu bağlamda fiziksel bir topluluğun ötesinde bireylerin zihinsel olarak kendilerini ait hissettikleri bir ‘hayali cemaati’ de temsil eder. Bireyler aynı şehri, aynı kültürü veya aynı değerleri paylaşan bir gruba mensup olduklarını hissederek fiziksel olarak tanımasalar bile bir aidiyet duygusu geliştirirler. Kalabalığın akışına uymak bu hayali cemaatin görünmez kurallarına ve beklentilerine uyum sağlamak anlamına gelebilir; bu da bireysel kimliğin bu ortak aidiyet içinde nasıl şekillendiğini gösterir.

Kenarda romanı karakterin geçmişine dair belleğini tamamen yitirmesi, geçmiş kimliği ile şimdiki varoluşu arasında aşılmaz bir ‘çatlak’ oluşması ve en nihayetinde kendi ‘ben’ini bile tanımlayamaması gerçeği üzerine odaklanır. Bireyin varoluşsal bir boşlukta sürüklenmesi hiçbir zamana, mekâna veya sosyal bağlama aidiyet hissedememesi güçlü bir şekilde ortaya konulur: “Anımsamıyordun. Eskiden neydi? Anımsamaya da çalışmıyordun. (...) Eskiden ne olduğu öteki kıyıda, çatlağın öte tarafında kalmıştı, bu doğru -şimdi olduğu şey ise tuhaf bir boşlukta.

Anımsayamazdı, anımsayanın kim olduğunu bile söyleyemezdi” (Geçgin, 2020, s. 21) ifadesi karakterin geçmiş kimliğine dair hafızasını tamamen yitirdiğini gösterir. ‘Eskiden neydi?’ sorusu ile geçmişte belirli bir kimliğe sahip olunduğu ima edilse de bu kimliğin artık hatırlanmadığı ve hatta hatırlanmaya çalışılmadığı belirtilerek bireyin bu geçmiş kimlikle olan bağını tamamen kopardığı vurgulanır. Bellek, kimliğin temel taşlarından biri olduğu için bu kaybın doğrudan kimlik erozyonuna yol açtığı açıktır. “Eskiden ne olduğu öteki kıyıda, çatlağın öte tarafında kalmıştı, bu doğru -şimdi olduğu şey ise tuhaf bir boşlukta” (Geçgin, 2020, s. 21) ifadesi ise bireyin geçmiş kimliğiyle şimdiki varoluşu arasında aşılmaz bir kopuş olduğunu ifade eder. ‘Öteki kıyı’ ve ‘çatlağın öte tarafı’ geçmişin ulaşılamaz yitirilmiş bir alan olduğunu simgeler. Şimdiki varoluşun ‘tuhaf bir boşlukta’ olması ise kimliğin tanımlanamadığı, anlamsız ve köksüz bir durumda bulunduğunu gösterir. Bu boşluk bireyin herhangi bir zamana, mekâna veya sosyal bağlama aidiyet hissedememesinin bir yansımasıdır. “Anımsayamazdı, anımsayanın kim olduğunu bile söyleyemezdi” (Geçgin, 2020, s. 21) ifadesi kimlik krizinin ve aidiyetsizliğin doruk noktasıdır. Karakter sadece geçmişini anımsayamaz değil aynı zamanda ‘anımsayanın kim olduğunu bile söyleyemez’ durumdadır. Bu benliğin tamamen parçalandığını, kimlik algısının öznenin kendisinde bile çözüldüğünü gösterir. Eğer kişi hatırlayan veya var olan ‘ben’i tanımlayamıyorsa o zaman hiçbir kimlikten veya aidiyetten söz etmek mümkün değildir. Bu varoluşsal bir hiçliğin ve mutlak aidiyetsizliğin ifadesidir.

Kenarda romanında ele alınan en önemli mesellerden biri de belleğin kimlik üzerindeki rolüdür. Locke, bir bireyin kişisel kimliğinin esasen bilinç sürekliliğine ve belleğe dayandığını savunur. Locke’a göre bir kişinin aynı kişi olmasını sağlayan şey geçmişteki deneyimlerini hatırlayabilmesi ve bugünkü bilinciyle o deneyimler arasında bir bağ kurabilmesidir (1992, s. 212). Roman karakterinin unutma ve kim olduğunu tanımlayamama durumu travma sonrası stresin bir belirtisi olarak yorumlanabilir. Birey travmatik geçmişini bilinçaltına iterek veya ondan koparak bir nevi kendini korumaya çalışır. Ancak bu kopuş ‘tuhaf bir boşluk’ yaratarak kimliğin parçalanmasına ve aidiyet duygusunun kaybolmasına neden olur. Travma, bireyi geçmişinden kopararak şimdiki anda da köksüz bırakır; bu da karakterin neden ‘anımsayanın kim olduğunu bile söyleyemediğini’ açıklar. Aidiyet bu durumda travmanın neden olduğu boşluk ve parçalanma nedeniyle kurulamayan bir bağ haline gelir.

Gençlik Düşü romanında kimlik ve aidiyet teması ölüm, belirsizlik, varoluşsal yok oluş ve fiziksel varlığın ötesindeki bir kimlik arayışı ekseninde ele alınır. Anlatıcı, geleneksel kimlik tanımlayıcılarını (doğum, geçmiş, mezar) reddederek ölümün bile ötesinde bir belirsizliğe ve nihai bir aidiyetsizliğe işaret eder. “Eğer gerçekten özgeçmişimi yazabilseydim, onu ölümümünden sonra tamamlamak isterdim. Böyle bir şey olanaklı olsaydı şöyle bitirirdim: Ölüm

tarihi kesin değil. Mezarı bilinmiyor” (Geçgin, 2022a, s. 45) ifadesi bireyin geleneksel kimlik tanımlayıcılarını (ölüm tarihi, mezar yeri) reddederek ölümün bile ötesinde bir belirsizliğe ve anonimliğe duyduğu arzuyu gösterir. Normalde bir özgeçmiş bireyin yaşamını, kimliğini ve aidiyetini somutlaştıran bir belgedir. Ancak anlatıcı, kendi özgeçmişini ölümden sonra tamamlamak isteyerek yaşamdaki kimliğinin geçiciliğini ve yetersizliğini işaret eder. “Ölüm tarihi kesin değil. Mezarı bilinmiyor” (Geçgin, 2022a, s. 45) ifadesi bireyin fiziksel varlığın ortadan kalkmasından sonra bile kimliğin belirli bir yere veya zamana ait olmamasını arzuladığını düşündürür. Bu aidiyetin her türlü somut bağdan hatta ölümün bile getirdiğı son kesinlikten kaçışı anlamına gelir. Bir mezar genellikle bir bireyin yeryüzündeki son aidiyet noktası, varlığının fiziksel bir işaretidir. “Mezarı bilinmiyor” (Geçgin, 2022a, s. 45) ifadesi ise ölümden sonra bile herhangi bir yere ait olunamayacağını hatta bedensel varlığın bile bir iz bırakmayacağını vurgular. Bu durum aidiyetin tamamen ortadan kalktığı, bireyin sonsuz bir anonimlik ve yok oluş içinde kaybolduğı bir hali simgeler. Kişi öldükten sonra bile bir mezarla anılmak yerine, varlığının tüm izlerini silmek ister; bu da nihai aidiyetsizliğin bir ifadesidir.

Kimlik kendimize ve başkalarına anlattığımız bir hikayedir. Anlatısal kimlik kavramına göre birey kendini bir hikâye aracılığıyla anlar ve bu hikâyenin bir başlangıcı, gelişimi ve sonu bulunur. Kişisel kimlik, bu anlatının zaman içindeki sürekliliğinden beslenir. Bu durum bireyin geçmiş deneyimlerini, mevcut durumunu ve geleceğe dair beklentilerini bir bütün olarak ele alarak kendini tanımladığı anlamına gelir. Kimlik bu bağlamda, statik bir özellik olmaktan ziyade sürekli değişen ve gelişen, kişisel ve toplumsal etkileşimlerle şekillenen dinamik bir yapıdır. Her anlatılan olay, her kurulan ilişki, bu bitmeyen hikâyenin yeni bir bölümünü oluşturarak benliğin sürekli yeniden inşasına katkıda bulunur (Ricoeur, 2012, s. 192). Anlatıcının, özgeçmişini ölümden sonra tamamlama isteğı kişinin kendi yaşam anlatısının bir türlü tamamlanamadığı veya bir sona ulaşamadığı hissini yansıtır. “Ölüm tarihi kesin değil. Mezarı bilinmiyor” (Geçgin, 2022a, s. 45) ifadesi bu anlatının son bölümünün yazılamaması bir kapanışa kavuşamaması anlamına gelir. Anlatısal bir sonu olmayan bir yaşam, kendini tam olarak tanımlayamayan bir kimlik yaratır. Bu durum bireyin kendi yaşam öyküsüne ait olamamasını, kendi anlatısında bile bir yer bulamamasını ima eder. Sonun belirsizliği tüm anlatıyı belirsizleştirir ve bireysel kimliği askıda bırakır.

Gençlik Düşü romanında birey kendi benliğini dipsiz bir yokluk, boşluk ve temelsizlik olarak algılar. Bu algı sadece kişisel kimliğin değil tüm zamanların (özellikle şimdinin) ve uzamın da yokluğunu beraberinde getirir. Birey, bu varoluşsal temelsizlik içinde ne kendi yaşamına ne de üretimine aidiyet hissedebilir her şeyin anlamsız ve ölü olduğunu düşünür. Bu,

mutlak bir kimlik kaybının ve aidiyetsizliğin son derece acı verici ve derinlemesine bir ifadesidir.

Kendimden yola çıkmak, başlamak istiyordum, evet, kendimi anlatmak, ama öyle canlı, dolu, yaşantılara doymuş olduğundan değil, aksine kendini bana bir yokluk, dipsiz boşluğun içinde anımsamadığım bir zamanda yitip gitmiş olarak sunduğu için, varlığından emin olmadığım, varsa onu bulmak, ne olduğunu anlamak, belki böylece bana bir hayalet, bir maymun gibi asılmış olan şu ölü varlıktan kurtulabilmek için; dahası kendi yokluğuyla birlikte tüm yoklukları uyandırdığı, tüm zamanların, yalnız geçmiş ya da geleceğin değil ama asıl şimdinin, bu bitmez şimdinin yokluklarını da üzerime saldırdığı, tüm yokluğu içinde sanki bir doluluk, taşan bir bollukmuşçasına tüm yaşamların bütün olmayışlarını içime doldurduğu, içimden taşırdığı, içinde silindiğim bu engin uzamsızlığı, bu hayaletimsi boş temelsizliği karşıma çıkardığı için. Sorunumu görüyordum, yaşamımı oyup duran hiç yazımı da temelinden oyuyordu. Yaşamım için geçerli olduğu gibi yazı için de aynı sorundu bu, bir temelsizliğin üzerinden ne, nasıl yükselebilirdi ki? Yazdığım yazılar, tuttuğum notlar, darmadağın kâğıt yığını dünyanın kendisi gibi ölüydü, kendi üzerlerine cesetler gibi yığılmıştı (Geçgin, 2022a, s. 25-26).

Yukarıdaki pasaj kimliğin temelde bir boşluk, bir hiçlik üzerine kurulu olduğu inancını yansıtır. ‘Dipsiz boşluk’ ve ‘anımsamadığım bir zamanda yitip gitmiş’ olmak ifadesi bireyin kendi varoluşsal kökeninden, geçmişinden ve dolayısıyla kimliğinin temel dayanaklarından kopuk olduğunu gösterir. Birey, varlığından emin olmadığı bu ‘ben’i bulmak, ne olduğunu anlamak ve kendine “bir hayalet, bir maymun gibi asılmış olan şu ölü varlıktan kurtulmak” (Geçgin, 2022a, s. 25-26) ister. Bu durum mevcut kimliğin veya benlik algısının bir tür yük, bir anlamsızlık olarak deneyimlenmesini ve gerçek bir kimliğe sahip olamama ya da onu bulamama sancısını ifade eder. Bu derin boşluk, hiçbir yere ait olamama halini pekiştirir.

“Kendi yokluğuyla birlikte tüm yoklukları uyandırdığı, tüm zamanların, yalnız geçmiş ya da geleceğin değil ama asıl şimdinin, bu bitmez şimdinin yokluklarını da üzerime saldırdığı” (Geçgin, 2022a, s. 25-26) ifadesi kimliksizliğin sadece bireysel bir durum olmadığını aynı zamanda zamansal ve mekânsal bir yoklukla da iç içe geçtiğini vurgular. Şimdinin bile bir yokluk olması bireyin içinde bulunduğu ‘ân’a dolayısıyla varoluşsal zamana aidiyet hissedememesini gösterir. “İçinde silindiğim bu engin uzamsızlığı, bu hayaletimsi boş temelsizliği” (Geçgin, 2022a, s. 25-26) ifadesi ise bireyin hem fiziksel hem de metafiziksel olarak belirli bir yere, bir uzama aidiyet hissedemediğini; kendini boşlukta temelsiz bir varlık olarak algıladığını belirtir. Bu uzamsızlık bireyin bir ‘yer’ edinemedesini, dolayısıyla herhangi bir mekânsal aidiyetten yoksun kalmasını simgeler. Anlatıcı “Yaşamımı oyup duran hiç yazımı da temelinden oyuyordu. Yaşamım için geçerli olduğu gibi yazı için de aynı sorundu bu, bir temelsizliğin üzerinden ne, nasıl yükselebilirdi ki?” (Geçgin, 2022a, s. 25-26) sözleriyle bu kimliksizliğin ve boşluğun sadece kişisel varoluşunu değil üretme çabasını (yazısını) da felç ettiğini ifade eder. Yazdığı yazıların ve tuttuğu notların “darmadağın kâğıt yığını dünyanın kendisi gibi ölüydü, kendi üzerlerine cesetler gibi yığılmıştı” (Geçgin, 2022a, s. 25-26)

ifadesiyle betimlenmesi, üretilen şeylerin bile bu varoluşsal boşluktan etkilenecek anlamsızlaştığını gösterir. Eğer ‘ben’ temelsizse ‘ben’in yarattığı hiçbir şey de bir temele sahip olamaz. Bu durum, bireyin hiçbir eserine veya yaratısına da aidiyet hissedemediğini çünkü bunların da kendisi gibi boşlukta ve anlamsız olduğunu ima eder.

‘Kendinde-varlık’, felsefi açıdan ‘ne ise o’ formülüyle tanımlanır. Bu, kendinde-varlığın pasif, değişmez ve tam bir varlık olduğunu ifade eder; tıpkı bir taş ya da bir ağaç gibi. Onun varlığı olumsaldır yani var olma sebebi kendinden değildir ve içsel bir gizemi yoktur; o, somut ve opaktır. ‘Kendinde-varlık’ kendiyle özdeş ve yalıtılmıştır, kendinden olmayan hiçbir şeyle münasebet kurmaz. Geçişler, oluşlar yani henüz olacağı ya da zaten olmadığı bir şeye sahip olma durumu ilke olarak ona yasaklanmıştır. Buna karşılık, insan varoluşu bilinç yani ‘kendisi için-varlık’ olarak tanımlanır. İnsan, ‘kendinde-varlık’ gibi önceden belirlenmiş bir öze sahip değildir; o, varoluşuna fırlatılmış ‘bir hiçlik olarak doğmuş’ bir varlıktır. Bu, insanın kendi kimliğini ve özünü sürekli olarak inşa etme özgürlüğüne sahip olduğu anlamına gelir (Sartre, 2011, s. 43). İşte bu temel ayrım insanın deneyimlediği ‘dipsiz boşluk’, ‘yokluk’ ve ‘varlığından emin olmama’ hallerini açıklar. ‘Kendinde-varlık’, ‘ne ise o’ iken bilinç ‘ne ise o’ değildir. Bilinç, sürekli olarak kendini aşan henüz tam olarak belirlenmemiş, potansiyel ve özgür bir varlık olduğu için içinde bir ‘hiçlik’ barındırır. Bu hiçlik, varoluşsal ‘bulantı’ ve derin bir boşluk hissini beraberinde getirir. İnsan, ‘kendinde-varlık’ın o son ve belirlenmiş halinin aksine kendi varoluşunun temelini sürekli olarak yaratmak zorunda olduğu için daimî bir sorgulama ve belirsizlik içinde yaşar. Bu nedenle kendi ‘varlığından emin olamama’ hali Sartre’a göre insan olmanın temel bir özelliğidir. Anlatıcının kendini ‘bir yokluk olarak’ sunması Sartre’a göre insanın önceden belirlenmiş bir kimliğe sahip olamayışını, sürekli olarak kendini tanımlama ve yaratma zorunluluğunu yansıtır. “Anımsamadığım bir zamanda yitip gitmiş ol[mak]” (Geçgin, 2022a, s. 25-26) ifadesi bu hiçliğin zamansal boyutunu vurgular; geçmişte bile sağlam bir kimlik temeli bulunamamıştır. Anlatıcının varlığından emin olmaması bu hiçliğin getirdiği ontolojik güvensizliği ve köksüzlüğü işaret eder. Bu bağlamda aidiyet kişinin kendi varoluşuna yani o hiçliğe bile ait olamama, onu sahiplenememe haliyle ilgili bir problem haline gelir.

Anlatıcı yazar yaşadığı varoluşsal sorunu “hiç yazımı da temelinden oyduğu” ve “darmadağın kâğıt yığını dünyanın kendisi gibi ölüydü” (Geçgin, 2022a, s. 25-26) ifadeleriyle yazıyla olan ilişkisine taşır. Bu durum yazının ve sanatın varoluşsal boşlukla ilişkisi üzerine düşüncelerle paralellik gösterir. Yazı dile getirilemeyen, yokluğun ve hiçliğin peşine düşmek hatta kendini o boşluğa bırakmak olarak görülebilir. Yazar yazarken kendiliğini de yitirir ve bu yitim varoluşun gizemini açığa çıkarır (Blanchot, 1993, s. 51-52). Bu bağlamda anlatıcı yazar için ise yazı, bu ‘temelsizliğin üzerinden’ yükselemeyen aksine kendisi de ‘ölü’ ve ‘cesetler gibi

yıgılmış' olan bir eylemdir. Bu, yazarın hem kendi varoluşsal boşluğuyla hem de yazı aracılığıyla anlam yaratma çabasının bile bu boşluk tarafından tüketildiği bir çıkmazı ifade eder. Yazı, kimliği ve aidiyeti inşa etmenin bir yolu olabilirken burada tam tersine bu derin kimliksizliğin bir yansıması ve hatta bir metaforu haline gelmiştir.

Son Adım romanında kimlik ve aidiyet teması, bireyin ve hatta yolun kendisinin kaybolması, tüm işaretlerin ve izlerin silinmesi ve varoluşun 'yolların dümdüz yokluğundan' oluşan bir labirente dönüşmesi bağlamında ele alınır. Bu durum bireyin tanımlanabilir bir kimlikten ve ait olunabilecek somut bir yerden yoksun olduğunu mutlak bir köksüzlük, belirsizlik ve varoluşsal boşluk içinde bulunduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar.

Yolunu şaşırmış, diye mırıldanıyorsun, yolunu şaşırmış? Ama böyle söylemek yetersiz kalıyor. Sadece sen yolunu kaybetmiş değilsin, yolun kendisi de kaybolmuş. Dahası sadece yol değil, eğer bir zamanlar olmuşsa, yolun olduğuna dair ne varsa -herhangi bir işaret, bir iz, bir belirti -onlar da kaybolmuş. Kimbilir belki tuhaf bir labirenttir bu, dolambaçlı, karmaşık yollardan değil de yolların dümdüz yokluğundan oluşmaktadır (Geçgin, 2019a, s. 220-221).

Yukarıdaki ifadeler bireyin kendi varoluşsal rotasını kaybetmiş olduğunu ve bu durumun bir mırıldanma ile bir iç sorgulama ile ortaya konduğunu gösterir. 'Yolunu şaşırmış' olmak kişinin ne olduğu nereye gittiği ve kim olduğu gibi temel kimlik sorularına cevap bulamamasını ifade eder. Bu durum bireyin kendine dair net bir algıdan yoksunluğunu ve kimlik belirsizliğini gözler önüne serer. "Sadece sen yolunu kaybetmiş değilsin, yolun kendisi de kaybolmuş" (Geçgin, 2019a, s. 220-221) ifadesi kişisel kayboluşun ötesine geçerek aidiyetin bulunabileceği somut bir mekânın veya yolun bile yok olduğunu belirtir. Eğer yolun kendisi de kaybolmuşsa o zaman bireyin tutunabileceği, gidebileceği, ait olabileceği bir güzergâh kalmamıştır. Bu mekânsal aidiyetsizliğin ve kişinin kendini bir yere, bir düzene konumlandıramamasının net bir göstergesidir. Ortada bir yol yoksa o yola ait olmak da imkansızdır. "Dahası sadece yol değil, eğer bir zamanlar olmuşsa, yolun olduğuna dair ne varsa -herhangi bir işaret, bir iz, bir belirti -onlar da kaybolmuş" (Geçgin, 2019a, s. 220-221) ifadesi kimliğin ve aidiyetin geçmişe dair tüm referans noktalarının silindiğini vurgular. 'İşaret', 'iz' ve 'belirti' gibi kavramlar genellikle bir geçmiş, bir yönü veya bir yere aitliği gösteren unsurlardır. Bunların dahi kaybolması bireyin hem geçmişinden kopuk olduğunu hem de geleceğe yönelik hiçbir yol göstericisi olmadığını somutlar. Bu durum kişinin kimliğini inşa edeceği veya ait olabileceği herhangi bir dayanak noktasından yoksun olduğunu, mutlak bir köksüzlüğü ve belirsizliği deneyimlediğini ifade eder. "Kimbilir belki tuhaf bir labirenttir bu, dolambaçlı, karmaşık yollardan değil de yolların dümdüz yokluğundan oluşmaktadır" (Geçgin, 2019a, s. 220-221) ifadesi varoluşsal çıkmazı ve kimliksizliğin doğasını açıklar. Labirentler, karmaşık yollarla dolu olsa da yine de yollar içerir ve bir çıkış olasılığı sunar. Ancak bu labirentin 'yolların dümdüz yokluğundan' oluşması,

umutsuz bir durumu betimler. Birey, kaybolduğu bu yerde ne kendini tanımlayacak bir yol ne de ait olabileceği bir işaret bulabilir. Bu durum hem kimliğin hem de aidiyetin tamamen imkânsız hale geldiği, mutlak bir boşluk ve hiçlik hissini pekiştirir.

“Yolun kendisi de kaybolmuş... her şeyin kaybolması” ifadeleri, sömürgecilik teorisindeki ‘yerinden yurtsuzluk’ kavramıyla derin bir bağ kurar. Bu ifadeler bireyin sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda kültürel ve kimliksel olarak da köksüzleşme deneyimini çarpıcı bir şekilde dile getirir. Sömürgeleştirme süreci sömürülenin orijinal kültürel ve kimliksel referanslarını altüst eder yani ‘yolu’nu kaybettirir. Ancak bu süreç sömürgecinin kültürünü veya kimliğini de ona tam olarak sunmaz. Birey ne ait olduğu eski dünyaya dönebilir ne de yeni dünyaya tam anlamıyla kabul edilir. Bu durum onu ‘üçüncü bir mekânda’ bırakır; bir ara boşlukta, hiçbir yere tam olarak ait olamayan, derin bir ‘yersiz yurtsuzluk’ hissiyatı içinde. ‘Her şeyin kaybolması’ ifadesi tam da bu boşlukta kalma, referans noktalarını yitirme ve kendini yabancılaşmış hissetme durumunu yansıtır. Sömürgeleştirilmiş özne için bu sadece bir mekân kaybı değil aynı zamanda anlam ve varoluşsal yönelim kaybıdır (Bhabha, 2016, s. 390-391). ‘Köksüzlük ve yolunu kaybetme hali’ bireyin kültürel ve tarihsel olarak ait olabileceği sağlam bir zeminin kalmadığını düşündürür. Sadece bir yolun değil o yola dair tüm işaretlerin kaybolması, bireyin kendini tanımlayacağı kültürel kodların ve geçmiş anlatılarının parçalandığı bir durumu yansıtır. Bu, bireyin kendi kökenlerine tam olarak dönebilmesi ve yeni bir kimliğe tam olarak entegre olabilmesi imkanının tamamen ortadan kalktığı gerçeğini ifade eder. Bu da derin bir aidiyet boşluğu ve kimlik belirsizliği yaratır.

Son Adım isimli romanda birey, kendi varlığını ‘yolunu şaşırmış’ olarak tanımlar. Bu tanım karakterin amaçsızlığını, belirsizliğini ve herhangi bir yere veya hedefe ait olamama halini kabul ettiğini gösterir. Kimliğin bir kayboluş üzerine inşa edilmesi derin bir aidiyetsizliğin ve varoluşsal kopukluğun ifadesidir. “(...) Ben yolunu şaşırmış biriyim” (Geçgin, 2019a, s. 220) ifadesi bireyin kendine dair net bir amaç, yön veya konum belirleyemediğini; kimliğini belirsizlik ve rotasızlık üzerinden kurduğunu ima eder. Kimlik, genellikle ne olduğumuz ve nereye ait olduğumuzla ilgiliyken burada kimlik ne olmadığını ve nereye ait olmadığını belirtir niteliktedir. “Yolunu şaşırmış olmak” (Geçgin, 2019a, s. 220) aynı zamanda bir yere, bir amaca veya bir topluluğa ait olamama halinin kabulüdür. Normalde bir yol, bir güzergâh, bir hedefe giden bir patika aidiyet ve yön anlamına gelir. Ancak karakter bu yola sahip olmadığını, dahası bu yolu kaybettiğini belirterek kendini köksüz ve dışlanmış hissettiğini açıkça ifade eder. Bu, pasif bir kayboluştan ziyade benliğin birincil tanımlayıcısı haline gelmiş bir aidiyetsizliktir. Bu ifade bireyin kendisini ve geçmişini algılama biçimindeki bir kopuşa işaret eder. David Hume’un felsefesinde benlik sabit bir öz olarak değil sürekli değişen algıların bir ‘demeti’ veya

‘yığını’ olarak görülür. Bu algılar arasındaki bağlantılar (bellek aracılığıyla) zayıflarsa veya kaybolursa tutarlı bir benlik hissi de bozulur (2009, s. 420-421). ‘Yolunu şaşırmış olmak’ bu algılar demetinin birbiriyle bağlantı kuramayan dağınık bir hale gelmesi ve dolayısıyla kişinin kendi benliğine dair net bir resim oluşturamaması anlamına gelir.

Ayhan Geçgin’in *Uzun Yürüyüş* isimli romanında kimlik ve aidiyet teması bireyin, gelecekteki benliğini belirsiz bir arayışla (Mahmut veya Sadık olma), içsel bir sürprizle (Erkan’ın belirmesi) ve potansiyel bir kimliğin ete kemiğe bürünme arzusu ekseninde işlenir. Bu durum kimliğin durağan olmadığını, sürekli bir değişim ve keşif içinde olduğunu ve bireyin kendine ait bir varoluşsal konuma aidiyet kurma çabasının karmaşık doğasını gösterir. “Sonunda diye düşündü, ya Mahmut ya da Sadık olup çıkacağım. Erkan, diye mırıldandı, peki ama kimdi bu Erkan, nereden çıkmıştı böyle? İçinde sanki hep bir Erkan taşımıştı da şimdi oradan çıkmaya, kafasını uzatmaya, ete kemiğe bürünmeye hazır bekliyordu” (Geçgin, 2022b, s. 34) ifadeleri anlatıcının gelecekteki kimliğinin belirsizliğini ve henüz oluşum aşamasında olduğunu gösterir. Birey, gelecekte kendisini tanımlayacak olan kimliğin ne olacağı konusunda bir seçim ya da kader karşısında durmaktadır. “Erkan, diye mırıldandı, peki ama kimdi bu Erkan, nereden çıkmıştı böyle?” (Geçgin, 2022b, s. 34) ifadesi anlatıcının kendi iç dünyasında beklenmedik bir kimlik arayışına girmesini veya bir kimliğin aniden belirmesini vurgular. “Nereden çıkmıştı böyle?” (Geçgin, 2022b, s. 34) sorusu bu kimliğin (Erkan) bireyin bilinçli kontrolü dışında içsel bir derinlikten geldiğini düşündürür. Bu, kişinin kendine ait olduğunu düşündüğü benliğinin bile tam olarak bilinemediği sürprizlerle dolu bir içsel yolculuğa işaret eder. Bu durum bireyin kendi kimliğine tam olarak aidiyet kurmakta zorlanması veya kendi kimliğine yabancılaşması halini ortaya koyar. “İçinde sanki hep bir Erkan taşımıştı da şimdi oradan çıkmaya, kafasını uzatmaya, ete kemiğe bürünmeye hazır bekliyordu” (Geçgin, 2022b, s. 34) ifadesi ise potansiyel bir kimliğin varlığını ve bu kimliğin somutlaşma arzusunu gösterir. Anlatıcının zihninde var olan bu ‘Erkan’ belki de bastırılmış, keşfedilmemiş veya henüz kendini tam olarak ifade edememiş bir benlik parçasıdır. ‘Ete kemiğe bürünmeye hazır beklemek’ bu kimliğin gerçek dünyaya ait olma, görünür olma ve bir varlık kazanma isteğini belirtir. Bu, kimlik inşasının durağanlıktan ziyade dinamik bir süreç olduğunu ve bireyin bu kimliğe nihayetinde aidiyet kazanma çabasını vurgular.

Modern toplumda kimlikler de dahil olmak üzere her şey akışkan, geçici ve sürekli değişim içindedir. Bu durum “Ya Mahmut ya da Sadık olup çıkacağım” (Geçgin, 2022b, s. 34) gibi ifadelerle bireyin farklı kimlikler arasında sürekli savrulma veya seçim yapma zorunluluğunu yansıtır. Geleneksel, sabit kimliklerin yerini bireyin daima inşa etmesi ve yeniden tanımlaması gereken geçici kimlikler almıştır. Karakterin kimlikler arasında gidip

gelmesi, modern bireyin kendini sürekli yeniden yaratma ve çeşitli kimlikler arasından seçim yapma çabasını gösterir. Bu bağlamda her şeyin sürekli değişmesi nedeniyle birey aidiyet hissetmekte zorlanır.

Uzun Yürüyüş isimli romanda bireyin dışsal bir güç tarafından geleneksel kimlik tanımlarından ve maddi aidiyetlerinden arındırılması işlenir. Bu arındırma bir yandan ‘kurtuluş’ olarak algılanırken diğer yandan sadece tek bir kişisel ve duygusal aidiyet unsurunun (mızıka) kalmasıyla karakterin iç dünyasına dönüşünü vurgular. Mızıka tüm diğer bağlar koptuğunda bile bireyin kendi benliğiyle kurabildiği son, özel ve derin aidiyeti temsil eder: “Aslında karşı koymamalıydı, gereksizdi. İşin aslı, onu kimliğinden de, sanki tatile gidiyormuş gibi hazırladığı o saçma çantasından da, içindeki ıvır zıvırdan da kurtarmışlardı. Bir tek mızıkasını kaybetmek onu üzmüştü. Onu uzun yürüyüşlerine saklıyordu...” (Geçgin, 2022b, s. 24).

Yukarıdaki pasajta geçen “İşin aslı, onu kimliğinden de, sanki tatile gidiyormuş gibi hazırladığı o saçma çantasından da, içindeki ıvır zıvırdan da kurtarmışlardı” (Geçgin, 2022b, s. 24) ifadesi karakterin aktif bir seçimle değil dışsal bir müdahale sonucunda kimlik ve maddi bağlarından arındırıldığını gösterir. ‘Kimliğinden kurtarmak’ kişinin kendine dair sahip olduğu tanımlamalardan, rollerden ve toplumsal aidiyetlerden zorla ayrıştırılması anlamına gelir. Anlatıcının çantasındaki eşyalar bireyin geçmiş yaşantısına ait, kimliğini somutlaştıran ve ona aidiyet hissi veren yüzeysel, gündelik unsurları temsil eder. Bunlardan ‘kurtarılmak’ anlatıcı için bir yandan zorla ayrılık olsa da diğer yandan bir nevi hafifleme ve özgürleşme çağrışımı yapar. Bu durum bireyin artık bu eski kimlik ve maddi aidiyetlere bağlı olmama halini ortaya koyar. “Bir tek mızıkasını kaybetmek onu üzmüştü. Onu uzun yürüyüşlerine saklıyordu...” (Geçgin, 2022b, s. 24) ifadesi tüm kimlik ve maddi bağlardan arındırılan karakterin geride kalan tek ve en anlamlı aidiyet unsurunun mızıka olduğunu vurgular. Mızıka sadece bir eşya olmaktan öte karakterin duygusal dünyasıyla ve içsel deneyimleriyle bağlantılıdır. Diğer ‘ıvır zıvır’dan farklı olarak mızıkanın kaybı karakterde ‘üzüntü’ yaratır; bu da onun duygusal bir bağa ve aidiyete sahip olduğunu gösterir. Mızıka, dış dünyadan koparılan bireyin içsel dünyasına ait son sığınak ona kendini anlatan, ona eşlik eden ve dolayısıyla bir tür bireysel kimlik ve aidiyet duygusu sağlayan bir semboldür. Alıntıda karakterin “kimliğinden de... kurtarmışlardı” (Geçgin, 2022b, s. 24) ifadesi ise genellikle bireyin kontrolü dışında gelişen zorunlu bir kimlik kaybına veya dönüşümüne işaret eder.

Askerlik, hapisane, akıl hastaneleri gibi total kurumlarda bireyin kimliği, kişisel eşyaları ve günlük rutinleri elinden alınır böylece kurumun normlarına uygun yeni bir kimlik ve aidiyet dayatılır. ‘Saçma çantasından da, içindeki ıvır zıvırdan da kurtarmışlardı’ ifadesi bu kurumsal arındırma ve kişisel eşyalarla kurulan aidiyet bağlarının koparılmasını çağrıştırır.

Kişisel eşyalar bireyin anılarıyla, tercihleriyle ve dolayısıyla kimliğiyle kurduğu bir köprüdür. Bunların kaybı bireyin kendine ait olma hissini ve geçmişle olan bağı zayıflatır (Goffman, 2015, s. 26).

Alıntı, kimlik ve aidiyetin sadece dışsal faktörlerle değil bireyin içsel dünyasındaki değerlerle de sıkı bir ilişki içinde olduğunu gösterir. Dışsal kimlikler ve eşyalar elinden alındığında bile bireyin otantik benliğiyle kurduğu bağ (mızıka), onun ayakta kalmasını, anlam bulmasını ve bir tür içsel aidiyet hissini sürdürmesini sağlayabilir. Bu durum bireyin kimlik kaybı karşısında tamamen pasif kalmadığını aksine kendi içsel direncini ve özerkliğini koruyabileceğini ortaya koyar.

Uzun Yürüyüş isimli romanda bireyin mevcut kimliğini tamamen yok etme arzusu ve bu kimlikle gelen tüm aidiyet bağlarını reddederek kendisini yeniden var etme çabası anlatılır. “Kimliğini ilk fırsatta yakacaktı” (Geçgin, 2022b, s. 15) ifadesi karakterin mevcut kimliğine karşı güçlü bir isteksizlik hatta düşmanlık beslediğini gösterir. ‘Yakmak’ eylemi sadece vazgeçmeyi değil aynı zamanda tamamen yok etmeyi, geride hiçbir iz bırakmamayı ifade eder. Bu, kişinin sahip olduğu kimliğin (adı, sosyal rolü, geçmişi, statüsü gibi unsurların) bir yük olarak algılandığına ve ondan kurtulma arzusuna işaret eder. Bu durum bireyin mevcut kimliğine aidiyet hissedememesini hatta ondan nefret etmesini ve ondan kopma isteğini somutlar. Kimliği yakma eylemi aynı zamanda mevcut tüm aidiyet bağlarını koparma arzusunu da simgeler. Birey belki de bu kimlikle birlikte gelen toplumsal beklentilerden, sorumluluklardan veya olumsuz deneyimlerden arınmak istemektedir. ‘İlk fırsatta’ ifadesi bu arzunun aciliyetini ve kararlılığını gösterir. Bu radikal eylem mevcut aidiyetlerin reddedilmesiyle birlikte yeni ve henüz tanımlanmamış bir kimlik inşa etme potansiyelini veya tamamen kimliksiz bir varoluşu da düşündürür.

Modern toplumlarda kimlikler artık kalıcı ve sabit değil; tıpkı değişen modalar gibi sürekli bir değişim ve yeniden tanımlanma halindedirler. Bireyler adeta bir mağazanın reyonları arasında gezinir gibi farklı kimlikleri seçme, benimseme ve gerektiğinde terk etme eğilimindedirler. Bu perspektiften bakıldığında bir karakterin ‘kimliğini yakma’ arzusu mevcut kimliğinin artık bir yük veya bir kısıtlama olarak algılanmasıyla açıklanabilir. Bu durum ‘eski’ veya ‘istenmeyen’ bir benliği geride bırakarak daha uygun veya tercih edilebilir yeni bir kimliğe geçme arzusunun bir yansımasıdır. Benzer şekilde aidiyet duygusu da bu geçicilik içinde eriyip gitmiştir. Bireyler, belirli bir gruba veya topluluğa geçici olarak ait olabilir ancak çıkarları veya öncelikleri değiştiğinde bu aidiyetten kolayca vazgeçebilirler. Bu bağlamda ‘kimliğini yakma’ eylemi belirli bir aidiyetin getirdiği yükümlülüklerden veya tanımlamalardan özgürleşme isteği olarak da yorumlanabilir. Bu durum modern bireyin sürekli kendini yeniden inşa etme arzusunu

ve sabit bir benliğe bağlanmaktan kaçınma eğilimini açıkça ortaya koyar. Kimlik bu bağlamda durağan olmaktan çıkıp yaşam boyu süren dinamik bir dönüşüm sürecine dönüşmüştür. Bireylerin toplumsal alanda kendilerini sürekli olarak sunduğu ve belirli rolleri üstlendiği, kimliğin de bu sunumların bir sonucu olduğu belirtilir. Ancak eğer bireyin mevcut kimliği, ona sosyal açıdan olumsuz algılanan veya utanç verici bulunan bir özellik nedeniyle ‘damgalanmış’ bir statü kazandırıyorsa bu durum bireyin aidiyet hissini kökten sarsar. Damgalanmış bir kimliğe sahip olmak kişiyi belirli sosyal çevrelerin ve aidiyet gruplarının dışında bırakabilir. Bu gerçeklik de kişinin sosyal bağlarını ve topluma ait olma duygusunu zayıflatır. İşte bu derin güvensizlik ve dışlanma hissi bireyde ‘kimliğini yakma’ arzusunu doğurur. Bu arzu utanç verici bir geçmişi, istenmeyen bir rolü veya mevcut konumu silme çabasıdır; daha da önemlisi yeni ve toplumsal olarak daha kabul edilebilir bir kimlik inşa ederek sosyal onay ve ait olma ihtiyacını karşılama yoludur. Birey, bu yeniden varoluş çabasıyla toplumun bakışlarında şekillenen güvensizlik durumundan kurtulmayı ve aidiyetin sıcaklığını yeniden hissetmeyi umar (Goffman, 2014b, s. 42). “Kimliğini ilk fırsatta yakacaktı” (Geçgin, 2022b, s. 15) ifadesi hem var olan bir kimlikten duyulan rahatsızlığı hem de radikal bir dönüşüm arzusunu yansıtır. Bu, bir yandan modern toplumun akışkan kimlikler çağındaki belirsizliğini ve bireyin kendini sürekli yeniden tanımlama ihtiyacını diğer yandan da damgalanmış bir kimliğin yükünden kurtulma veya iktidarın dayattığı kimlikten kaçma isteğini gösterir. Bu eylem, bireyin aidiyet arayışında yeni bir sayfa açma, kendine özgü bir yol bulma ve belki de otantik benliğine ulaşma çabasının bir dışavurumudur.

Uzun Yürüyüş romanında kimlik ve aidiyet teması, bireyin maddi dünyanın geçici ve vazgeçilebilir doğasına karşı çocukluktan gelen ve yaşanmışlıklarla yüklü tek bir nesneyle (mızıka) kurduğu derin, vazgeçilmez duygusal bağı üzerinden işlenir. Bu mızıka karakterin tüm diğer bağları koptuğunda bile geçmişle, benliğiyle ve özgün varoluşuyla kurabildiği son, özel ve sağlam aidiyeti temsil eder. “Kalkmadan önce çantasına bir kez daha baktı. İçindekilerin hepsi de vazgeçilebilir şeylerdi. Bir tek, çocukluğundan beridir kullandığı eskimiş mızıkası vazgeçilmezdi” (Geçgin, 2022b, s. 15) ifadesi karakterin çantasındaki eşyaların -ki bunlar genellikle kişinin günlük yaşamını, hobilerini, hatta dış dünyaya sunduğu kimliğini yansıtan unsurlardır- kendisi için gerçek bir aidiyet değeri taşımadığını gösterir. Anlatıcı için ‘vazgeçilebilir’ olmaları, bu eşyaların karakterin temel kimliğiyle veya varoluşsal anlamıyla derin bir bağ kurmadığını düşündürür. Bu durum bireyin maddi dünyaya ve onunla kurduğu yüzeysel bağlara karşı bir tür yabancılaşma veya duyarsızlaşma içinde olduğunu ortaya koyar. Birey, bu ‘vazgeçilebilir’ şeylerden kolayca ayrılacak bir konumdadır; bu da onlara aidiyet hissetmediğini gösterir. “Bir tek, çocukluğundan beridir kullandığı eskimiş mızıkası vazgeçilmezdi” (Geçgin, 2022b, s. 15) ifadesi ise tüm diğer eşyalardan ayrılan ve karakter için

derin bir aidiyet ve kimlik kaynağı olan mızıkanın karakterin gözündeki kıymetini vurgular. “Çocukluğundan beridir kullandığı” (Geçgin, 2022b, s. 15) ifadesi mızıkaaya yüklenen duygusal ve tarihsel derinliği ortaya koyar. Bu sadece bir eşya olmaktan öte karakterin geçmişiyile, anılarıyla ve kişisel tarihiyle kurduğu kesintisiz bir bağın sembolüdür. Mızıka, bireyin kimliğinin zamansal sürekliliğini temsil eder. ‘Eskimiş’ olması mızıkanın sadece bir meta değil yaşanmışlıkların, deneyimlerin ve zamanın izlerini taşıyan organikleşmiş bir parça olduğunu gösterir. Bu eskimışlık, mızıkanın karakterle geçirdiği zamanı ve onunla kurulan derin duygusal aidiyeti pekiştirir. Mızıkanın ‘vazgeçilmez’ olması, karakterin ona duyduğu bağlılığın mutlak ve koşulsuz olduğunu belirtir. Bu bağ, bireyin dış dünyaya sunduğu kimlikten veya diğer maddi eşyalarından çok daha güçlü, içsel ve otantik bir aidiyetin göstergesidir. Mızıka, dış dünyadan kopuş veya bir dönüşüm anında bile kişinin kendine ait hissettiği, benliğinin bir uzantısı haline gelmiş son sığınağıdır.

Nesneler sadece maddi varlıklar değildir aynı zamanda düşüncelerimizi, duygularımızı ve kimliğimizi şekillendirir. Turkle’a göre sahip olduğumuz eşyalar (örneğin eski bir fotoğraf makinesi, dededen kalma bir saat veya bir sanat eseri) sadece basit nesneler değildir. Bu nesneler hayatımızdaki önemli anıları, ilişkileri ve hatta yeni düşünceleri somutlaştıran yani elle tutulur hale getiren birer araç gibidir (Turkle, 2014, s. 5-12). Anlatıcının çantasındaki diğer tüm eşyalara ‘vazgeçilebilir’ derken çocukluğundan beri kullandığı eskimiş mızıkasına ‘vazgeçilmez’ olması bu nesnenin sadece bir enstrüman olmaktan çok öte karakterin kimliğinin ve aidiyet hissinin merkezinde yer alan bir çağrışım uyandıran/anımsatan nesne olduğunu gösterir. Mızıka, karakter için sadece bir müzik aleti değildir. O, karakterin zihinsel süreçlerinin, duygusal dünyasının ve içsel deneyimlerinin bir parçası haline gelmiştir. Mızıkasının ‘çocukluğundan beridir kullanılması’ ve ‘eskimiş’ olması onun bir zaman tüneli işlevi gördüğünü gösterir. Turkle nesnelerin geçmişle olan bağı nasıl somutlaştırdığını ve bireyin yaşamındaki süreklilik hissini nasıl sağladığını vurgular. Karakter için mızıka, değişen hayat koşullarına rağmen geçmişteki benliğini günümüze taşıyan bir bağ görevi görür. Bu süreklilik, bireyin kendisiyle olan aidiyetini pekiştirir. Diğer eşyaların ‘vazgeçilebilir’ olması onların daha yüzeysel veya dışsal ihtiyaçlarla bağlantılı olduğunu düşündürür. Ancak mızıka, karakterin en otantik, dışsal beklentilerden arınmış benliğinin bir parçasıdır. Turkle’ın nesnelerin bireyin iç dünyasına nasıl bir pencere açtığına dair yorumları göz önüne alındığında mızıka karakterin içe döndüğü, huzur bulduğu ve gerçek anlamda kendisine ait hissettiği bir içsel sığınaktır. Bu sığınak dış dünyanın belirsizlikleri veya kimlik dayatmaları karşısında bireyin aidiyet hissini korumasına yardımcı olur. Turkle (2014), nesneleri ‘duygusal ve entelektüel yoldaşlar’ olarak tanımlar. Mızıka, karakter için belki de kelimelerin ifade edemediği duyguları dışa vurma aracıdır; aynı zamanda onunla birlikte geçirilen zamanlarda derin düşüncelere dalmasını

sağlayan bir araçtır. Bu, mızıkanın karakterin duygusal ve bilişsel yaşamında merkezi bir rol oynadığını ve dolayısıyla onun kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline geldiğini gösterir.

Bir Dava romanında kimlik ve aidiyet teması bireyin özgün benliğini ve sesini bulma arayışı, toplumsal rollerin yarattığı içsel yabancılaşma ve varoluşsal belirsizlik/kimlikten akışkanlığı üzerinden ele alınmaktadır. Anlatıcı, kendini toplumsal bağlamlarda konumlandıran aidiyetlere rağmen hiçbirinin gerçek ‘ben’ini yansıtmadığını hissetmekte ve bu durum kendi özgün varoluşuyla aidiyet kurma aşamasında derin bir sıkıntı yaşadığını göstermektedir.

...sadece kendi sesimi duymak istiyorum. Kendi sesim mi? Bende bir anne konuşuyor, bir kız evlat konuşuyor, bir eş, bir abla ya da bir hoca konuşuyor. Belki hiç bilmediğim başkaları da konuşup duruyor ama hiçbiri bana kendi sesim gibi gelmiyor. Bir sesim gerçekten var mı? Su kadar değişken bir şeyden insan kendi sesim dediğini nasıl çıkarabilir? (Geçgin, 2019b, s. 102).

Yukarıdaki alıntıdaki ‘Sadece kendi sesimi duymak istiyorum. Kendi sesim mi?’ (Geçgin, 2019b, s. 102) ifadesi anlatıcının derin bir kimlik arayışı içinde olduğunu ve kendine ait özgün bir ‘ses’ yani benlik ifadesi bulma çabasını ortaya koyar. “Kendi sesim mi?” (Geçgin, 2019b, s. 102) sorusu bu arayışın aynı zamanda bir şüphe ve belirsizlik içerdiğini gösterir. “Bende bir anne konuşuyor, bir kız evlat konuşuyor, bir eş, bir abla ya da bir hoca konuşuyor. Belki hiç bilmediğim başkaları da konuşup duruyor ama hiçbiri bana kendi sesim gibi gelmiyor” (Geçgin, 2019b, s. 102) ifadesinde ise anlatıcı kendini tanımlayan toplumsal rollerin (anne, kız evlat, eş, abla, hoca) aslında kendi özgün sesini bastırdığını belirtir. Bu roller bireye dayatılan veya edinilen aidiyet biçimleridir ancak bu aidiyetler karakter için içsel bir tatmin sağlamaz aksine bir yabancılaşmaya yol açar. “Bir sesim gerçekten var mı? Su kadar değişken bir şeyden insan kendi sesim dediğini nasıl çıkarabilir” (Geçgin, 2019b, s. 102) ifadesi kimliğin varoluşsal bir belirsizlik ve akışkanlık içinde olduğunu gösterir. Anlatıcı bu sesin gerçekten var olup olmadığını sorgular.

Taylor’a göre kimlikler başkalarının bize sunduğu tanınma yoluyla şekillenir. Karakterin yaşadığı sorun da tam olarak budur: O, başkalarının aynasında yansıyan imgelerden (anne, kız, eş) ibaret olduğunu hisseder. Bu tanınma, onun kendi özgün benliğinin ve ‘kendi sesi’nin önüne geçer. Başkalarının tanımlamaları o kadar baskın hale gelmiştir ki karakter kendi gerçek sesini bulmakta zorlanır. “Su kadar değişken bir şeyden insan kendi sesim dediğini nasıl çıkarabilir” ifadesi bir kişinin kimliğini bulma ve koruma mücadelesini metaforik bir dille anlatır. ‘Su’ kişinin yaşadığı ortamı, girdiği farklı rolleri, toplumun beklentilerini ve başkalarının onu nasıl gördüğünü temsil eder. Bu kadar çok faktörün etkisi altında kişinin kendi ‘özgün sesini’ yani gerçek kimliğini ve benliğini bulması ve koruması zordur. Tıpkı suya atılan bir damlanın diğer damlaların arasında kaybolması gibi kişi de bu akışkanlığın içinde kendini yitirmiş hissedebilir. Karakter iş hayatında başka, ailesinin yanında başka, arkadaşlarıyla birlikteyken bambaşka bir

kişi gibi davrandığı için kendi ‘gerçek benliğine’ yabancılaşmaya başlar. Her rol, kimliğinin farklı bir parçasını öne çıkarır ve bu durum hangi parçanın gerçek olduğunu anlamasını zorlaştırır. Bu bağlamda başkalarının bizi tanınası (veya görmesi) kimliğimizin oluşmasında çok etkilidir. Ancak eğer başkaları bizi yanlış veya eksik tanırsa yani sadece tek bir yönümüzü görürse bu durum kendimize yabancılaşmamıza yol açar. Örneğin bir kişi sadece ‘işkolik’ olarak tanınıyorsa hayatının diğeryönleri ve tutkuları göz ardı edilir. Bu durum kişinin kendi içinde bir boşluk hissetmesine ve “Acaba ben gerçekten sadece bu muyum?” diye sorgulamasına neden olur (Taylor, 2012, s. 61-62).

Romanda dilin bireyin kimliği üzerindeki etkisi de tartışılır. Aslı’nın “Sonradan öğrendiğimiz bir dil” (Geçgin, 2019b, s. 71) ifadesi anadil dışındaki dillerin edinimi sürecine işaret ederken “bizim için hep ikinci bir dil, yabancı bir dil olarak kalır” (Geçgin, 2019b, s. 71) çıkarımı dil ile kimlik arasında derin ve doğal bir bağ olduğunu ima eder. Bu, ana dilin bireyin otantik kimliğini ve aidiyetini oluşturan temel bir yapı taşı olduğunu, sonradan öğrenilen bir dilin ise bu derin bağa asla tam olarak sahip olamayacağını gösterir. Ne kadar iyi bilinirse bilinsin sonradan öğrenilen bir dilin ‘yabancı bir dil olarak kalması’ bireyin kendi öz kimliğiyle o dil arasında tam bir eşleşme kuramamasını ifade eder. Bu durum bireyin o dilde kendini tamamen ifade edemediğı, belirli bir kültüre veya bağlama tam olarak ait hissedemediğı bir yabancılık hissini yaratır. Bu, dil aracılığıyla kurulan aidiyetin doğal bir kökeni olmadığında ne kadar kırılgan olabileceğini gösterir. “Sonradan öğrendiğimiz bir dil” (Geçgin, 2019b, s. 71) ifadesiyle karşıt olarak anadilin doğuştan gelen derin ve doğal bir aidiyet kaynağı olduğu örtük bir şekilde vurgulanır. Anadil bireyin düşünce yapısını, duygusal dünyasını ve dünya görüşünü şekillendirerek ona sorgulanamaz bir kimlik ve aidiyet kazandırır. İkinci dil ise ne kadar akıcı konuşulursa konuşulsun bu derin aidiyet hissini veremez.

Kundera’nın (2012) *Kimlik* romanında, ana karakterler Chantal ve Jean-Marc arasındaki ilişkide ve bireysel iç dünyalarında dilin nasıl bir rol oynadığına tanık olunur. Roman, özellikle bir kişinin kendini tanımlama biçimlerinin ve başkaları tarafından nasıl algılandığının kullanılan dil ve ifade biçimleriyle ne kadar bağlantılı olduğunu sorgular. Kundera dilin sadece bir iletişim aracı olmadığını aynı zamanda kişiliğin ve özgünlüğün bir yansıması olduğunu savunur. Bir anadilde kendimizi ifade ediş biçimimiz, mizahımız, duygusal tonlamalarımız ve düşünce kalıplarımız o dildeki kültürel kodlarla derinden işlenmiştir. Bu nedenle başka bir dilde bu nüansları ve derinliği tam anlamıyla yakalamak zor olabilir. “Bizim için hep ikinci bir dil, yabancı bir dil olarak kalır” (Geçgin, 2019b, s. 71) vurgusu Kundera’nın sıklıkla işlediğı sürgünlük, yabancılaşma ve köklerinden kopma temalarıyla doğrudan ilişkilidir. Yabancı bir dil kişinin kendi ana vatanından, kültürel kodlarından ve kolektif belleğinden uzaklaşması anlamına

gelir. Bu durum bir nevi ‘evsizlik’ hissi yaratır. Bir atasözünü anlamak veya bir fıkraya gülme sadece dilbilgisiyle değil aynı zamanda o dilin kültürel bağlamını ve ortak deneyimlerini paylaşmakla mümkündür. Sonradan öğrenilen bir dilde, bu tür derin kültürel göndermeleri tam olarak anlamak veya içselleştirmek zordur. Bu durum kültürel aidiyet duygusunda bir eksikliğe yol açabilir; kişi, içinde bulunduğu kültürün tam bir parçası gibi hissetmeyebilir sanki her zaman ‘dışarıdan bakan’ biri gibi kalabilir.

Bir Dava romanında kimlik ve aidiyet teması, 19. yüzyıldaki köken ve temel arayışından yola çıkarak bu arayışın aslında bir temelsizlik krizine tepki olabileceği hipotezi ortaya konulur. Ardından modern bireyin geleneksel kökenlere göre kendini tanımlamadığı ve dolayısıyla yeni bir temelsizlik sorunuyla yüz yüze kaldığı vurgulanır.

On dokuzuncu yüzyıl. Köken ve temel. Temeli bulmak için kökene dönmek. Ama şöyle de düşünebiliriz, yoksa temel zaten çoktandır ortadan kalkmış mıydı? Köken takıntısı bu yüzden miydi? Temelsizliğin derinden hissedilişine bir tepki miydi? Bugün acaba bu temelsizlik sorunuyla yeniden yüz yüze miyiz? Elbette biz artık kendimizi bir kökene ya da kökenlerimize göre tanımlamıyoruz. Peki neye göre tanımlıyoruz (Geçgin, 2019b, s. 64).

“On dokuzuncu yüzyıl. Köken ve temel. Temeli bulmak için kökene dönmek” (Geçgin, 2019b, s. 64) ifadesi 19. yüzyılda bireylerin ve toplumların kimliklerini belirli bir köken, başlangıç noktası veya sağlam bir zemin üzerinden tanımlama eğilimini gösterir. Bu dönemde aidiyet genellikle ulus, aile, din veya belirli bir gelenek gibi köklü yapılara dayanır. Birey bu kökenlere tutunarak kendini tanımlar ve onlara ait hisseder. “Ama şöyle de düşünebiliriz, yoksa temel zaten çoktandır ortadan kalkmış mıydı? Köken takıntısı bu yüzden miydi? Temelsizliğin derinden hissedilişine bir tepki miydi?” (Geçgin, 2019b, s. 64) ifadesindeki sorular ise köken arayışının aslında bir krizin yani temelin çoktan kaybolmuş olmasının bir sonucu olabileceği yönünde derin bir şüphe uyandırır. Eğer temel yoksa kökene dönüş bir kaçış, bir nostalji veya kaybedilen bir aidiyet duygusunu yeniden kazanma çabası olabilir. Bu durum bireyin aslında zaten temelsizlik ve dolayısıyla aidiyetsizlik içinde olduğunu ancak bunu fark etmeyip eski referans noktalarına sarıldığını işaret eder. “Bugün acaba bu temelsizlik sorunuyla yeniden yüz yüze miyiz? Elbette biz artık kendimizi bir kökene ya da kökenlerimize göre tanımlamıyoruz. Peki neye göre tanımlıyoruz?” (Geçgin, 2019b, s. 64) ifadesi günümüz toplumunun da benzer bir temelsizlik sorunuyla karşı karşıya olduğunu sorgular. En kritik nokta ise modern bireyin artık kendini “bir kökene ya da kökenlerimize göre tanımlamıyoruz” (Geçgin, 2019b, s. 64) ifadesinde açığa çıkar. Bu, geleneksel aidiyet biçimlerinin (ulus, aile, din vb.) artık kimlik için yeterli bir dayanak sağlamadığı anlamına gelir. Bu bağlamda ortaya çıkan “Peki neye göre tanımlıyoruz?” (Geçgin, 2019b, s. 64) sorusu ise günümüzdeki kimlik krizinin ve yeni aidiyet

arayışının temelini oluşturur. Geleneksel temellerin kaybolmasıyla birey kendini yeni bir zemine oturtmakta zorlanır ve bu da belirsiz bir aidiyet duygusu yaratır.

Anderson ulusların doğal veya ebedi varlıklar olmadığını aksine belirli tarihsel koşullar altında ‘hayali cemaatler’ olarak inşa edildiğini savunur. Buna göre 19. yüzyıldaki ‘köken’ arayışı aslında modern ulus-devletlerin ortaya çıkışıyla yakından ilintiliydi. Ortak bir dilin, ortak bir tarihin ve efsanelerin yaratılması bireylerin birbirlerini hiç tanımasalar bile kendilerini büyük bir ‘cemiyyetin’ parçası olarak hayal etmelerini sağladı. Bu ‘köken takıntısı’, temelsizlik hissine bir tepkiydi; çünkü feodal yapılar ve dini bağlar zayıflarken bireylerin kendilerini ait hissedecekleri yeni ve geniş bir çerçeveye ihtiyaç vardı. Bu çerçeve, ulusal kimlik ve bu kimliğin kökensel birliğine vurgu yaparak sağlandı. Gazete ve roman gibi basılı medyanın bu hayali cemaatleri nasıl pekiştirdiği de detaylandırılır; bu aslında ‘köken’ arayışının bilinçli bir inşasıydı (1995, s. 94-95).

Büyük anlatıların ve geleneksel dinlerin gücünü yitirdiği bir çağda, insanlığın yeni ‘anlatılar’ peşinde olduğu vurgulanır. Geleneksel köken anlatıları (dini, ulusal, etnik) zayıfladıkça insanlar kendilerine yeni kimlik ve aidiyet çerçeveleri inşa etmek zorunda kalır. Bu yeni anlatılar biyoteknoloji, yapay zekâ, veri bilimi gibi alanlardan ilham alabilir veya tamamen bireysel seçimlere dayanabilir. ‘Temelsizliğin derinden hissedilişi’, eski anlatıların artık yeterli gelmemesinden kaynaklanır. Bugün kendimizi kişisel tercihlerimiz, tüketim alışkanlıklarımız, dijital kimliklerimiz, ilgi alanlarımız ve belki de algoritmaların bize sunduğu yeni cemaatler üzerinden tanımlarız. Bu durum bireylerin kendi anlamlarını ve aidiyetlerini kendilerinin yaratması gereken bir dönemi işaret eder (Harari, 2016, s. 33-34).

Dünyalar-Arasında romanında kimlik ve aidiyet teması bireyin sabit kimlikten yoksun, akışkan bir varoluş içinde olduğu; şiddet dolu roller arasında sürekli dönüşüm geçirdiği ve bu süreçte ahlaki aidiyetinin belirsizleştiği meselesi işlenir. Anlatıcının farklı varlıklara ve rollere bürünmesi, kendi öz benliğinden uzaklaşarak sürekli yabancılaşma yaşadığı ve kalıcı bir aidiyet hissi bulamadığı bir varoluşsal çıkmazı gözler önüne serer. “Bir keresinde ormanda domuz oldum. Domuzu iş olsun diye öldüren köylü oldum. Sonra isyana katılan köylünün kafasını baltayla uçuran cellat olarak yeniden geldim” (Geçgin, 2024, s. 48) ifadeleri anlatıcının sabit bir kimliğe sahip olmadığını aksine farklı varlıklara ve rollere hatta farklı türlere dahi bürünebildiğini gösterir. Bu durum kimliğin durağan değil akışkan ve dönüşebilir olduğunu vurgular. Anlatıcı, belirli bir varlığa ya da gruba kalıcı bir aidiyet hissetmez aksine her seferinde yeni bir ‘oluş’ içinde kendini bulur. Alıntı, ardışık rollerin (domuz, köylü, cellat) bir şiddet döngüsü içinde yer aldığını gösterir. Birey önce kurban (domuz) oluyor, sonra fail (köylü) ve daha sonra da daha büyük bir otoritenin uygulayıcısı (cellat) haline gelir. Bu döngü bireyin

ahlaki aidiyetini ve konumunu belirsizleştirir. Hangi role ait olduğu, hangi tarafı temsil ettiği veya hangi eylemin ‘doğru’ olduğu muğlaklaşır. Bu durum bireyin net bir ahlaki kimliğe ve dolayısıyla bu kimliğin getireceği bir aidiyet duygusuna sahip olamamasını ortaya koyar. Anlatıcı bu rollerde ‘olduğunu’ ifade eder yani sadece rolü üstlenmekle kalmaz, ‘o varlık’ haline gelir. Bu bireyin kendi özgün benliğinin erozyona uğradığını, sürekli olarak başkalarının varoluşuna veya toplumsal rollerine bürünerek kendi çekirdek kimliğinden uzaklaştığını gösterir. Bu sürekli dönüşüm ve başkalarının kimliğine bürünme bireyin sağlam bir benlik aidiyetine sahip olamadığı, sürekli olarak kendini yabancılaştırdığı bir durumu yansıtır. Alıntıdaki ‘domuz oldum’ ifadesi bireyin kendi özünden, insani kimliğinden koparak ‘öteki’ bir varlığa dönüşmesini akla getirir. Bu kimliğin dışsal koşullar ve algılar tarafından nasıl şekillendirilebileceğinin bir göstergesidir.

“Domuzu iş olsun diye öldüren köylü oldum” ve “isyana katılan köylünün kafasını baltaıyla uçuran cellat olarak yeniden geldim” ifadeleri şiddetin kimlik inşasındaki ve toplumsal rollerdeki yerini sorgular. Köylü ve cellat rolleri hem mağdur hem de zalim olmayı hem kurban hem de fail olmayı aynı anda deneyimlemeyi temsil eder. Burada kimlik, bireysel bir varlık olmaktan çok verilen bir rolün veya toplumsal bir normun icracısı haline gelme üzerinden kurulur. Cellat kimliği, belirli bir toplumsal düzenin ve iktidarın bir parçası olarak şiddeti meşrulaştıran bir aidiyet biçimini temsil eder. Birey, bu roller içinde kendi vicdanını ve özgünlüğünü bastırabilir, böylece bir döngü içinde hem mağdur hem de fail olabilir.

Dünyalar-Arasında isimli romanda kimlik ve aidiyet teması zamanla uyumsuz, parçalanmış bir benlik algısı, içsel olarak çoklu kimlikler arasında savrulma ve zihnin kontrol edilemez doğası üzerinden anlatılır. Anlatıcı kendine ait, bütünleşik ve tutarlı bir kimliğe aidiyet hissedemediği, varoluşsal bir karmaşa içinde olduğu ve benliğinin birden fazla ‘ben’den oluştuğu derin bir krizi deneyimler.

Zihin, homurdanan hayvan, yine kıpırdandı. İstemeye istemeye bir bakalım. Eğer kendini hep bir sonraki noktada, o başkasının yaşadığının bittiği noktada buluyorsa bu durumda ya bir sonraki noktada bulunduğu kendisi kendisine göre çok hızlı gidiyor ya da bu noktanın arkasında kalan kendisi çok yavaş ilerliyor, kendisine yetişemiyordu. Öyleyse ona soru soranlara iki kişiden mi bahsetmesi gerekirdi? Öte yandan eğer iki kişiye nasıl ikide kalabilirdi? Belki dört, yok, daha fazla, en az altı kişiden bahsetmesi gerekirdi (Geçgin, 2024, s. 46-47).

Anlatıcının benlik algısı zamansal olarak parçalanmıştır. Birey, kendini şimdiki anın ‘bir sonraki noktasında’ bulur bu da anlık bir uyumsuzluk ve sürekli bir geride kalmışlık ya da ileri gidiş hissi yaratır. Bu durum bireyin kendi zamansal varoluşuna ve anlık deneyimlerine tam olarak aidiyet hissedemediğini, sürekli bir uyumsuzluk içinde olduğunu gösterir. “Öyleyse ona soru soranlara iki kişiden mi bahsetmesi gerekirdi? Öte yandan eğer iki kişiye nasıl ikide

kalabilirdi? Belki dört, yok, daha fazla, en az altı kişiden bahsetmesi gerekirdi” (Geçgin, 2024, s. 46-47) ifadesi ise anlatıcının benliğinin sadece zamansal olarak değil aynı zamanda kişilik olarak da parçalandığını vurgular. Birey, kendini tekil bir ‘ben’ olarak tanımlamakta zorlanır ve içsel olarak birden fazla kişiliğin varlığını düşünür. Bu durum bireyin tutarlı ve bütünsel bir kimliğe aidiyet hissedemediğini, aksine çoklu benlikler arasında savrulduğunu gösterir. Sayının artması (iki, dört, altı veya daha fazla) bu parçalanmanın ve karmaşanın boyutunu derinleştirir. “Zihin, homurdanan hayvan, yine kıpırdandı. İstemeye istemeye bir bakalım” (Geçgin, 2024, s. 46-47) ifadesinde ise zihnin bir ‘hayvan’ olarak tanımlanması ve ‘homurdanması’ zihnin ve benlik algısının kontrol dışı, içgüdüsel ve rahatsız edici bir yönünü ortaya koyar.

‘Bir sonraki noktada’ kendini bulma ve ‘iki, dört, altı kişi’ olma hali postmodern kimlik anlayışının önemli bir yansımasıdır. Bu durum bireyin sürekli değişen bir gerçeklik içinde sabit bir kimlik bulmakta zorlanmasını ifade eder. Geleneksel olarak tanımlanan bütünsel ve değişmez bir benlik kavramının aksine bu yaklaşım kimliğin akışkanlığını ve parçalanmışlığını vurgular. Bugünün dünyasında, gerçeklik yerini sürekli üretilen kopyalara yani taklitlere bırakmıştır. Kimlikler de bu taklit sisteminin bir parçası haline gelir. Birey otantik ve değişmez bir ‘ben’ yerine çeşitli medya araçları, tüketim kültürü ve dijital platformlar aracılığıyla sunulan farklı ‘versiyonlarını’ deneyimler. Zihnin kendini sürekli farklı noktalarda bulması bu sürekli inşa edilen ve hiçbir zaman tam olarak sabitlenemeyen postmodern kimliğin bir yansımasıdır. Bu durum bireyde hangi ‘ben’liğin gerçek olduğuna dair bir temelsizlik hissine yol açar ve bu da aidiyet duygusunu zayıflatır. Aidiyet, artık belirli bir topluluktan çok anlık deneyimler ve sürekli değişen sanal dünyalar üzerinden kurulmaya çalışılır.

Ayhan Geçgin’in *Dünyalar-Arasında* isimli romanında kimlik ve aidiyet teması anlatıcının anıları reddetmesi, hayatının yaşanmadığını iddia etmesi ve kendini varoluşsal bir ‘doğum öncesi’ durumda hissetmesiyle şekillenir. Bu durum bireyin geçmişine, mevcut varoluşuna ve benliğine aidiyet hissedemediği; derin bir kimlik krizinde olduğu ve gerçek bir varoluşu ve kimliği beklediği bir durumu net bir şekilde ortaya koyar. “Ama bunlar benim anılarım olamaz, benim anılarım yok. Ne Hırpo’yu anımsıyorum ne Rayber’i. İşin aslı bir hayatım bile olmadı, yaşamaya başlamadım bile. Öyleyse belki daha doğmamışımdır diyorum, bu tam neresi olduğunu bilmediğim tuhaf yerde doğmayı bekliyorum” (Geçgin, 2024, s. 22) ifadeleri anlatıcının kişisel belleğini ve geçmişini kategorik olarak reddettiğini gösterir. Anılar, bireyin kimliğini oluşturan temel yapı taşlarından biridir; birey geçmiş deneyimleri ve onlarla kurduğu bağ üzerinden kendini tanımlar. Anıların yok sayılması kişinin mevcut kimliğini tamamen geçersiz kılması ve kendine ait bir geçmişe aidiyet hissedememesi anlamına gelir. Hırpo ve Rayber gibi isimlerin anımsanmaması bu kimliksizlik iddiasını somutlaştırır. “İşin aslı

bir hayatım bile olmadı, yaşamaya başlamadım bile” (Geçgin, 2024, s. 22) ifadesi kimlik krizini zirveye taşır. Anlatıcı sadece anılarının olmadığını değil aynı zamanda hiçbir zaman gerçekten yaşamadığını, varoluşunun henüz başlamadığını iddia eder. Bu durum bireyin kendi varoluşuna karşı duyduğu derin bir yabancılaşmayı, anlamsızlık ve boşluk hissini yansıtır. Eğer bir hayat yaşanmadıysa o hayata ait bir kimlik veya aidiyet de söz konusu olamaz. Anlatıcının “Öyleyse belki daha doğmamışımdır diyorum, bu tam neresi olduğunu bilmediğim tuhaf yerde doğmayı bekliyorum” (Geçgin, 2024, s. 22) şeklindeki ifadesi bir kimliğe veya hayata tam olarak ait olamama, bir eşikte bekleme ve belirsizlik içinde olma halini yansıtır. Bu ‘tuhaf yer’ hem mekânsal hem de varoluşsal bir belirsizliği simgeler. Karakter kendine ait bir kimliğe ve yaşama tam olarak ait olabilmek için adeta ‘doğmayı’ beklemektedir. Bu durum mevcut varoluşuna aidiyet hissedememesinin ve gerçek bir benlik arayışının radikal bir metaforudur. Birey ancak doğduğunda bir kimlik kazanacak ve kendisini dünyaya ait hissedebilecektir. Karakterin “benim anılarım yok” dolayısıyla “bir hayatım bile olmadı” (Geçgin, 2024, s. 22) demesi toplumsal olarak görünmez kılınmış, dışlanmış ve kimliği inkâr edilmiş bireylerin deneyimlerini de düşündürür.

Ralph Ellison’ın (2013) *Görülmeyen Adam* isimli romanı adını hiç bilmediğimiz Afro-Amerikalı bir kahramanın toplum tarafından ‘görünmez’ kılınmasını ve bu durumun yol açtığı kimliksizlik krizini anlatır. Kahraman, bireysel olarak var olsa da ırkçı bir toplumda kendi özgün kimliğinin kabul görmediğini, sürekli başkalarının onu nasıl görmek istediğine göre şekillendiğini fark eder. Roman karakterinin “benim anılarım yok” (Geçgin, 2024, s. 22) demesi sanki toplumsal olarak var olmaya hiç izin verilmemiş, yaşam deneyimleri kaydedilmemiş veya tanınmamış birinin ifadesi gibidir. Bu durumda, birey kendini hiçbir yere ait hissetmez çünkü kimliği sürekli olarak silinmekte veya reddedilmektedir.

3.8. OTANTİKLİK

Otantiklik felsefenin, özellikle de varoluşçu felsefenin merkezinde yer alan bir kavramdır. Bireyin kendi özgün varoluşunu kabul etmesi toplumsal normlara, dışsal beklentilere veya sahte rollere teslim olmadan kendi gerçek benliğine uygun yaşaması anlamına gelir. Otantiklik radikal özgürlük ve sorumlulukla yüzleşmeyi ve varoluşun kaçınılmaz sınırlarını (ölüm, hiçlik) kabul etmeyi gerektirir. Otantikliğin zıttı ise otantik olmama durumudur. Bu kişinin kendi özgürlüğünden kaçması, başkalarının belirlediği rollere bürünmesi, sürüye uyum sağlaması veya yaşamın temel gerçekleriyle yüzleşmekten kaçınmasıdır.

Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre’ın varoluşçu felsefesini genişleterek özellikle kadınların toplumsal beklentiler ve dayatılan roller karşısında otantik bir varoluşu nasıl inşa

edebilecekleri sorusuna odaklanmıştır. De Beauvoir için otantiklik bireyin kendi özgürlüğünü kabul etmesi, başkaları tarafından ‘öteki’ olarak nesneleştirilmeyi reddetmesi ve kendi projesini özgürce tasarlamasıdır. De Beauvoir (2019) *İkinci Cins* isimli başyapıtında kadınların tarihsel olarak nasıl ‘ikincil’ ve ‘öteki’ konumuna itildiğini ve bunun otantik varoluşlarını nasıl engellediğini analiz eder. Toplumun kadınlara dayattığı roller (örneğin, sadece anne veya eş olmak) kadının kendi özgür projelerini ve benliğini oluşturmasını zorlaştırır. Otantiklik, bu dayatılan rollerden sıyrılarak kendi projelerini özgürce seçmektir. De Beauvoir (2025) *Belirsizlik Etiği* isimli eserinde ise özgürlüğün etik sorumluluğunu ve otantik yaşamının gerekliliğini vurgular. İnsan özgürdür ama bu özgürlük ona yalnızca bir olanak değil aynı zamanda sonsuz bir sorumluluk yükler. Çünkü o kendi kendini yaratır ve bu yaratmada başkalarını da yaratır. Dolayısıyla her insanın görevi kendi özgürlüğünü gerçekleştirmektir ve bunu yaparken başkalarının özgürlüğünü de gerçekleştirmesine olanak sağlamaktır. Bu durum otantikliğin sadece bireysel bir seçim olmadığını aynı zamanda başkalarının özgürlüğünü ve otantikliğini de gözetmeyi gerektiren etik bir boyut taşıdığını gösterir. Otantik bir varoluş, bireyin kendi potansiyelini gerçekleştirmesi kadar başkalarının da kendi otantik varoluşlarını sürdürebilecekleri bir alan yaratmayı içerir.

Otantiklik, modern insanın kendi anlamını bulma ve varoluşunun yüküyle yüzleşme yolculuğunda merkezi bir kavram olmaya devam etmektedir. Otantiklik bireyin kendi hakiki benliğine, içsel değerlerine ve duygularına sadık kalarak yaşama çabası olarak tanımlanabilir. Bu toplumsal beklentilerden, rol dayatmalarından ve dışsal onay ihtiyacından bağımsız bir varoluş biçimini ifade eder. Edebî eserlerde, karakterler genellikle otantik benliklerini keşfetme yolculuğuna çıkarlar. Bu yolculuk genellikle içsel bir sorgulama, geçmişle yüzleşme veya toplumsal normlara başkaldırı şeklinde tezahür eder. Örneğin bazı romanlarda karakterler aile veya toplum tarafından belirlenen rolleri reddederek kendi tutkularının peşinden koşar ve böylece otantik bir varoluşa adım atarlar. Otantiklik temasının işlendiği eserlerde toplumsal baskının ve dışsal beklentilerin bireyi nasıl otantik olmamaya zorladığı sıkça gösterilir. Karakterler ‘herkes gibi olma’ baskısı altında kendi gerçek benliklerini bastırabilir, roller oynayabilir veya sahte kimliklere bürünebilirler. Bu durum bireyin içsel uyumsuzluğunu, mutsuzluğunu ve yabancılaşmasını artırır. Bu tür eserler, bireyin toplumsal kalıplara uyma çabasının onu nasıl özünden uzaklaştırdığını eleştirel bir dille ortaya koyar. Modern şehir hayatının monotonluğu, bürokrasinin anlamsızlığı veya tüketim toplumunun dayattığı yüzeysel ilişkiler karakterlerin otantik benliklerini kaybetmelerine zemin hazırlayan gerçeklikler olarak işlenebilir. Otantiklik, edebî eserlerde kolayca ulaşılabilecek bir hedef olarak sunulmaz. Aksine bireyin sürekli bir mücadelesini gerektiren, bitmeyen bir süreçtir. Karakterler kendi içlerindeki korkularla, toplumsal yargılarla ve kendi ‘sahte’ yanlarıyla yüzleşmek zorundadır. Bu mücadele

genellikle kahramanın kişisel gelişiminin ve dönüşümünün anahtarıdır. Otantik olabilmek kişinin rahatsız edici gerçekleri veya zayıflıkları kabul etme cesaretini içerir. Bu bağlamda bazı eserler ölümle yüzleşme veya varoluşsal kaygıları kabul etme gibi derin felsefi sorgulamalarla otantikliğin imkanını ortaya koyar.

Ayhan Geçgin'in romanlarında otantiklik teması karakterlerin derin bir içsel arayış ve toplumsal dayatmalardan kaçış çabası üzerinden yoğun bir şekilde işlenir. Yazar modern dünyanın getirdiği yabancılaşma ve anlamsızlık karşısında, bireyin kendi öz benliğini bulma mücadelesini merkeze alır. Geçgin'in karakterleri, çoğu zaman belirli bir ismi bile olmayan silikleşmiş özneler olarak karşımıza çıkar. Onlar, toplumsal rollerin ve beklentilerin dışında hatta bu beklentilere karşı durarak kendi otantik varoluşlarını sorgularlar. Bu karakterler dış dünyayla kurdukları bağların yüzeyselliğini, hissizleşmelerini ve duygularını yitirmekte oluşlarını deneyimlerler. Yazarın romanlarında sıklıkla rastlanan uzun, amaçsız yürüyüşler ve içsel monologlar bu otantik benlik arayışının somutlaşmış halidir. Karakterler dış dünyada bir yere varmaktan çok kendi içlerinde kayboldukları veya bulmaya çalıştıkları bir 'ben' peşindedir. Ayhan Geçgin'in eserlerinde otantiklik, toplumsal baskılardan ve kurumsal yapılardan uzaklaşma ile de doğrudan ilişkilidir. Karakterler toplumun milli, dini, siyasal veya ekonomik değer yargılarının ürünü olmaktan yani 'giydirilmiş kimlikler' (Aşkın, 2007) taşımaktan rahatsızlık duyar. Geçgin'in romanlarında otantiklik durağan bir halden ziyade sürekli devam eden, tamamlanmamış bir süreç olarak da karşımıza çıkar. Karakterler kendilerini 'henüz var değil' olarak tanımlayabilir çünkü otantik bir 'anlam' veya 'yaşam' içinde hissetmezler.

Gençlik Düşü romanında imgeler ve ifadeler, yüzeysel bir varoluşun ötesine geçerek insanın en derin, ilkel ve otantik benliğine ulaşma çabasını güçlü bir şekilde ortaya koyar.

... yaşamın olduğu gizemli suya yeniden dalmak, orada küçülme, kıvılcımlarla dolu suda varlığı yeniden oluşturmak, yeniden nefes alabilmek, yaşam soluğunu yeniden üfleyebilecek ciğerleri yaratmak için boğulmak pahasına derinliklerine dalmak gerekir. İnsandaki balığı uyandırmak, yaşamı canavarca isteyen o derin denizin elektrikli balığından yeniden bir insan yaratmak gerekir (Geçgin, 2022a, s. 30).

Metindeki “Yaşamın olduğu gizemli suya yeniden dalmak”, “yeniden nefes alabilmek”, “yeniden bir insan yaratmak” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadeleri kişinin kendini yeniden keşfetmesi, eski benliğini geride bırakarak yeni bir başlangıç yapması ve daha otantik bir varoluşa ulaşması temasını güçlü bir şekilde işler. Bu, çoğu insanın hayatının belli dönemlerinde hissettiği bir arzudur. “Boğulmak pahasına derinliklerine dalmak gerekir” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadesi otantik bir varoluşa ulaşmanın zorlu ve riskli bir süreç olduğunu vurgular. Bu, yüzeydeki benlikten sıyrılıp varoluşun temel sorularıyla yüzleşme ve belki de acı verici bir içsel yolculuğa çıkma gerekliliğini ifade eder. Bu süreç, kişinin gerçek özüne ulaşması

için bir tür ‘ölüm ve yeniden diriliş’ döngüsüdür. “İnsandaki balığı uyandırmak, yaşamı canavarca isteyen o derin denizin elektrikli balığından yeniden bir insan yaratmak” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadesi insanın içindeki ilkel, hayvani ve yaşam enerjisiyle dolu alanı keşfetme arzusunu simgeler. Bu, modern hayatın getirdiği sınırlamalardan ve toplumsal rollerden sıyrılarak daha saf ve güçlü bir yaşam arzusuna yeniden bağlanma ihtiyacını gösterir. “Canavarca isteyen” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadesi yaşamın bastırılmamış ve güçlü bir şekilde talep edilmesi gerektiğini vurgular. Bu bağlamda bu ifade otantikliğin sadece olumlu yönleri kucaklamak değil aynı zamanda kişinin kendi ‘gölge’siyle veya ilkel, bastırılmış yönleriyle yüzleşmesi gerektirdiğini gösterir. Jung’a göre gölge kişiliğin bilinçli benlik tarafından kabul edilmeyen bastırılmış özelliklerini, içgüdülerini ve arzularını barındırır. Bu “canavarca isteyen elektrikli balık” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadesi insanın bastırdığı öfke, arzu, güç veya yaratıcılık gibi ilkel enerjileri temsil eder. Otantik olmak bu gölge yönlerini reddetmek yerine onlarla yüzleşmek, onları anlamak ve yapıcı bir şekilde kişiliğe entegre etmektir. Ancak bu bütünleşme, ‘boğulmak pahasına’ gerçekleşen bir içsel mücadele gerektirir. Romandan alınan yukarıdaki cümleler otantikliğin pasif bir keşiften ziyade cesaret, yüzleşme ve aktif bir yeniden yaratım gerektiren dinamik bir süreç olduğunu vurgular. Gerçek benliğimize ulaşmak için kendi derinliklerimize dalmalı, acı verici de olsa kişi kendi gölgesiyle yüzleşmeli ve bu ilkel enerjiyi kullanarak ‘yeniden bir insan’ yaratmalıdır.

Gençlik Düşü romanından yapılan alıntı muhtevasında hem bir tür kırılmalı (boğulma pahasına derinleşme) hem de içsel bir gücü (yaşamı ‘canavarca’ isteme) bir arada barındırır. Otantiklik, bu iki zıt durum arasındaki dengeyi bulmayı gerektirir: Kendi zayıflıklarını kabul ederken aynı zamanda içindeki sınırsız yaşam enerjisiyle bağlantı kurmak. Anlatılan bu içsel yolculuk, bireyin kendine özgü bir deneyimi olsa da otantiklik arayışı, modern insanın kimlik, anlam ve aidiyet bulma çabasının evrensel bir yansımasıdır. “Yaşamın olduğu gizemli suya yeniden dalmak” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadesi otantik bir yaşam sürmenin ilk adımı olan içe dönüşü ve kökenlere inmeyi simgeler. Otantiklik felsefesi, kişinin toplumsal dayatmalar, dış beklentiler ve edinilmiş rollerden sıyrılarak kendi öz benliğine, gerçek potansiyeline ulaşmasını vurgular. Bu ‘gizemli su’ işte bu öz benliğin, kolektif bilincinin veya varoluşun en temel katmanlarının metaforudur. “Kıvılcımlarla dolu suda ağırlığı yeniden oluşturmak, yeniden nefes alabilmek, yaşam soluğunu yeniden üfleyebilecek ciğerleri yaratmak” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadesi ise otantik bir dönüşümün sancılı ama yaratıcı sürecini anlatır. Kişinin eski belki de ‘sahte’ benliğini terk ederek özüne uygun yeni bir varoluş inşa etmesi gerektiğini belirtir. “Yaşam soluğunu yeniden üfleyebilecek ciğerleri yaratmak” (Geçgin, 2022a, s. 30) ifadesi kişinin kendi potansiyelini sonuna kadar zorlayarak mevcut sınırlarının ötesine geçmesi ve

kendi değerlerini yeniden yaratması anlamına gelir. Bu, otantikliğin pasif bir durum değil aktif bir oluş ve yaratım süreci olduğunu vurgular.

Gençlik Düşü romanında otantik var oluş yeni bir başlangıç, boşluktan doğuş ve gerçek benliğin yeniden inşası umudunu işaret eder.

Artık hiçbir biçimde, ne iyi ne de kötü, ne ışığın aydınlattığı, ne de karanlığın karartabildiği bir anlamda, hiçbir bağla benim olmayan bu yaşam belki asıl şimdi bana ait olabilecekti: kendini boşaltırcasına kendine dolan boş kovuğun döl yatağından bir yaşam -henüz ne olduğu söylenemeyecek bir yaşam- yeniden akacaktı (Geçgin, 2022a, s. 243).

“Hiçbir biçimde ne iyi ne de kötü, ne ışığın aydınlattığı, ne de karanlığın karartabildiği bir anlamda, hiçbir bağla benim olmayan bu yaşam” (Geçgin, 2022a, s. 243) ifadesi karakterin geçmişteki kimliğinden, deneyimlerinden ve onlara yüklediği anlamlardan tam bir kopuşu simgeler. Bu kopuş, otantikliğe giden yolda bir ön koşul olarak sunulur. “Kendini boşaltırcasına kendine dolan boş kavuğun döl yatağından bir yaşam -henüz ne olduğu söylenemeyecek bir yaşam- yeniden akacaktı” (Geçgin, 2022a, s. 243) ifadesi boşluğun aslında bir yaratım alanı olduğunu gösterir. ‘Boş kovuk’ ve ‘döl yatağı’ imgeleri, potansiyel barındıran henüz şekillenmemiş ancak yeni bir yaşamı doğurmaya hazır bir alanı işaret eder. Bu, hiçlikten anlam yaratma ve kendi benliğini sıfırdan inşa etme potansiyelidir. Otantiklik, dışsal tanımlamalardan arınmış kendi içinden doğan bir varoluş gerektirir. “Belki asıl şimdi bana ait olabilecekti” ifadesi karakterin nihayet kendi yaşamının gerçek sahibi olma umudunu dile getirir. Geçmişteki yaşamın ‘benim olmayan’ olarak tanımlanması daha önceki varoluşun otantiklikten uzak, başkalarının beklentileri veya dışsal faktörler tarafından belirlenmiş olduğunu ima eder. Şimdi ise bu boşalmanın ardından birey, kendi yaşamını kendi özgünlüğüyle doldurma şansına sahip olur. “Henüz ne olduğu söylenemeyecek bir yaşam” (Geçgin, 2022a, s. 243) ifadesi ise bu yeni otantik yaşamın henüz kesin bir şekle veya tanıma sahip olmadığı vurgulanır. Bu, otantikliğin statik bir durum olmadığını aksine sürekli bir oluşum ve şekillenme süreci olduğunu gösterir. Kişi kendi değerlerini, anlamını ve varoluşunu adım adım inşa edecektir. Bu belirsizlik aynı zamanda bir özgürlük ve sınırsızlık potansiyeli taşır.

Bireyin kendi özgürlüğünden kaçmak ve varoluşunun sorumluluğunu almamak için ‘kötü inanç’ içinde yaşadığı savunulur. Kişi, kendisine atanan bir rolü (garson, öğrenci vb.) tam olarak üstlenir ve o rolden ibaret olduğuna inanır (Sartre, 2011, s. 125). Romandaki ‘hiçbir bağla benim olmayan bu yaşam’ ifadesi kötü inançla yaşanmış, başkalarının beklentilerine göre şekillenmiş bir hayatı temsil eder. Bu farkındalık, otantikliğe giden yolda ilk adımdır: Kişi artık bu sahte benliğin kendisine ait olmadığını anlar. Buna göre bu ‘boşalma’ hali kişinin kendi varoluşunun temelindeki hiçliği ve özgürlüğü fark etmesidir. Bu bağlamda “kendini boşaltırcasına kendine dolan boş kovuğun döl yatağından bir yaşam -henüz ne olduğu

söylenemeyecek bir yaşam- yeniden akacaktı” (Geçgin, 2022a, s. 243) ifadesi tam bir yıkım ve yeniden yaratım metaforudur. Buradaki ‘boş kovuk’ eski benliğin terk edilerek geride bırakılan boşluğunu temsil ederken bu boşluğun aynı zamanda ‘döl yatağı’ olması, yeni bir yaşamın filizleneceği verimli bir alanı işaret eder. Jung’un kolektif bilinçdışında yer alan ‘yeniden doğuş’ arketipleri bu noktada devreye girer. Birçok mitolojide ve gelenekte gerçek dönüşüm için eski formun ölmesi, bir boşluğun veya kaotik bir durumun içine girilmesi gerekir (2005, s. 48). ‘Boş kovuk’ bu arketipsel boşluğu, kaosu veya rahmi simgeler. Buradan çıkacak “henüz ne olduğu söylenemeyecek bir yaşam” (Geçgin, 2022a, s. 243) Jung’un bireyleşme sürecinde ortaya çıkan tam anlamıyla benzersiz ve yeni benliği ifade eder. Otantiklik, bu bilinmezliğe adım atma cesaretini gerektirir.

Gençlik Düşü romanında otantiklik sadece bir keşif değil aynı zamanda acı verici bir terk ediş ve belirsiz bir yaratım süreci olarak işlenir. Eski, yabancılaşmış benlikten vazgeçmek bir boşluğun içine düşmeyi gerektirir. Ancak bu boşluk aslında yeni, özgün ve gerçekten bize ait bir yaşamın yeşereceği döl yatağıdır. “Henüz ne olduğu söylenemeyecek” (Geçgin, 2022a, s. 243) olması otantikliğin durağan bir hedef değil sürekli devam eden dinamik bir yolculuk olduğunu da vurgular.

Son Adım romanında otantiklik arayışı karşımıza çok daha belirgin bir biçimde çıkar. Romandaki karakter (Alisan) kendi varoluşsal uykusundan uyanmış ve kendine ait, özgün bir yaşam sürmenin kendisi için ne kadar hayati olduğunu idrak etmiştir.

“Çok uzun süredir uykuda gibi yaşıyordum,” diye sürdürüyor, “üzerime ölü toprağı serpilmiş gibi yaşıyordum. (...) Eğer kendime ait olan, benim olan bir şeyi bulamazsam yaşayamayacağımı uzun süreden beri hissettiğimi şimdi biliyorum. Beni anlıyor musun, kendimin olan, sadece kendime ait olacak bir şeye ihtiyacım var. Bana ait olan bir hayata da ihtiyacım var” (Geçgin, 2019a, s. 137).

Kendine ait bir yaşam arayışı, otantik bir varoluşun temelidir. Karakter, başkalarının beklentilerine göre yaşamak yerine, kendi özgün benliğini ve potansiyelini gerçekleştirme arzusundadır. “Kendime ait olan, benim olan bir şeyi bulamazsam yaşayamayacağımı uzun süreden beri hissettiğimi şimdi biliyorum. (...) kendimin olan, sadece kendime ait olacak bir şeye ihtiyacım var. Bana ait olan bir hayata da ihtiyacım var” (Geçgin, 2019a, s. 137) ifadesi otantiklik arayışının merkeze alındığını gösterir. Kişi başkalarının beklentileri toplumsal normlar veya dışsal koşullar tarafından belirlenmemiş, tamamen kendisine ait özgün bir varoluşa şiddetle ihtiyaç duyar. Bu, otantikliğin temel tanımıdır. “Çok uzun süredir uykuda gibi yaşıyordum”, “üzerime ölü toprağı serpilmiş gibi yaşıyordum” (Geçgin, 2019a, s. 137) ifadeleri bir tür varoluşsal uyanışı ve kişinin içinde bulunduğu durumu fark etmesini simgeler. Artık ‘biliyor’ olması bu uyanışın bilinç düzeyinde gerçekleştiğini gösterir. “Yaşayamayacağımı uzun süreden beri hissettiğimi şimdi biliyorum” ve “ihtiyacım var” (Geçgin, 2019a, s. 137)

ifadeleri ise otantik bir yaşamın sadece bir arzu değil bireyin varoluşu için temel bir gereklilik olduğunu vurgular. Bu, Maslow'un kendini gerçekleştirme veya Rogers'ın tam fonksiyonlu olma ihtiyacı gibi insani ihtiyaçlara benzer bir düzeyde ele alınır. 'Kendime ait olan' vurgusu daha önceki yaşamda bu 'ait olma' hissinin yokluğunu yani kendine yabancılaşmayı ima eder. Kişi, kendi hayatının ve benliğinin kendisine ait olmadığını hisseder. Bu yabancılaşma, otantikliğin zıttı olan bir durumdur ve romandaki karakterin bu durumdan kurtulma arzusunu pekiştirir. "Beni anlıyor musun?" (Geçgin, 2019a, s. 137) sorusu karakterin bu derin ve kişisel ihtiyacının dışarıdan bir başkası tarafından onaylanması ve anlaşılması arzusunu gösterir. Bu, otantikliğini ifade ederken dış dünyadan yankı ve empati beklemesi olarak yorumlanır.

İnsan varoluşu "Dasein" (orada-varlık) olarak adlandırılır ve bu Dasein'ın çoğu zaman "das man" (herkes) içinde kaybolduğu savunulur. 'Das man', kişinin kendi otantik potansiyelinden uzaklaşarak anonim ve sıradan bir yaşam sürmesi, toplumun genel geçer kurallarına ve beklentilerine göre hareket etmesidir. "Uykuda gibi yaşama" (Geçgin, 2019a, s. 137) hali tam da bu 'das man' içinde erimiş kendi özgünlüğünü kaybetmiş bir Dasein'ı anlatır. Karakterin 'kendine ait olan bir şeyi bulamazsa yaşayamayacağını' fark etmesi bu yabancılaşmadan uyanışın ve otantik bir varoluşa geçişin eşiğidir. Bu, bahsedilen 'endişe' duygusuyla da ilişkilidir; varoluşsal boşluğun ve kendi sorumluluğunun farkına varışın getirdiği rahatsız edici ama dönüştürücü bir duygudur (Heidegger, 2011, s. 133).

Son Adım romanın da otantikliğin birey için sadece bir felsefi seçenek değil aynı zamanda yaşamsal bir zorunluluk olduğu vurgulanır. Yabancılaşmış bir 'uykudan' uyanmak kendi yaşamının sorumluluğunu almak ve gerçekten 'kendine ait' olanı inşa etmek derinlemesine kişisel bir dönüşüm gerektiren ancak kaçınılmaz varoluşsal bir adımdır.

Uzun Yürüyüş romanında otantiklik teması, bireyin kendi özünden filizlenen hiçbir dışsal onay veya bağımlılığa ihtiyaç duymayan saf ve özerk bir varoluş gücü arayışını yansıtır. Bu 'benim olan bir hayat' arayışının bir sonraki daha radikal adımıdır ve kişinin kendi benliğini dışsal her şeyden arındırarak mutlak bir içsel güce ulaşma idealini ortaya koyar: "Saf güç, diye mırıldandı, insanın yalnızca kendi gücüyle, bu dünyada var olması olanaklı değil mi? Çevresindeki insanlardan aldığı güçle değil onaylamalar, sevgiler ya da nefretlerle değil, kendi içinden doğan gücüyle var olması olanaklı değil mi?" (Geçgin, 2022b, s. 20).

Yukarıdaki pasajta geçen "İnsanın yalnızca kendi gücüyle, bu dünyada var olması olanaklı değil mi?" (Geçgin, 2022b, s. 20) sorusu otantiklik bağlamında kritik bir sorudur. Bu bireyin hayatta kalmak, var olmak ve anlam bulmak için hiçbir dışsal kaynağa (başkalarının onayına, sevgisine, nefretine) ihtiyaç duymaması düşüncesini açık eder. Gücün 'kendi içinden doğması' vurgusu otantikliğin dışsal koşullara veya başkalarının yargılarına bağlı olmaktan

değil tamamen bireyin kendi özünden kaynaklandığını ortaya koyar. “Çevresindeki insanlardan aldığı güçle değil, onaylamalar, sevgiler ya da nefretlerle değil” (Geçgin, 2022b, s. 20) ifadesi otantik olmayan varoluş biçimlerinin temelini oluşturan dışsal bağımlılıkları ve sosyal onaya duyulan ihtiyacı kesin bir dille reddeder. Bu otantikliğe giden yolda dışsal maskelerden, rollerden ve başkalarını memnun etme çabasından tamamen arınma gerekliliğini vurgular. “Kendi gücüyle, bu dünyada var olması” (Geçgin, 2022b, s. 20) ifadesi kişinin başkaları için değil sadece kendisi için var olma arzusunu dile getirir. Bu varoluşun en temel düzeyine, özgün ve bağımsız bir biçimde ‘olma’ haline odaklanmaktır. Alıntıdaki ‘saf güç’ tanımı, bu otantik varoluşun doğasını niteler; katışıksız, dışarıdan kirletilmemiş bir güç.

Uzun Yürüyüş romanında otantiklik felsefesinin en zorlayıcı ve derinlikli sorularından biri gündeme getirilir: İnsan başkalarının onayı, sevgisi ya da nefreti gibi dışsal güçlerden bağımsız olarak yalnızca kendi içinden gelen saf bir güçle var olabilir mi? Bu sorgulama, bireyin kendi varoluşunu dış etkenlerden arındırarak tam anlamıyla özerk ve özgün bir benlik inşa etme arayışına olanak sağlar. Her bireyde doğuştan gelen bir üstünlük çabası olduğundan bahsedilir. Bu çaba, sadece başkalarından daha iyi olma değil aynı zamanda bireyin kendi potansiyelini en üst düzeye çıkarma ve eksiklik duygularını aşma arzusudur. Alıntıdaki ‘saf güç’ ve ‘kendi içinden doğan güç’ arayışı bu üstünlük çabasının sağlıklı bir tezahürü olarak yorumlanabilir; yani bireyin kendi yeteneklerine güvenerek dışsal onaylara ihtiyaç duymadan kendini gerçekleştirmesidir (Adler, 1985, s. 62).

3.9. ÖLÜM

Ölüm, insan varoluşunun en kaçınılmaz ve evrensel gerçeğidir. Bu nihai son filozofları yaşamın anlamı, zamanın değeri, kaygı ve hiçlik gibi temel varoluşsal sorular üzerinde derinlemesine düşünmeye itmiştir. Ölüm, insanlık tarihi boyunca felsefenin en derin ve sürekli sorgulanan konularından biri olmuştur. Her dönemin düşünürleri bu kaçınılmaz sona farklı açılardan yaklaşmış, onun ‘varoluş’ üzerindeki etkisini anlamlandırmaya çalışmışlardır. Ölüm; bir son, bir başlangıç, bir geçiş ya da yaşamın kendisini anlamlandıran bir eşik olarak ele alınmıştır.

Pek çok inanç ve felsefi sistemde ölüm, fiziksel bedenin sonu olsa da ruhun veya bilincin başka bir varoluş düzlemine geçişi olarak yorumlanmıştır. Bu perspektif, ölümün getirdiği korkuyu hafifleterek ötesinde bir umut ve varoluşun devamlılığına dair bir beklenti sunar. Ölüm, bu görüşe göre son değil daha büyük bir varoluşun kapısıdır.

Modern felsefi akımlar ise ölümü daha çok bireysel bir gerçeklikle yüzleşme olarak ele almıştır. Bu yaklaşımlara göre ölüm yaşamın trajik ve acı veren bir yönü olabilirken aynı

zamanda varoluşun temel bir boyutudur. İnsan varoluşu, kaçınılmaz bir sona doğru ilerleyen bir süreç olarak tanımlanır. Ölüm bilinci, bireyi otantik (sahici) bir yaşama yönlendirir. Kendi sonluluğunu kabullenmek kişinin yaşamına kendi anlamını katmasını ve özgün projelerini yaratmasını sağlar. Ölüm, yaşamın sınırlarını belirleyerek kalan zamanın değerini ve bireysel sorumluluğun önemini vurgular.

Varoluşçu felsefede ölüm sadece bir bitiş değil varoluşun kendisini yeniden düşünmenin anahtarıdır. Sıradan ölüm anlayışının ötesine geçip felsefi bir anlam kazanır. Ölüm varlığın sona erişi değil varoluşumuzu şekillendiren bir başlangıç noktasıdır. İnsan, kendi varlığını sorgulayan bir varlıktır ve ölüm bu sorgulamanın merkezindedir. Kişi kendi ölümlülüğünü anladığında varoluşundaki en güçlü ve özgün imkânı kavramış olur. Bu farkındalık, bireyi otantik (sahici) bir yaşama yönlendirir. Böylece günlük hayatın kaygısız ve anonim akışından sıyrılarak kendi sonluluğumuzu kabul eder ve hayatımıza kendi anlamımızı veririz. Ölüm, hayatın sınırlarını çizerek kalan zamanın değerini ve bireyin kendi projelerini yaratma sorumluluğunu pekiştirir. Varoluşun otantik anlamı ancak ölümle yüzleşerek bulunabilir (Levinas, 2021, s. 39-41).

Ölüm, edebî metinlerde sıkça olay örgüsünün zirve noktası veya trajik bir son olarak kullanılır. Bir karakterin beklenmedik ölümü okuyucuda şok, üzüntü ya da öfke uyandırabilirken bir kahramanın kaçınılmaz sona doğru ilerleyişi dramatik gerilimi artırır. Bu durum edebî eserlerdeki çatışmanın ve karakterlerin iç dünyalarının derinleşmesine yol açar. Ölüm bilinci karakterleri ve dolayısıyla okuyucuyu yaşamın anlamı, zamanın değeri ve varoluşun kırılganlığı üzerine düşünmeye iter. Bir kaybın yaşanması diğer karakterlerin hayata bakış açısını kökten değiştirebilir, onları kendi ölümlülükleriyle yüzleşmeye zorlayabilir. Bu tür eserler, hayatın sınırlılığını vurgulayarak anın kıymetini hatırlatır. Ölüm, edebî metinlerde doğrudan bir son olmanın ötesinde metafor veya sembol olarak da karşımıza çıkar. Bir dönemin sona ermesi, eski bir düzenin yıkılması veya bir ideolojinin çöküşü ‘ölüm’ metaforuyla anlatılabilir. Kış mevsiminin ölümü temsil etmesi veya harap olmuş bir şehrin ‘ölü şehir’ olarak tasvir edilmesi gibi sembolik kullanımlar metinlere katmanlı anlamlar yükler. Edebiyat ölümle birlikte gelen kaygı, korku, yas ve acı gibi duyguları keşfetmek için güçlü bir platform sunar. Karakterlerin bir yakınının ölümüyle nasıl başa çıktığı, yas süreçleri, inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme gibi evreler detaylıca işlenir. Bu tasvirler okuyucunun kendi kayıplarıyla empati kurmasına veya bu zorlu süreçleri anlamasına yardımcı olur. Özellikle fantastik ve dini temalı eserlerde ölüm, bir son olmaktan ziyade başka bir aleme geçişin, yeniden doğuşun veya ruhun sonsuz yolculuğunun başlangıcı olarak ele alınır. Bu tür eserler, insanlığın ölümsüzlük arayışını veya ölümden sonraki yaşama dair inançlarını yansıtır.

Savaşlar, salgın hastalıklar veya toplumsal adaletsizlikler sonucu yaşanan ölümler edebî eserlerde toplumsal ve politik eleştirinin aracı olabilir. Bir yazar ölüm teması yoluyla bir rejimin acımasızlığını, savaşın yıkıcılığını veya bir sistemin çürümüşlüğünü gözler önüne serebilir.

Ayhan Geçgin'in eserlerinde ölüm 'trajik son' veya 'bir olayın bitişi' olmaktan ziyade daha derin ve varoluşsal bir tema olarak işlenir. Onun romanlarında ölüm genellikle korkuyla iç içe geçmiş, karakterlerin kendi varoluşlarını sorgulamalarına neden olan hatta arzulanan ama ulaşılması zor bir durum olarak yer alır. Geçgin'in eserlerinde ölüm, bir yok oluşa duyulan derin bir özlemi çağırıştırır. Karakterler, içinde bulundukları 'hapsedilmiş' veya 'kötürümlük' hissi veren yaşamdan kurtulmanın bir yolu olarak ölümü düşünürler. Ancak bu, basit bir intihar arayışı değildir; daha çok mevcut varoluş biçiminden sıyrılma, düşüncelerden ve bedensel bağımlılıklardan kurtulma arzusudur. Hatta bir karakterin "tüm deliklerini kapamak ne demekti? Ölmek demek değil miydi? Yoksa istediği ölmek miydi, ölmenin bir yolunu mu arıyordu?" (Geçgin, 2022b, s. 48) gibi sorgulamaları bu arzunun karmaşıklığını gösterir. Karakterin arzusu aynı zamanda var olmayı sürdürmek, yaşamaktan vazgeçmeden farklı bir varoluşa geçmektir.

Ölüm, Geçgin'in eserlerinde aynı zamanda bedenle kurulan ilişkinin bir sınır noktası olarak da belirir. "Bedenindeki tüm delikler, gözenekler o istemese bile alıp vermeyi sürdürüyordu. Bu delikleri kapatabilmenin bir yolunu bulabilseydi, bu alma verme işlerinden herhalde kurtulmuş olurdu" (Geçgin, 2022b, s. 48) ifadeleri karakterin bedensel varoluşun getirdiği zorunluluklardan kurtulma çabasını ve bu çabanın nihai noktasının ölüm olduğunu düşündürür.

Genel olarak Ayhan Geçgin'in eserlerinde ölüm; korkunun en koyu karanlığı olarak hissedilen, varoluşsal bir çıkış arayışının parçası olan bazen arzulanan ama ulaşılması güç, bedensel sınırlamalardan kurtuluşu simgeleyen ve sürekli olarak yaşamın anlamını sorgulatan bir tema olarak öne çıkar.

Kenarda romanında ölüm teması fiziksel ölümün ötesinde bireyin ruhunda ve zihninde yarattığı sürekli var olan bir rahatsızlığı, bir korkuyu ve psikolojik bir gölgeyi ifade eder. Ölüm, burada pasif bir son olmaktan ziyade yaşayanı sürekli etkisi altına alan somutlaşmış bir 'hortlak' olarak karşımıza çıkar. "Ama kurukafanın ardında da hortlak vardı, bu bir lakaptan çok neredeyse gerçek bir varlığı adlandıran gerçek bir hortlak" (Geçgin, 2020, s. 38) ifadesi ölümün sadece fiziksel bir olgu olmadığını aynı zamanda zihinde ve bilinçaltında sürekli bir varlık olarak yer ettiğini gösterir. 'Kurukafa' doğrudan ölümü simgelerken kurukafanın ardında bir 'hortlak'ın olması ölüm düşüncesinin, korkusunun veya ölümden kaynaklanan bir travmanın bireyin zihninde sürekli peşini bırakmadığını, onu rahatsız ettiğini işaret eder. Bu, ölümün

psikolojik bir yük, bir gölge olarak kişiyi takip etmesi anlamını içerir. “Gerçek bir hortlak” (Geçgin, 2020, s. 38) ifadesi ölümün soyut bir kavram olmaktan çıkıp bireyin deneyiminde somut hatta yarı-fiziksel bir varlık kazanması anlamına gelir. Bu hortlak belki de geçmiş bir kaybın, yaşanmış bir ölümün (kendi varoluşsal ölümü veya sevdiklerinin ölümü) sürekli hissedilen bir yansımasıdır. Hortlak metaforu ölümün getirdiği korkuyu, huzursuzluğu ve rahatsız ediciliği vurgular. Bu hortlak kişinin zihninde belirip kaybolan, uykuya dalmasını veya huzur bulmasını engelleyen bir hayalet gibidir. Alıntı ölümün kaçınılmaz ve sürekli bir varoluşsal gerçeklik olduğunu hatırlatır. ‘Gerçek bir hortlak’ vurgusu, ölümün sadece bir inanış veya bir tabu değil bireyin iç dünyasında somut bir gerçeklik olarak yaşandığını ima eder. “Gerçek bir varlığı adlandıran gerçek bir hortlak” (Geçgin, 2020, s. 38) ifadesi hortlağın sadece bir hayalet olmanın ötesinde, ölümün ardında bıraktığı somut etkileri, vicdani hesaplaşmaları veya toplumsal sorunları temsil ettiği gösterir. Hortlak genellikle tamamlanmamış işlerin, pişmanlıkların veya adaletsizliklerin ruhsal düzlemdeki yansımasıdır.

Edebî eserlerde ‘kuru kafa’ ve ‘hortlak’ imgeleri kullanılarak ölümün sadece fiziksel bir son olmadığı aynı zamanda insan ruhu, vicdanı ve toplumsal yapı üzerindeki derin etkileri gözler önüne serilir. Kuru kafa genellikle bireysel ve kaçınılmaz bir sonu temsil ederken hortlak daha çok geçmişin yükünü, toplumsal travmaları ve çözülmemiş meselelerin peşini bırakmayan gücünü sembolize eder.

Charles Dickens’ın (2013) *Bir Noel Ezgisi* isimli romanında Ebenezer Scrooge’un karşılaştığı üç hayalet (Geçmiş Noel Ruhu, Şimdiki Noel Ruhu ve Gelecek Noel Ruhu) tam da bu ‘gerçek hortlak’ tanımına uyar. Bu ruhlar Scrooge’u geçmişteki hatalarıyla yüzleştirir, şimdiki bencil yaşamının sonuçlarını gösterir ve gelecekteki olası yalnız ve üzücü sonunu sergiler. Bu hortlaklar Scrooge’un vicdanının ve pişmanlıklarının bir tezahürüdür; onu değişime zorlayan, gerçek ve etkili varlıklardır.

Gençlik Düşü romanında ölüm teması bireyin içinde filizlenen iğrenç ve bedensel bir çürüme hali olarak sunulur. Bu, sadece bir son değil aynı zamanda yaşayan bir varlığın dehşet verici bir dönüşümle ölüme yaklaşması ve ölümün kendisinin bile aşağılık bir şeye dönüşmesidir. Aşağıda yapılan alıntıda karakter adeta yaşamın ve ölümün en karanlık, en tiksindirici yanlarını aynı anda deneyimler.

Ama benimki keder falan değildi, benimki başka. Yine de o hâlâ bir insan görünümünde. Belki ben ondan daha çok bir insana benziyordum, ama ben de başka bir şey vardı, vıcık vıcık, yapış yapış bir şey, gövdemin içinden büyüüp çıkmak üzere olan derisiz, salyalarla kaplı ikinci bir gövde gibi bir şey, kurtçuklarla çürüyen etin birbirine karışan kokusu gibi bir şey, bir yarı ölü, hatta yarı ölümün kendisi, artık yalnızca aşağılık olan ölümün yarısı. Kalan biramı bir yudum da içtim, kusacak gibi oldum (Geçgin, 2022a, s. 136).

Roman karakterinin hissettiği durum “derisiz, salyalarla kaplı ikinci bir gövde gibi bir şey”, “kurtçuklarla çürüyen etin birbirine karışan kokusu gibi bir şey” ve “bir yarı ölü, hatta yarı ölümün kendisi” (Geçgin, 2022a, s. 136) olarak betimlenir. Bu imgeler karakterin içinde yaşayan onu tüketen canlı bir çürüme, bedensel ve ruhsal bir yozlaşma sürecini ifade eder. Bu, biyolojik olarak hayatta kalırken bile ölümün kendisini deneyimleme halidir. Alıntıdaki bu rahatsız edici betimlemeler bedenin fiziksel çözülüşünü, canlılığın yitirilmesini ve ölümün getirdiği biyolojik dönüşümü korkutucu bir gerçeklikle sunar. Bu, bedenin sadece bir et yığımına indirgenmesi ve çürümeye başlamasıdır. “Vıcık vıcık, yapış yapış bir şey”, “salyalarla kaplı”, “kurtçuklarla çürüyen etin kokusu gibi” (Geçgin, 2022a, s. 136) gibi ifadeler okuyucuda ve karakterde derin bir tiksinti ve iğrenme uyandırır. Bu yaşamın kendisinden, bedenden ve varoluşun gerçekliğinden duyulan bir iğrenme, ölüme doğru yaşanan patolojik bir dönüşümün verdiği rahatsızlıktır. “İkinci bir gövde gibi” (Geçgin, 2022a, s. 136) ifadesi karakterin sadece bir çürüme değil aynı zamanda korkunç bir dönüşüm geçirdiğini ima eder. Bu dönüşüm, yaşamdan ölüme doğru, insanlıktan çıkmaya yakın, dehşet verici bir hal alır. “Artık yalnızca aşağılık olan ölümün yarısı” (Geçgin, 2022a, s. 136) ifadesi oldukça çarpıcıdır. Ölüm Ayhan Geçgin’in romanlarında genellikle bir son, bir kaçınılmazlık hatta bazen bir kurtuluş olarak algılanırken burada ölümün aşağılık bir yozlaşma hali olduğu belirtilir.

Bataille, ölüm ve cinsellik arasındaki ilişkiyi incelerken ölümü tabuların yıkıldığı, sınırların ortadan kalktığı ve bedenin parçalandığı bir deneyim olarak görür. Alıntıdaki ‘vıcık vıcık, yapış yapış’ ya da ‘derisiz, salyalarla kaplı ikinci bir gövde’ gibi ifadeler Bataille’in bedensel aşırılıklar, tiksinti ve çürüme üzerine yaptığı analizlerle örtüşür. Bataille için ölüm, düzenin ve formun bozulmasıdır. Bu ölümün estetik olmayan, rahatsız edici ve ilkel yanını vurgular (1993, s. 60-61).

Kristeva, ‘abject’ kavramını bireyin kendisinden atmaya çalıştığı, tiksinti uyandıran ancak tam olarak ayrılamadığı şeyi tanımlamak için kullanır (2014, s. 31). “Kurtçuklarla çürüyen etin birbirine karışan kokusu” (Geçgin, 2022a, s. 136) gibi ifadeler ölümün ve çürümenin abject karakterini çok net gösterir. Bu benliğin sınırlarını tehdit eden, iğrenç ve dışlanması gereken bir varlıktır; ancak aynı zamanda bireyin kendi ölümlülüğünün bir yansıması olarak içsel bir parçasıdır. Roman kişisi bu ‘abject’ halin bizzat kendisi haline gelmekten duyduğu tiksintiyi ve korkuyu ifade eder.

Gençlik Düşü romanında ölüm teması, sadece fiziksel bir bitişi değil aynı zamanda modern insanın içinde yaşadığı varoluşsal bir boşluğu, canlı bir çürümeyi ve tam anlamıyla ‘ölememe’ trajedisi ekseninde ele alınır. Ölüm, soyut bir terör olarak varoluşa sızmış insanı yaşayan bir cesede dönüştürmüş ve doğal, tamamlayıcı işlevini yitirmiştir. Aşağıda yapılan

alıntı bu durumu hem bireyin hem de uygarlığın genel bir sorunu olduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar.

Ölmek için bir yer arayıp duracağız. Ölemediğimiz ölüm, yaşam adına ölme hakkımızı elimizden alıyor, kendini yeryüzüne yerleştiriyor. Artık yalnızca bu ölümü, hepimizi yaşayan cesetlere, huzur bulmayan hortlaklara dönüştüren bu korkunç ölümü, korkunçluğu soyut olmasından kaynaklanan dehşetli ölümü, tıpkı yaşamamız gibi başa gelmeyen ama içten içe içimize dayanan, oraya yerleşen, orada büyüyen bir ölümü bileceğiz. Bir hayvan somut bir ölümle ölür, bu demektir ki tıpkı yaşadığı gibi, yaşamını tamamlayan bir ölümle ölür. Ama biz, uygarlığın bu yeni, korkunç hayvanı korkunç bir ölümü yaratarak ölümü yeryüzünden süren insan onu yok sayacak kadar korkuyla duyar da ölmeyi bilemez (Geçgin, 2022a, s. 58).

Yukarıdaki alıntı kişinin gerçek, tamamlanmış bir ölümüne duyduğu özlemi dile getirir. Burada ölüm, bir bitiş değil yaşamı tamamlayan bir eylem olarak sunulur. Ancak modern insan bu hakkından mahrum bırakılmıştır; tam anlamıyla ölememekte bu da onu yaşayan bir kâbusa mahkûm etmektedir. “Hepimizi yaşayan cesetlere, huzur bulmayan hortlaklara dönüştüren bu korkunç ölüm” (Geçgin, 2022a, s. 58) ifadesi bireylerin fiziken hayatta olsalar bile ruhsal ve varoluşsal olarak ölümüne mahkûm edildiklerini vurgular. Ölüm, dışsal bir olay olmaktan çıkmış yaşamın içine sızmış insanı içeriden çürüten bir hastalığa dönüşmüştür. ‘Huzur bulmayan hortlaklar’ imgesi hem kişinin kendi içindeki rahatsız edici ‘ölüm bilinci’ni hem de dışarıdaki diğer ‘ölü yaşayan’ insanları temsil eder. “Bir hayvan somut bir ölümle ölür, bu demektir ki tıpkı yaşadığı gibi, yaşamını tamamlayan bir ölümle ölür. Ama biz, uygarlığın bu yeni, korkunç hayvanı korkunç bir ölümü yaratarak ölümü yeryüzünden süren insan onu yok sayacak kadar korkuyla duyar da ölmeyi bilemez” (Geçgin, 2022a, s. 58) ifadesindeki karşılaştırma önemlidir. Hayvanlar yaşamlarıyla uyumlu, doğal ve tamamlanmış bir ölümle ölürken insan, uygarlığın getirdiği korku ve inkâr nedeniyle kendi ölümünü bozmuş, yozlaştırmış ve ‘korkunç bir ölüm’ yaratmıştır. İnsan, ölümü yok saymaya çalışırken aslında onu varoluşsal bir lanete dönüştürmüştür; ölmekten korktuğu için ölmeyi bilemez hale gelmiştir. Bu durum insanın doğadan ve kendi doğal süreçlerinden kopuşunu da simgeler. Alıntıda en vurucu imgelerden biri de ölümün dışsal bir olay olmaktan çıkıp bireyin içine yerleşen büyüyen bir varlık haline gelmesidir. Bu durum, kişiyi ‘yaşayan cesetlere, huzur bulmayan hortlaklara’ dönüştürür.

Bu bağlamda Bataille’in deneyimin sınırlarını zorlayan, benliği parçalayan bir içselleşmiş ölüm kavramı belirginleşir. Ona göre ölüm, yalnızca bir yok oluş değil aynı zamanda varoluşun en derinliklerinde hissedilen bir boşluk ve karşı konulmaz bir çekimdir. Bahsedilen ‘içten içe içimize dayanan, oraya yerleşen, orada büyüyen bir ölüm’ tam da bu içselleşmiş ölümle güçlü bir paralellik taşır. Kişi dışarıdan canlı görünse de içeriden bir tür ‘ölüm’ tarafından yavaşça tüketilmektedir; bu, varoluşun bir parazit gibi içten içe kemirilmesidir (2018, s. 94).

Derrida'nın 'hayalet' kavramı, romandaki 'huzur bulmayan hortlaklara' dönüşme fikriyle örtüşür. Derrida için hayalet sadece geçmişin bir kalıntısı değil aynı zamanda gelen, mevcut olan ve bize hesap soran bir varlıktır (2007, s. 171). Bu bağlamda 'yaşayan cesetlere, huzur bulmayan hortlaklara' dönüşme modern insanın inkâr ettiği, bastırdığı ölümün hayaleti tarafından içsel olarak ele geçirilmesi anlamına gelir. Ölüm dışarı atılamadığı için içsel bir tehdit olarak varlığını sürdürür ve bireyi, tam anlamıyla yaşayamaz/ölemez hale getirir.

Alıntı, modern uygarlığın ölümü doğal bağlamından koparıp nasıl soyut ve içsel bir dehşete dönüştürdüğünü çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. İnsan, kendi yarattığı bu 'korkunç ölüm' tarafından esir alınmış, yaşayan bir cesede ve huzursuz bir hortlağa dönüşmüştür. Bu, ölümün sadece biyolojik bir son değil aynı zamanda derin bir varoluşsal yabancılaşma ve uygarlığın getirdiği bir lanet olduğunu öne süren güçlü bir felsefi referanstır.

Gençlik Düşü isimli romanda ölüm teması, modern dünyanın getirdiği varoluşsal kriz bağlamında ele alınır. Dünya sadece yaşamaya değil aynı zamanda doğal ve huzurlu bir şekilde ölmeye bile izin vermeyen bir hapishaneye dönüşmüştür. Bu durum bireyin içinde bulunduğu derin yabancılaşmayı, çaresizliği ve umutsuzluğu gösterir. Bu gerçeklik de yaşamla ölüm arasındaki sınırların bulanıklaştığı, her ikisinin de anlamını yitirdiği bir bağlamda ortaya konulur. "Dünya yaşanacak bir yer olmaktan çoktan çıktı, bunu uzun süredir biliyorduk, ama artık ölmek için dahi bir yer olmaktan çıktığını yeni yeni anlıyoruz" (Geçgin, 2022a, s. 57) ifadeleri modern yaşamın doğurduğu yabancılaşmayı ve anlamsızlığı ima eder. Bu sadece hayatın dayanılmaz hale geldiği değil aynı zamanda ölümün bile bir 'sığınak' bir 'bitiş noktası' olma işlevini yitirdiği trajik bir durumu anlatır. Ölüm, artık bir kurtuluş veya tamamlanma sunamamaktadır. Bu, insanın varoluşsal olarak sıkışıp kaldığı ne yaşayabildiği ne de huzurla ölebildiği bir durumdur. Yukarıdaki cümleler hem yaşamın (yaşanacak bir yer olma) hem de ölümün (ölmek için bir yer olma) kaybedildiğini ifade eder. Bu çifte kayıp bireyin içinde bulunduğu derin çaresizliği ve umutsuzluğu pekiştirir. Ne yaşama ne de ölüme dair bir anlam veya kabul bulamama hali varoluşsal bir labirentte sıkışıp kalmayı simgeler. İnsanın bu durumu 'yeni yeni anlıyoruz' demesi bu trajik gerçekliğin, modern uygarlığın bir sonucu olduğunu ima eder. Bu ifade ile birlikte düşünüldüğünde romandaki 'Uygarlığın bu yeni, korkunç hayvanı' ifadesi modern dünyanın bireyi hem yaşamdan hem de ölümden mahrum bırakan distopik bir hal aldığı düşüncesini güçlendirir.

Geleneksel toplumlarda ölüm yaşamın doğal ve kaçınılmaz bir parçasıydı. Bu dönemin insanları ölümle iç içe yaşıyor onu kamusal ve toplumsal bir olay olarak deneyimliyorlardı. Ölüm kolektif bir kaderin parçası olarak görülüyor, aile ve toplum bireyin doğa ve ölümle olan bağını güçlendiriyordu. Bu geleneksel algılayışta ölümden kaçınma veya ona karşı zafer

kazanma düşüncesi yoktu. Aksine ölüm, her kuşağın saygıyla geçmesi gereken önemli bir eşik olarak kabul ediliyordu. Ölümle bu denli içli dışlı olmak doğanın düzenine bir teslimiyet ve yaşam döngüsünün doğal bir parçası olarak görülüyordu. Ölüm, korkulan ama aynı zamanda bilinen ve kabullenilen bir gerçeklikti. Bu durum modern toplumların ölümü gizleme ve tabulaştırma eğiliminden kökten farklıydı. Ancak modernitenin yükselişiyle birlikte ölüm, önce bireyselleşir sonra da tıp ve teknoloji eliyle kontrol altına alınmaya çalışılan nihayetinde toplumsal alandan dışlanan bir ‘mekânsızlık’ haline gelir. Dünyanın ‘ölmek için dahi bir yer olmaktan çık[ması]’ gerçeği modern toplumda ölümün görünmez kılınması ve tabulaştırılması tezini güçlü bir şekilde destekler. Ölümün artık evde ailenin yanında yaşanmaması, toplumsal hafızadan silinmeye çalışılması, bu mekânsızlaşmanın somut bir göstergesidir (Aries, 1991, s. 29-30).

Gençlik Düşü adlı romanda, ölüm teması iki farklı şekilde ele alınır. Birincisi, ölümün bir kimliğin ve yaşamın tamamlayıcısı olduğu inancı; ikincisi ise modern dünyanın getirdiği belirsizlik ve anonimlik içinde ölümün bile bir anlam arayışına dönüştüğü trajik gerçeklik. Romanda ölüm hem bir sonlanma ve tamamlanma aracı hem de nihai bir bilinmezlik kaynağı olarak okuyucuya sunulur. “Eğer gerçekten özgeçmişimi yazabilseydim, onu ölümümden sonra tamamlamak isterdim. Böyle bir şey olanaklı olsaydı şöyle bitirirdim: Ölüm tarihi kesin değil. Mezarı bilinmiyor” (Geçgin, 2022a, s. 45) ifadesi karakterin yaşamının ve kimliğinin ölümle birlikte tam bir anlama kavuşacağına dair inancını gösterir. Sanki yaşam ancak ölümün sunduğu nihai perspektifle tam olarak değerlendirilebilir ve anlatılabilir gibi bir düşünce var. Ölüm, burada bir son değil yaşamın anlamını mühürleyen bir eylem olarak algılanır. Bu, varoluşsal bir tamamlanma arayışıdır. “Ölüm tarihi kesin değil. Mezarı bilinmiyor” (Geçgin, 2022a, s. 45) ifadesinde ise karakterin ölümünün bile modern dünyada ne kadar belirsiz ve anonim olabileceği vurgulanır. Geleneksel olarak ölüm tarihi ve mezar, bir bireyin varoluşunun son izlerini ve anısını temsil ederken burada bu izlerin bile silikleştiği bir durum vardır. Bu durum bireyin ölüm sonrası bile bir ‘yer’ veya ‘anlam’ bulamama, tamamen yok olma veya unutulma kaygısını işaret eder. “Mezarı bilinmiyor” (Geçgin, 2022a, s. 45) ifadesi ardında hiçbir iz bırakmadan, varoluşunun tamamen silinmesi ihtimalini vurgular. Anlatıcının, özgeçmişini ölümden sonra tamamlama arzusu bir yandan yaşamın anlamının ölümle tamamlanacağına dair bir umut taşıırken diğer yandan ölümün kendisinin bile belirsiz olması bu umudu paradoksal hale getirir. Ölüm, bir çözüme işaret etmesi gerekirken yeni bir belirsizliğin kapısını aralar.

Alıntının en çarpıcı noktalarından biri özgeçmişin yani bir yaşamın özetinin ölümden sonra tamamlanma arzusudur. Bu durum kimliğin ölümle bitmediği aksine onun ötesinde bile

bir anlam ve devamlılık arayışında olduğunu gösterir. Ölüm, bir bitiş noktası olmaktan çok yaşamın nihai yorumunu ve anlamını şekillendiren bir unsura dönüşür.

Barthes (2021), bir metnin anlamının yazarın niyetiyle sınırlı olmadığını, okuyucunun yorumuyla yeniden şekillendiğini öne sürer. Bu bağlamda özgeçmişin ‘ölümden sonra tamamlanması’ arzusu, Barthes'ın yazarın ölümüne ilişkin tezleriyle paralellik taşır. Kişinin yaşamı, kendisi öldükten sonra başkalarının gözünde hatırlayışlarında ve yorumlarında yeni anlamlar kazanır. Bireyin özgeçmişi yani yaşam öyküsü ancak o yok olduktan sonra gerçekten ‘yazılabilir’ çünkü tüm deneyimler ve etkileşimler ancak o zaman bir bütün olarak görülebilir ve yorumlanabilir. Bu, kimliğin statik bir yapıdan ziyade sürekli yeniden inşa edilen ve ölümle bile bitmeyen dinamik bir süreç olduğunu gösterir.

Son Adım isimli romanında ölüm teması, bireysel ölümün toplumsal ve varoluşsal bir felakete dönüştüğü gerçeği üzerinden ele alınır. Ölüm artık sadece bir son değil aynı zamanda toplumsal belleğin, ritüellerin ve neslin tükenişinin korkutucu bir göstergesidir. “Bekleşenlerden birinin aklından kaygıyla şunun geçtiğini hayal ediyorsun, son ölenimizin mezarını kim yapacak, üzerine kim toprak serpecek?” (Geçgin, 2019a, s. 201). Bu cümle yaşamın sona ermesinin ötesinde varoluşun ve insanlığın devamlılığına dair derin bir kaygı ve umutsuzluk içerir. “Son ölenimizin mezarını kim yapacak, üzerine kim toprak serpecek?” (Geçgin, 2019a, s. 201) sorusu ölümün sadece bireysel bir son olmaktan öte toplumsal bir ritüel, bir vedalaşma ve anma eylemi olduğunu vurgular. Bu soru artık bu ritüelleri yerine getirecek kimsenin kalmadığı yani neslin tükenmekte olduğu veya bir topluluğun dağıldığı korkusunu dile getirir. Mezarın yapılması ve toprak serpilmesi ölene saygı gösterme, onu anma ve onun varlığını toplumsal belleğe kazıma eylemleridir. Bunları yapacak kimsenin kalmaması, tam bir yok oluş ve unutulma anlamına gelir. Bu ifade bir topluluğun veya bir neslin sonuna gelindiği, hayatta kalan son bireylerin bile birbirlerini gömmek için birinin kalmamasından endişe ettiği bir durumu betimler. Bu mutlak bir sona, neslin sonuna ve geleceksizliğe işaret eder. Mezarını yapacak kimsenin kalmaması, kişinin ölümünde dahi yalnız ve terk edilmiş kalma korkusunu yansıtır. Bu durum ölünün ardından yas tutacak onu hatırlayacak kimsenin olmamasıyla yani nihai unutulma ile eşittir. Ölüm ritüelleri aynı zamanda hayatta kalanlar arasındaki bağları da güçlendirir. Bu ritüelleri yerine getirecek kimsenin kalmaması insani bağların zayıfladığı veya tamamen koptuğu bir dünyayı da ima eder.

Toplumlar ortak eylemler ve paylaşılan değerler aracılığıyla bir arada durur. Yas ve anma törenleri gibi kritik anlar bu birliği pekiştiren kutsal pratikler olarak işlev görür. “Mezarını kim yapacak, üzerine kim toprak serpecek?” (Geçgin, 2019a, s. 201) gibi sorular bu ortaklaşa yapılan eylemlerin varoluşsal derinliğini ortaya koyar. Zira bu görevi üstlenecek kimse

kalmadığında bu yalnızca bireysel bir yaşamın sonu değil aynı zamanda o topluluğun dokusunun çözülüşü ve sosyal bağların kopuşu anlamına gelir. Bu tür ritüellerin eksikliği toplumsal düzenin ve kimliğin de çöküşüne işaret eder.

Son Adım isimli romanda ölüm teması, fiziksel ölümün ötesine geçerek ölü beden (veya ölünün anısının) yaşayanlar üzerindeki psikolojik ve duygusal etkisi ekseninde işlenir. Ölüm, burada bir nesne olmaktan ziyade empati, saygı ve hafif bir korku uyandıran hâlâ etkileşime geçen bir gerçeklik olarak algılanır. “O kadar çok sarsılıyorsunuz ki cesedi düşünüyorsun, sanki en çok o rahatsız olacaktı, rahatsız olmasından korkuyormuşsun gibi” (Geçgin, 2019a, s. 189) ifadesi canlı olanın, kendi sarsıntısından çok ölünün (cesedin) bu sarsıntıdan rahatsız olma ihtimaline odaklanıldığını gösterir. Bu, ölüye karşı duyulan derin bir empati ve saygının hatta onun hâlâ bir ‘varlık’ olarak algılanışının bir göstergesidir. Ölümle birlikte fiziksel yaşam sona erse de ölenin anısının veya sembolik varlığının hâlâ hassasiyet gerektirdiği düşünülür. “Rahatsız olmasından korkuyormuşsun gibi” (Geçgin, 2019a, s. 189) ifadesi ölünün huzurunun bozulmasına dair bir korkuyu, bir nevi kutsal bir saygıyı içerir. Bu, ölümün hâlâ tabu veya saygı duyulması gereken bir gerçeklik olduğu, ölüye karşı belirli davranış kurallarının olduğu inancını yansıtır. Sarsıntı anında akla cesedin gelmesi karakterin zihninde ölümün ve ölümlerin ne kadar derin bir yer edindiğini gösterir. Bu, kişinin bilinçaltında ölümle ilgili sürekli bir kaygı veya meşguliyet taşıdığını düşündürür.

Son Adım romanı ölümün toplumsal bir buluşma noktası olarak işlevini, bu buluşmaların arkasındaki ilişkisel boşluğu ve ölümün diriler üzerinde sahip olabileceği gizemli, birleştirici bir gücü sorgular ve ölümün bireysel acının ötesinde kolektif bir olgu olarak nasıl algılandığına ve manipüle edildiğine dair düşündürücü sorular ortaya koyar.

Niçin geliyorlar, diye düşünüyorsun, doğru dürüst bir ilişkileri bile olmadığı, babaannenin bile yıllardır görmediği bu insanlar niçin geliyorlar? Bilmiyorsun. Bir araya gelmek için bir bahane mi bu? Ölümler için dirilerin bir araya mı gelmesi gerekiyor? Yoksa ölümler mi dirileri bir araya topluyor? (Geçgin, 2019a, s. 162).

Gündeme getirilen sorular, ölümün sosyal bütündeki işlevini merkeze alır. Ölüm, normalde birbirleriyle ilişkisi olmayan veya kopuk olan insanları bir araya getiren bir vesile, bir ‘bahane’ haline gelir. Bu, ölümün bireysel acının ötesinde toplumsal bir olay olarak ne kadar belirleyici olduğunu gösterir. “Doğru dürüst bir ilişkileri bile olmadığı, babaannenin bile yıllardır görmediği bu insanlar niçin geliyorlar?” (Geçgin, 2019a, s. 162) sorusu modern toplumdaki yüzeysel ilişkileri ve gerçek bağların zayıflamasını eleştirir. Ölüm, bu zayıf bağların bile bir araya gelmek için kullanılabileceği bir fırsat sunar. Bu durum insanların bir araya gelmek için gerçekten neye ihtiyaç duydukları sorusunu ortaya koyar.

“Yoksa ölümler mi dirileri bir araya topluyor?” (Geçgin, 2019a, s. 162) ifadesi ölümün pasif bir olay olmaktan çıkıp aktif bir güç haline geldiği adeta dirileri manipüle ettiği veya yönlendirdiği mistik bir algıyı taşır. Bu, ölümün ötesinde bir gizemin bir gücün var olabileceği fikrini akla getirir. Ölümler, kendi ölümleri aracılığıyla hâlâ yaşayanlar üzerinde bir etki yaratabilmektedir. Cenaze gibi ölüm ritüelleri toplumsal bağları güçlendiren ve yas sürecini yöneten önemli işlevlere sahiptir. Ancak gelenler arasında gerçek bir bağ yoksa bu ritüellerin içi boşalır ve sadece bir formalite haline gelir. “Niçin geliyorlar?” (Geçgin, 2019a, s. 162) sorusu ise cenaze törenlerinin ve matem buluşmalarının ardındaki toplumsal mekanizmayı sorgular. Katılımcıların ölenle doğrudan bir bağı olmasa bile gelmeleri, bu buluşmaların birincil amacının sadece ölen kişiyi anmak olmadığını aynı zamanda toplumsal bir işlevi yerine getirdiğini düşündürür.

Durkheim kolektif ritüellerin ve paylaşılan inançların bir toplumun birliğini ve dayanışmasını nasıl güçlendirdiği detaylıca inceler. Cenaze törenleri ve matem ritüelleri bireyleri bir araya getiren, kolektif duyguları pekiştiren ve toplumsal dayanışmayı yeniden tesis eden ‘kutsal’ anlardır (2010, s. 572). Alıntıda soru, bu perspektiften ele alındığında insanlar ölenle kişisel bir bağları olmasa bile toplumsal bir varlık olarak kolektif bilinci ve dayanışmayı yeniden onaylamak için bir araya gelirler. Ölen kişi, bu toplumsal bir araya gelişin bir bahanesi veya aracı olabilir; ancak asıl amaç topluluğun kendisini, normlarını ve değerlerini yeniden doğrulamasıdır. “Ölümler için dirilerin bir araya mı gelmesi gerekiyor?” (Geçgin, 2019a, s. 162) sorusu ise toplumsal bütünleşmenin bu ritüeller aracılığıyla sağlandığını vurgular.

Uzun Yürüyüş romanı ölme arzusu ile var olma isteği arasındaki gerilimi, ölümün nasıl gerçekleştiğine dair bilinmezliği ve bireyin kendi yaşamı ve ölümü üzerindeki kontrol arayışını sorgulayan varoluşsal bir çatışmayı ele alır. Ölüm, basit bir bitiş değil karmaşık bir içsel mücadelenin ve derin bir belirsizliğin odağıdır.

Yoksa istediği ölmek miydi, ölmenin bir yolunu mu arıyordu? Belki ölmenin bir yolunu bulmak çok güçtü, insan nasıl öleceğini bilemiyordu. Yine de bu ölme arzusuysa bile, istediği ölmek değildi. Ya da belki aynı zamanda var olmayı sürdürmek, aynı güçle yaşamak istiyordu. Ölmeye niyeti yoktu (Geçgin, 2022b, s. 48).

Pasaj karakterin ölüm arzusunu düşünsel bir boyuta taşır. Ölümün sadece bir son değil aynı zamanda ulaşılması zor, bilinmez bir eylem olarak algılandığını gösterir. “Nasıl öleceğini bilememek” (Geçgin, 2022b, s. 48) ifadesi ölümün kontrol dışı, gizemli ve belki de ürkütücü doğasına vurgu yapar. “Yine de bu ölme arzusuysa bile, istediği ölmek değildi. Ya da belki aynı zamanda var olmayı sürdürmek, aynı güçle yaşamak istiyordu. Ölmeye niyeti yoktu” (Geçgin, 2022b, s. 48) ifadesi karakterin içsel dünyasındaki büyük çelişkiyi ortaya koyar. Bir yandan ölme arayışı içinde gibi görünse de aslında gerçekte ölmek istemediği aksine ‘aynı güçle

yaşamak' istediği belirtilir. Bu, yaşamın zorlukları karşısında duyulan bir tükenmişlik hissi ile yaşamın temel içgüdüğü olan var olma isteği arasındaki derin çatışmayı gösterir. Kişi, bir çıkış yolu ararken bile bunun 'ölüm' olmasını tam olarak istememektedir.

Romanda modern insanın ölümle olan ilişkisinin ne denli karmaşık ve çelişkili olduğu gözler önüne serilir. Ölüm sadece fiziksel bir son değil aynı zamanda psikolojik bir kaçış yolu, varoluşsal bir bilmece ve yaşamla ölüm arasındaki sürekli bir çekişmenin alanı haline gelmiştir. Karakter hem yaşama isteği hem de ölümün bilinmez cazibesi arasında sıkışıp kalmış, derin bir varoluşsal belirsizlik içinde çırpınmaktadır.

Dünyalar-Arasında romanı yaşam boyunca sürekli değişen ve geride bırakılan benliklerin 'ölümü' ile başlayıp en sonunda gerçekleşecek olan mutlak, evrensel ve fiziksel yok oluşa kadar uzanan çok boyutlu bir süreci anlatır. Bireyin içinde hem tükenen hem de direnen yaşam güçlerinin varlığı, ölümün sadece bir son değil aynı zamanda varoluşun karmaşık ve dinamik bir parçası olduğunu gösterir.

Rayber gerimde kaldı, Rayber'i bir yerlerde bıraktım, ben devam ettim. Kuşkusuz bu bambaşka dediğim hayatı da yakında geride bırakacağım. Düşünüyorum, kim bilir ne kadar çok ben geride kaldı. Arkamda yollarda telef olmuş, yanlış yönlere girmiş, kimisi belki hâlâ bir labirente çıkış yolunu bulmak için ter döken, tıpkı saçlar, tırnaklar ya da deri gibi dökülüp gitmiş bir sürü beni hayal ediyorum. Hepsi helak olup gitti. Aynı zamanda içimde daha şimdiden kuluçkasından çıkmaya çalışan ya da yeni yeni tüylenen, başına başını ürkek ürkek uzatan, kimi sesini duyurmaya çalışmaktan yorulmuş, kimi tıpkı öteye beriye sıçrayan kıpır kıpır pireler gibi isteklerini yapayım diye beni o yana bu yana çekiştiren bir düzine minik minik beni hissediyorum. İnatçı küçük benler. Ama bir gün hiç kuşkusuz tümünden kaybolacağım, hiçbir şey sonsuza kadar sürmediğine göre zamanı geldiğinde büsbütün ortadan yok olacağım (Geçgin, 2024, s. 32-33).

Yukarıdaki pasajda ölümün sadece fiziksel bir son olmadığı aynı zamanda yaşam boyunca kişinin geçirdiği kimlik değişimleri ve terk edilen eski benlikler olduğu vurgulanır. Her bir bırakılan 'ben', bir anlamda ölmüş bir versiyonu temsil eder. Bu, bireyin yaşam boyunca sürekli bir 'küçük ölümler' süreci yaşadığını eski hallerinin geride kalıp yok olduğunu ima eder. "Arkamda yollarda telef olmuş, yanlış yönlere girmiş, kimisi belki hâlâ bir labirente çıkış yolunu bulmak için ter döken, tıpkı saçlar, tırnaklar ya da deri gibi dökülüp gitmiş bir sürü beni hayal ediyorum. Hepsi helak olup gitti" (Geçgin, 2024, s. 32-33) ifadesinde geride bırakılan benliklerin sadece kaybolmadığı aynı zamanda tükenme, yanlış yönlere sapma, çıkışsızlık ve 'telef olma' gibi yıkıcı imgelerle betimlenmesi ölümün bir 'helak olma' süreci olarak algılandığını gösterir.

"Aynı zamanda içimde daha şimdiden kuluçkasından çıkmaya çalışan ya da yeni yeni tüylenen, başına başını ürkek ürkek uzatan... bir düzine minik minik beni hissediyorum. İnatçı küçük benler" (Geçgin, 2024, s. 32-33) ifadesi dışsal veya geçmiş 'benlerin' ölümüne rağmen

içsel olarak sürekli yeni, canlı ve istekli ‘benlerin’ ortaya çıktığını ima eder. Bu yaşamın ve var olma arzusunun; ölüm ve tükenmişlik karşısında bile direnen inatçı bir güce sahip olduğunu vurgular. Bu ‘minik benler’ geleceğe yönelik umutları, yeni başlangıçları veya yaşamın temel içgüdülerini temsil eder. “Ama bir gün hiç kuşkusuz tümünden kaybolacağım, hiçbir şey sonsuza kadar sürmediğine göre zamanı geldiğinde büsbütün ortadan yok olacağım” (Geçgin, 2024, s. 32-33) ifadesi ise bireyin nihai ve mutlak fiziksel ölümünü ifade eder. Geçmişteki ‘küçük ölümlere’ ve içsel ‘canlı benlere’ rağmen her şeyin bir sonu olduğu ve nihayetinde tam bir yok oluşun kaçınılmaz olduğu vurgulanır.

“Yollarda telef olmuş, yanlış yönlere girmiş, kimisi belki hâlâ bir labirentte çıkış yolunu bulmak için ter döken... bir sürü ben” (Geçgin, 2024, s. 32-33) ifadesi Foucault'nun bahsettiği benliğin çok katmanlı ve sürekli inşa edilen doğasıyla paralellik taşır (2014, s. 20). Her bir ‘ben’, belirli bir zaman dilimindeki belirli deneyimler ve koşullar altında oluşmuş bir kimliktir ve zamanla bu kimlikler ‘dökülüp gider’ işlevlerini yitirir.

Montaigne, ölüm üzerine sıkça düşünür ve onu yaşamın doğal ve kaçınılmaz bir parçası olarak kabullenme erdemini vurgular. “Ama bir gün hiç kuşkusuz tümünden kaybolacağım, hiçbir şey sonsuza kadar sürmediğine göre zamanı geldiğinde büsbütün ortadan yok olacağım” (Geçgin, 2024, s. 32-33) ifadesi Montaigne’in ölümü bir tabu olmaktan çıkarıp onunla felsefi bir dinginlikle yüzleşme yaklaşımını yansıtır. Montaigne için ölüm yaşamın bir sonu değil, tamamlayıcıdır; bu nedenle onunla uyum içinde yaşamak, varoluşun bir gereğidir (2020, s. 109). Bu kabulleniş ölümün mutlaklığına dair bir farkındalığı ve onunla barışma çabasını içerir. Romanda benliğin karmaşık, parçalı ve sürekli değişen doğası derinlemesine incelenirken tüm bu varoluşsal dönüşümlerin nihai bir yok oluşa doğru ilerlediği vurgulanır. Kişi, geride bıraktığı ve içinde taşıdığı tüm ‘ben’lerin geçiciliğini ve her şeyin eninde sonunda mutlak bir hiçliğe karışacağını bilincindedir. Bu hem varoluşun karmaşıklığına hem de ölümün nihai ve kaçınılmaz doğasına dair güçlü bir düşünceyi barındırır.

3.10. DÖNGÜSELLİK VE DEĞİŞİM

Döngüsellik ve değişim felsefe tarihinde öteden beri tartışılan, varoluşun ve doğanın temel karakteristiklerini içeren iki ana temadır. Bu iki kavram birbiriyle iç içe geçmiş olsa da farklı filozoflar tarafından bazen birbirini destekleyici bazen de gerilimli bir ilişki içinde ele alınmıştır. Döngüsellik olayların veya süreçlerin belirli aralıklarla tekrar etmesini, değişim ise her şeyin sürekli bir akış içinde olmasını ifade eder.

Antik Yunan filozoflarından Herakleitos (2014), her şeyin sürekli bir değişim ve akış içinde olduğunu savunur. Onun için evrenin temel yasası ‘her şey akar’ prensibidir. Herakleitos,

değişimden kaçınmanın imkânsız olduğunu hatta varoluşun özünün bu değişimde yattığını iddia eder. Ancak bu değişim, bir kaos değil belirli bir düzene, bir ‘logos’a göre gerçekleşen döngüsel bir akıştır. Herakleitos’un ünlü nehir benzetmesi hem sürekli değişimi hem de bunun içindeki döngüsel bir düzeni çarpıcı biçimde anlatır. Filozof, kimsenin aynı nehre iki kez giremeyeceğini çünkü akıp giden suların sürekli yenilendiğini belirtir. Bu ifadeyle var olan her şeyin durmaksızın değiştiğini ve hiçbir anın tekrar yaşanamayacağını vurgular. Ancak bu değişime rağmen nehrin kendisi ‘nehir’ olma özelliğini korur. Sular, görünmez bir döngü içinde akmaya devam eder. Bu durum değişimin belirli bir düzen içinde gerçekleştiğini ve bu döngüsellik de değişimin ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir.

Varoluşun temelinde yatan dönüşüm ve kendini aşma arzusu, bireyin kendi içinde henüz tam anlamıyla belirginleşmemiş yabancı bir gücün uyanışına benzer. Tıpkı ölü bir kabuğun içinde kıpırdayan bir varlık gibi içsel potansiyelimiz de yavaşça biçimlenir, kesintisiz bir hat üzerinde ilerleyerek kendini sürekli yeniden yaratır. Bu sadece bir anın değil tüm varoluşun sonsuz bir tekrar döngüsüne tabi olduğu fikrini beraberinde getirir; ancak bu döngü basit bir tekrardan çok her ana anlam katma sorumluluğunu yükleyen bir meydan okumadır. Bu ‘sonsuz dönüş’ fikri aynı zamanda acının da sonsuzluğa mahkûm olma ihtimalini barındırır. (Nietzsche, 2010, s. 29).

Batı düşüncesi, özellikle Hristiyanlık’ın etkisiyle zamanı genellikle lineer (doğrusal) bir akış olarak görmüştür: Bir başlangıcı (yaratılış), bir doruk noktası (Mesih’in gelişi) ve bir sonu (kıyamet/yargı günü) olan bir çizgi. Bu lineer zaman anlayışı, değişimi tek yönlü bir ilerleme veya çöküş olarak algılar ve döngüsellik reddeder. Ancak felsefe tarihinde ve özellikle modern fizikte (evrenin genişlemesi ve olası çöküşü senaryoları) döngüsellik düşüncesi farklı formlarda yeniden ortaya çıkmıştır. Örneğin evrenin bir Big Bang ile başlayıp bir Big Crunch ile kapanması ve ardından yeni bir Big Bang ile yeniden başlaması gibi kozmolojik teoriler, zamanı döngüsel bir biçimde ele alma potansiyeli taşır.

Döngüsellik ve değişim temaları varoluşun akışkan ve tekrarlayan doğasını anlamak için kritik öneme sahiptir. Herakleitos’tan Nietzsche’ye kadar birçok filozof, bu iki kavramın birbiriyle nasıl iç içe geçtiğini ve insan varoluşuna dair derin soruları nasıl ortaya çıkardığını göstermiştir. Bu temalar bireyin yaşamın sürekli akışı ve tekrarlayan döngüleri karşısında kendi yerini ve anlamını bulma çabasına ışık tutar. Edebiyatta döngüsellik olayların, mevsimlerin, yaşam evrelerinin veya tarihsel döngülerin belirli aralıklarla tekrar etmesi fikriyle kendini gösterir. Bu, lineer zaman anlayışına karşı bir duruş sergileyebilir ve bazen kaderci bir bakış açısını ima eder. Pek çok edebî eser, doğanın döngüsel ritimleriyle insan yaşamının döngüsellik arasında paralellik kurar. Mevsimlerin değişimi (ilkbahar, yaz, sonbahar, kış),

doğum, büyüme, olgunlaşma ve ölüm gibi yaşam evreleriyle özdeşleştirilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (2004) *Huzur* romanında mevsimlerin değişimi (özellikle sonbahar ve kışın gelişi), karakterlerin ruh halleriyle, ilişkilerin evrimiyle ve İstanbul'un kültürel dokusundaki değişimlerle iç içe geçer. Sonbaharın hüznü dekori, karakterlerin iç dünyalarındaki arayışları ve geçmişe olan özlemleriyle birleşir. Roman sadece bireysel yaşam döngülerini değil aynı zamanda medeniyetlerin yükseliş ve çöküşünü de çağrıştıran bir döngüsellik hissi verir. Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (2019) isimli romanı, Buendía ailesinin nesiller boyu tekrar eden kaderini anlatır. Aile üyeleri benzer hataları yapar benzer aşkları yaşar ve benzer trajedilerle karşılaşır. Romanın sonunda ailenin hikayesi, tüm insanlık tarihinin bir özeti gibi bir döngüsel kehanetle son bulur. Bu döngüsel yapı bireysel iradedden çok ailevi ve hatta kozmik bir kaderin ağırlığını vurgular.

Döngüsellik aksine değişim teması her şeyin sürekli bir akış içinde olduğunu, hiçbir şeyin sabit kalmadığını ve bireylerin, toplumların ve düşüncelerin sürekli dönüştüğünü vurgular. Bu genellikle bir yenilenme, ilerleme veya bazen de bozulma ve çöküş olarak sunulabilir. Edebiyat, karakterlerin yaşam boyunca geçirdiği psikolojik ve fiziksel değişimleri sıklıkla işler. 'Bildungsroman' (gelişim romanı) türü, karakterin çocukluktan yetişkinliğe doğru yaşadığı dönüşümü merkeze alır. J. D. Salinger'in (2019) *Çavdar Tarlasında Çocuklar* isimli romanı, Holden Caulfield adlı genç bir karakterin yetişkinliğe geçiş sancılarını ve bu süreçte yaşadığı içsel değişimleri anlatır. Holden'in 'sahte' olarak gördüğü dünyaya karşı isyanı, onun olgunlaşma yolculuğunda önemli bir dönüm noktasıdır. Karakter sabit bir benlik yerine deneyimler ve ilişkiler aracılığıyla sürekli değişen ve şekillenen bir özne olarak sunulur. Edebiyat toplumların ve kültürlerin zaman içinde nasıl değiştiğini, eski değerlerin nasıl yıkıldığını ve yenilerinin nasıl ortaya çıktığını da yansıtır. Toplumsal değişim, genellikle bireyler üzerinde büyük etkiler yaratır ve onların yaşamlarını kökten dönüştürür. Halid Ziya Uşaklıgil'in (2020) *Aşk-ı Memnu* isimli romanı, Batılılaşma sürecindeki Osmanlı toplumunun yaşadığı kültürel değişimi ve bu değişimin aile yapısı, ahlaki değerler ve bireysel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkilerini ele alır. Roman geleneksel ile modern arasındaki çatışmayı, karakterlerin tercihleri ve yaşadıkları trajediler üzerinden gösterir. Bihter ve Behlül'ün yasak aşkı, değişen değerlerin getirdiği ahlaki çözümlenin bir sembolü olarak okunabilir.

Modernist edebiyat 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başındaki hızlı toplumsal, bilimsel ve teknolojik değişimlere paralel olarak ortaya çıkmıştır. Yazarlar geleneksel anlatım biçimlerini reddederek parçalanmış gerçekliği, bireyin iç dünyasındaki karmaşayı ve zamanın doğrusal olmayan akışını yansıtmışlardır. T.S. Eliot'ın (2022) *Çorak Ülke* isimli şiiri, I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın ruhsal ve kültürel çöküşünü, sürekli bir yıkım ve yeniden inşa

döngüsü içinde işler. Şiir, eski mitlerin parçalanışı ve modern dünyanın anlamsızlığı üzerinden sürekli bir değişim ve kaos hissini verir.

Edebî eserler döngüsellik ve değişim temalarını kullanarak hem doğanın ve tarihin tekrarlayan ritimlerini hem de insan yaşamının ve toplumların sürekli dönüşen yüzünü gözler önüne serer. Bu temalar karakterlerin kaderle mücadelesini, kimlik arayışlarını ve dünyanın karmaşık doğasını anlamamıza yardımcı olur. Edebiyat bu iki kavram arasındaki gerilimi veya uyumu, okuyucuya farklı zaman algılarını ve varoluşsal boyutları deneyimleme fırsatı sunarak yansıtır.

Ayhan Geçgin'in romanları, tek boyutlu anlatılardan ziyade insan varoluşunun derinliklerine inen felsefi ve psikolojik katmanlarla örülü metinlerdir. Bu karmaşık yapı içinde değişim ve döngüsellik temaları, karakterlerin içsel yolculuklarını ve evrensel varoluşsal meseleleri anlamak için kilit rol oynar. Bu iki tema, çoğu zaman birbiriyle iç içe geçmiş bir şekilde Geçgin'in eserlerinde yer alır.

Geçgin'in eserlerindeki değişim, genellikle doğrudan bir gelişim ya da ilerlemeden ziyade kaçınılmaz bir içsel dönüşümün imkansızlığı veya bu dönüşüme karşı duyulan derin bir direniş olarak belirir. Karakterler içinde bulundukları duruma, kendi benliklerine ya da dış dünyadaki koşullara uyum sağlamakta zorlanırlar. Bu bazen bilinçli bir reddedişken bazen de aşılamayan psikolojik engellerin sonucudur. Karakterler, bir şeyi değiştirmek isteseler bile sıkça kendi içsel kilitlenmeleri veya dışsal koşulların ağırlığı altında ezilirler. Bu durum onlarda bir durağanlık hissi yaratır; sanki belirli bir döngüye hapsolmuşlardır ve bu döngüden çıkmak için ne kadar çabalar da başarılı olamazlar. Değişimin imkansızlığı, karakterlerin geçmişe saplanıp kalmalarıyla da ilişkilidir. Geçmişte yaşanan olaylar, edinilen deneyimler veya travmalar, karakterlerin bugünkü hallerini şekillendirir ve onların ileriye doğru bir adım atmasına engel olur. Bu, değişime duyulan bir özlemle birlikte değişimin getireceği belirsizliğe ve yeni duruma adapte olma korkusuna işaret eder.

Ayhan Geçgin'in romanlarında döngüsellik teması oldukça güçlüdür. Karakterlerin yaşamları olaylar ve hatta duygusal durumlar, tekrar eden motifler ve durumlar aracılığıyla bir döngü içinde ilerler. Bu döngüsel yapı, bir yandan geçmişin yükünün sürekli olarak bugüne taşınmasıyla kendini gösterirken diğer yandan da karakterlerin aynı hataları tekrarlaması veya benzer çıkmazlara sürüklenmesiyle pekişir. Döngüsellik bazen bir yazgı hissi yaratır. Karakterler kaderlerinin veya kendi içsel mekanizmalarının onları sürekli aynı noktaya geri getirdiğini hissederler. Bu tekrar döngüler onların değişim arayışlarını daha da çetrefilli hale getirir; sanki bir labirentin içinde dönüp duran fareler gibidirler. Bu döngüsel yapı romanlara melankolik ve bazen de umutsuz bir atmosfer katar. Karakterler, sıkışıp kaldıkları bu döngüden

kurtulmak için çabalasalar da sonuçta kendilerini aynı yerde bulurlar. Bu durum onların varoluşsal acılarını ve sıkıntılarını sürekli olarak yeniden yaşamalarına neden olur.

Geçgin'in romanlarında değişim ve döngüsellik temaları birbiriyle karmaşık bir ilişki içindedir. Değişimin imkansızlığı, döngüselligi pekiştirirken döngüsellik de değişime karşı duyulan direnişi besler. Bu iki tema arasındaki gerilim, Geçgin'in karakterlerinin içsel dramını ve romanlarının felsefi derinliğini oluşturur. Karakterler, bir yandan hayatlarında bir farklılık yaratma arzusu taşıırken diğer yandan da onları aynı yere geri döndüren aşılmaz gibi görünen döngülerle mücadele ederler. Bu bağlamda romancı bu temaları işlerken insan ruhunun karmaşık labirentlerini ve varoluşsal sıkışmışlıkları ustaca gözler önüne serer.

Kenarda isimli romanda döngüsellik modern yaşamın monoton, mekanik ve insandan uzak bir rutini olarak ele alınır. Bu döngü içinde değişim neredeyse tamamen yok edilmiş veya önemsizleştirilmiştir, bu da aynı zamanda bireyin anlamsızlık ve yabancılaşma hissini pekiştirir.

Hiçbir boşluk, atlama, sürtme yoktu, bir dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi düzenli bir hareketle fabrikada çalışıyor, trene binip eve dönüyor, uyuyor, ertesi sabah uyanıp işe geliyor, aynı döngüyü tamamlıyorlardı. Bu döngünün dışında kalan şeyler, kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya ne yeterince anlamlı, ne de yeterince önemli ne de yeterince kesindi (Geçgin, 2020, s. 30).

Yukarıdaki pasaj yaşamın kusursuz bir şekilde işleyen, mekanik ve tekrarlayan bir döngüye dönüştüğünü vurgular. Fabrikada çalışmak, trene binmek, uyumak ve uyanmak gibi eylemler, her gün aynı şekilde tekrar eden öngörülebilir bir rutini temsil eder. “Dişlinin dönerek öteki dişliye geçmesi gibi” (Geçgin, 2020, s. 30) ifadesindeki benzetme, bu döngünün insani olmaktan çok endüstriyel bir makinenin parçası gibi olduğunu gösterir. Döngüsel yaşamın aksine değişim gerçeği neredeyse tamamen silinmiştir. Rutinin kusursuzluğu herhangi bir sapmaya, yeniliğe veya farklılaşmaya yer bırakmaz. Bireyler, bu döngünün bir parçası olarak kendi dinamikliklerini ve potansiyel değişimlerini yitirmişlerdir. Yaşam, kendini sürekli tekrar eden bir döngü haline gelmiştir. “Bu döngünün dışında kalan şeyler, kendi dünyaları dışındaki koca bir dünya ne yeterince anlamlı ne de yeterince önemli ne de yeterince kesindi” (Geçgin, 2020, s. 30) ifadesi döngüsellüğün getirdiği anlamsızlığı ve bireyin dünyaya karşı yabancılaşmasını açıkça ortaya koyar. Kendi rutinleri dışındaki her şey belirsiz ve önemsizdir. Bu durum bireylerin kendi küçük, kapalı döngülerine hapsediğini ve daha geniş bir bağlamda yaşamın anlamını sorgulama yetilerini kaybettiğini gösterir. Değişim, bu kapalı döngüde bir tehdit veya gereksiz bir unsur olarak algılanır. Döngünün bu kadar kusursuz ve mekanik olması bireylerin kendi özgünlüklerini ve bireysel kimliklerini kaybettiğini, birer anonim ‘parça’ haline geldiğini ima eder. Değişim, bireyselleşirken onun yokluğu bireyin sıradanlaşmasına işaret eder.

Marx kapitalist üretim biçiminde işçinin emeğine, ürettiği ürüne, kendi türsel varlığına ve diğer insanlara yabancılaştığını savunur. Alıntıda görülen fabrika işi ve sürekli tekrarlayan döngü, Marx'ın eleştirdiği bu emeğe yabancılaşmanın tipik bir örneğidir. İşçi, kendi yaratıcı potansiyelini gerçekleştirmek yerine bir dişli gibi makinenin parçası haline gelir. Bu durum bireyin kendi varoluşsal anlamını kaybetmesine ve bir varoluşsal boşluğa düşmesine yol açar. “Fabrikada çalışıyor, trene binip eve dönüyor, uyuyor...” (Geçgin, 2020, s. 30) döngüsü bu anlamsızlaşmış yaşamın bir simgesidir. Fabrikadaki düzenli hareket, trene binip eve dönme, uyuma ve ertesi sabah işe gelme eylemleri bir dişlinin dönerek diğerine geçmesi gibi kusursuz ve tekrarlayan bir mekanizmayı andırır. Bu döngü bireylerin hayatlarında yaşadığı rutini, öngörülebilirliği ve bir nevi otomasyonu simgeler. İnsanlar, bu döngü içinde adeta birer parçacık haline gelmiş, her gün aynı rutini takip ederek varoluşlarını sürdürürler. Bu durum özellikle sanayileşme ve modern yaşamın getirdiği tekdüzelik ve yabancılaşma hissini akla getirir.

Kenarda romanında döngüsellik, hem dışsal olayların (ilişkilerin gelip gitmesi) bireyin değişmez yalnızlığı üzerindeki etkisi hem de benliğin sürekli bir hat üzerindeki dönüşümü ve akışı olarak kendini gösterir. Değişim ise geçmiş ‘benlerin’ ölümüyle birlikte ‘ölü bir rahimden’ yeni, henüz varolmamış ‘yaban’ benliklerin doğuşu şeklinde ele alınır. Roman yaşamın, ölümün ve benliğin iç içe geçmiş sürekli devinen bir döngü ve değişim süreci olduğunu vurgular.

Bazen bir kimsesi oluyor, bazen de hiç kimsesi olmuyordu. Bu dönemsel değişikliklerin yalnızlığa bir etkisi yoktu. Bu farklıydı. Kendisinden önce varolup süregelen, kendisini kat edip sonraya da devam eden bir hat gibiydi bu. Ona ait olduğu kadar ait değildi de. Daha çok hattın kıvrılıp o haline geldikten sonra devam ettiği kişiydi. Yalnızdı. İçinde hem ölmekte olan ya da çoktan ölmüş bir varlığı, hem de kendi ölü rahmi içinde kıpırdayan, yavaşça kabuğa doğru yol alan, henüz varolmamış, yaban bir varlığı taşıyordu (Geçgin, 2020, s. 44).

Yukarıdaki cümleler yaşamdaki dışsal ilişkilerin (kimsesi olup olmaması) döngüsel olarak değişmesine rağmen bireyin yalnızlık deneyiminin bundan etkilenmediğini vurgular. Yalnızlık, dış koşulların ötesinde kişinin içsel ve değişmez bir varoluş hali olarak sunulur. Bu, döngüsel bir tekrarın (ilişkilerin gelip gitmesi) olduğu ancak bunun temel bir değişimi (yalnızlıkta) tetiklemediği aksine yalnızlığın kendi döngüsüne sahip olduğu anlamına gelir. “Kendisinden önce varolup süregelen, kendisini kat edip sonraya da devam eden bir hat gibiydi bu. Ona ait olduğu kadar ait değildi de. Daha çok hattın kıvrılıp o haline geldikten sonra devam ettiği kişiydi” (Geçgin, 2020, s. 44) ifadesi benliği durağan bir varlık yerine sürekli bir akış ve dönüşüm içinde olan bir ‘hat’ olarak betimler. “Kendisini kat edip sonraya da devam eden bir hat” (Geçgin, 2020, s. 44) ifadesi yaşamın bir döngü gibi sürekli aktığını, kişinin bu akışın bir

parçası olduğunu gösterir. Geçmişten gelen ve geleceğe uzanan bu süreklilik, bir döngüsel tekrarı içerir ancak bu tekrar her seferinde yeni bir ‘kıvrım’ olarak değişimi de barındırır. “Ona ait olduğu kadar ait değildi de. Daha çok hattın kıvrılıp o haline geldikten sonra devam ettiği kişiydi” (Geçgin, 2020, s. 44) cümlesi bireyin kendi benliğine tamamen sahip olmadığını aksine o benliğin zamanla dönüştüğünü ve değiştiğini ifade eder. Geçmiş ‘ben’lerden birikerek oluşan ve sürekli evrilen bir varoluş söz konusudur. Kişi hattın o anki ‘kıvrımı’dır, geçmişinin bir devamı ama aynı zamanda ondan farklılaşmış halidir.

“Yalnızdı. İçinde hem ölmekte olan ya da çoktan ölmüş bir varlığı, hem de kendi ölü rahmi içinde kıpırdayan, yavaşça kabuğa doğru yol alan, henüz varolmamış, yaban bir varlığı taşıyordu” (Geçgin, 2020, s. 44) ifadesi yukarıdaki pasajta geçen en güçlü paradoksal ifadelerden biridir ve yaşam ile ölümün döngüsel bir şekilde iç içe geçtiğini gösterir. “Hem ölmekte olan ya da çoktan ölmüş bir varlığı” (Geçgin, 2020, s. 44) ifadesi önceki analizlerdeki ‘geride kalan benler’ gibi kişinin yaşam boyunca terk ettiği, tükettiği veya dönüştürdüğü eski benlikleri temsil eder. Bu, kişiliğin sürekli değişimle birlikte eski hallerinin bir anlamda ‘ölmesini’ içerir. “Kendi ölü rahmi içinde kıpırdayan, yavaşça kabuğa doğru yol alan, henüz varolmamış, yaban bir varlığı taşıyordu” (Geçgin, 2020, s. 44) ifadesi ise ölümün ve boşluğun içinden yeni bir varoluşun, potansiyel bir benliğin doğuşunu simgeler. ‘Ölü rahim’ metaforu, yok oluşun bile yeni bir başlangıca sebep olabileceği fikrini vurgular. ‘Yaban bir varlık’ henüz tam olarak tanımlanmamış, keşfedilmeyi bekleyen bir benlik halini işaret eder. Bu, bireyin sürekli bir içsel gelişim ve kendini yeniden yaratma sürecinde olduğunu, ölümle yaşamın sürekli bir döngü içinde birbirini takip ettiğini gösterir.

Bireyin kendi içindeki potansiyeli keşfetmesi ve sürekli bir dönüşümle kendini aşması, derin bir yaratım arzusunun tezahürüdür. Bu süreç, var olan sınırları zorlayarak henüz biçimlenmemiş yabani bir gücün kendi ölü kabuğundan sıyrılıp yavaşça yeni bir varoluşa doğru ilerlemesini andırır. Tıpkı toprağın içinde kıpırdayan bir tohum gibi bu içsel güç de kendi kendini kat ederek ilerleyen kesintisiz bir çizgi oluşturur.

Yaşamın her anının ve her deneyiminin sonsuz bir döngüde tekrar edeceği düşüncesi, basit bir tekerrürden çok daha fazlasını ifade eder. Bu, her anın taşıdığı ağırlığı ve değeri idrak etmek bireyi kendi varoluşuna karşı daha derin bir sorumlulukla yüzleştiren bir meydan okumadır. Bu sonsuzluk bilinci sadece yaşanmış olanın tekrarı değil aynı zamanda her yeni ‘şimdi’de daha bilinçli, daha anlamlı seçimler yapma fırsatıdır. Bu sürekli döngüde, kişi kendi kaderini yeniden şekillendirme ve kendini sonsuzca yeniden inşa etme potansiyeli taşır.

Kenarda romanında döngüsellik, yaşamın ve varoluşun ‘çember’ veya ‘yörünge’ gibi bir düzen içinde sürekli tekrar etmesini ifade eder. Ancak bu döngü aynı zamanda bir sona, bir

kapanışa ve nihai bir yok oluşa doğru ilerleyen kaçınılmaz bir değişimi de barındırır. Metin varoluşun belirsiz, geçici ve her anı bir dönüşümün parçası olan karmaşık doğasını güçlü imgelerle aktarır.

Denizin üstünde belirsiz bir buğu vardı. Karadan ayrı, uzak, yabancı hafif hafif kabarıyor, sönüyordu. Bir çemberin kıyısında akıyor gibiydi, bir yörüngeyi kuruyordu, çok önceden çemberi çevirmeye başlamıştı, şimdi döngü tamamlanmak üzereydi, son bir fiskeyle son kez döndürüp kendi yoluna gidecek, çember kapanacak, sönecek, silinecekti (Geçgin, 2020, s. 201).

Pasaj yaşamın ve zamanın kaçınılmaz bir döngü, bir tekrar olduğunu vurgular. Çember ve yörünge her şeyin belli bir düzen içinde dönüp dolaştığını, belirli bir rotayı takip ettiğini gösterir. Bu, doğadaki döngüleri (mevsimler, gelgitler, yaşam döngüleri) akla getirir. “Çok önceden başlamış olma” (Geçgin, 2020, s. 201) ifadesi bu döngünün evrensel ve köklü bir ilke olduğunu, bireysel varoluşlardan çok daha önce var olduğunu ifade eder. Yaşam, kişisel deneyimlerin ötesinde büyük bir kozmik düzenin parçasıdır. “Son bir fiskeyle son kez döndürüp kendi yoluna gidecek, çember kapanacak, sönecek, silinecekti” (Geçgin, 2020, s. 201) ifadesi döngünün sadece tekrar eden bir süreç olmadığını aynı zamanda bir sona, bir kapanışa ve nihai bir yok oluşa doğru ilerleyen bir değişimi de içerdiğini gösterir.

‘Kapanacak, sönecek, silinecekti’ ifadesindeki fiiller, döngünün tamamlanmasıyla birlikte gelen mutlak bir sona ermeyi, varlığın tükenmesini ve yok olmasını betimler. Bu, döngüselliğin yalnızca bir tekrar değil aynı zamanda her döngünün sonunda bir sona ulaşan bir değişim süreci olduğunu gösterir. Bugünün “hafif hafif kabarıp sönmesi” ve “bir yörüngeyi kurması” (Geçgin, 2020, s. 201) bu sürekli akış ve değişimin somut bir temsilidir. Herakleitos'un ünlü ‘aynı nehre iki kez giremezsin’ sözü, bugünün her an farklı bir formda olduğunu ve asla tamamen aynı kalamadığını düşündürür. Bu, varoluşun durağanlıktan ziyade kesintisiz bir dönüşümden ibaret olduğu fikrini destekler.

‘Bir çemberin kıyısında akıyor gibiydi’ ve ‘bir yörüngeyi kuruyordu’ ifadeleri, Eliot’ın şiirlerindeki zamanın döngüsel doğasıyla örtüşür. Eliot, hayatın sürekli akan bir nehir gibi olduğunu ve döngüsel bir şekilde tekrar ettiğini anlatır. Şiirlerinde geçmiş, şimdi ve gelecek sürekli bir döngü içinde bir araya gelir. Romandaki “çember kapanacak, sönecek, silinecekti” ifadesi Dört Kuartet’in aradığı nihai dönüşümü yansıtır (Url-11, 2025). Eliot, döngüsel zamanın ötesinde her şeyin durulduğu ve anlam kazandığı o ‘durağan nokta’yı aramaktadır. Bu, döngünün kendisinin son bulduğu ve başka bir varoluş düzlemine geçildiği bir anı temsil eder. Nihai değişim, döngünün sonuyla gelir.

Romandan alınan yukarıdaki cümleler doğanın gözlemlenmesi üzerinden yaşamın temelindeki döngüsel ve geçici doğayı vurgular. Her şeyin bir başlangıcı ve bir sonu olduğu

ancak bu sonun aynı zamanda büyük bir döngünün tamamlanması anlamına geldiği fikri işlenir. Denizdeki buğu, bir yandan varoluşun belirsizliğini ve yalnızlığını temsil ederken diğer yandan bu belirsizliğin içindeki sürekli devinimi ve kaçınılmaz değişimi de gözler önüne serer. Bu durum bireyin kendi yaşam döngüsü içindeki yerini, sonsuzluğun ve hiçliğin kesiştiği noktayı sorgulamasına yol açar.

Kenarda romanında döngüsellik, zamanın (gün/gece) sürekli tekrarı ve bireyin kaçınılmaz bir rutine hapsolması şeklinde belirginleşir. Değişim ise bu döngüsel geçişlerdeki sınırların silinmesi, bireyin bu değişimi duyarsızca deneyimlemesi ve döngünün kendisinin bireyin eylemiyle (aynı yerde yürüyerek çemberi çevirme) inşa edilmesi şeklinde paradoksal bir biçimde sunulur. Yaşamın hem kaçınılmaz bir döngü hem de bu döngü içinde sürekli ama bazen fark edilmez bir değişim olduğu vurgulanır.

Gün gecedan kaçtığı gibi gündan de kaçıyor, bir ışığın yokluğu, bir ışığın aşırılığı olarak saklanıyordu. Kendisi de harca kum taşıyan bir işçi gibi geceyi güne, günü geceye taşıyor, silinen sınırların alacakaranlığında bir uyurgezer gibi dolanıyordu. Üstelik dönüp dolaşıp aynı yere, kaçılması olanaksız bir döngü boyunca yürüyüp başladığı yere geliyordu. Ya da aynı yerde yürüyordu da yürüdükçe çemberi çeviriyordu" (Geçgin, 2020, s. 157).

Romanda zamanın kaçınılmaz, sürekli ve kendini tekrar eden döngüsel akışı vurgulanır. Gün/Gece döngüsü, doğanın en temel döngülerinden biri olan günün geceye, gecenin güne dönüşmesi, her şeyin sürekli bir tekrar içinde olduğunu gösterir. Bu, evrensel bir düzenin parçasıdır. Günün gecedan 'kaçması' ve bir ışığın 'yokluğu' ya da 'aşırılığı' olarak 'saklanması' zamanın kendiliğinden bir akış ve değişim içinde olduğunu ancak bu değişimin (ışık/karanlık) bir döngü içinde tekrar ettiğini gösterir. "Harca kum taşıyan bir işçi gibi" (Geçgin, 2020, s. 157) geceyi güne, günü geceye taşıma eylemi, bireyin de bu döngüyü aktif olarak sürdüren ancak bu süreçte adeta bir "mekanik işçi" (Geçgin, 2020, s. 157) gibi davrandığı vurgulanır. "Silinen sınırların alacakaranlığında bir uyurgezer gibi dolanıyordu" (Geçgin, 2020, s. 157) ifadesi döngüsel geçişlerin yarattığı belirsizliği ve değişimin neredeyse fark edilmez hale geldiği bir durumu betimler. 'Silinen sınırlar' ve 'alacakaranlık', gece ile gündüz arasındaki keskin ayrımın ortadan kalkması değişim anlarının bulanıklaştığını gösterir. Bu, değişimin kendisinin de bir tür döngü içinde yavaş yavaş, neredeyse fark edilmeden gerçekleştiği anlamına gelir. 'Alacakaranlık' iki durum arasındaki ara evreyi, belirsizliği temsil eder. "Üstelik dönüp dolaşıp aynı yere, kaçılması olanaksız bir döngü boyunca yürüyüp başladığı yere geliyordu. Ya da aynı yerde yürüyordu da yürüdükçe çemberi çeviriyordu" (Geçgin, 2020, s. 157) ifadesi döngüsellüğün mutlak kaçınılmazlığını ve bunun bir paradoks içerdiğini vurgular. "Kaçılması olanaksız bir döngü" (Geçgin, 2020, s. 157) ifadesi zamanın ve yaşamın rutininin dışına çıkmanın imkansızlığını gösterir. Birey, sürekli aynı noktaya geri

dönmek zorundadır. Bu durum bir tür kaderci döngüsellik hissi yaratır. “Aynı yerde yürüyordu da yürüdükçe çemberi çeviriyordu” (Geçgin, 2020, s. 157) ifadesi hem bir durağanlık (aynı yerde yürüme) hem de bir hareket/yaratım (çemberi çevirme) içerir. Bu, döngünün kendisinin bir eylem sonucu oluştuğunu yani değişimin döngünün doğasında gizli olduğunu gösterir. Birey, bu döngüyü pasif bir şekilde yaşarken aynı zamanda kendi varoluşuyla onu inşa eden bir güce de sahiptir. Değişim, bu paradoksal eylemde yatar.

Gençlik Düşü isimli romanında değişim ‘paslı gövdenin’ ve ‘kentin’ sürekli dağılması ve parçalanması şeklinde belirginleşir. Döngüsellik ise bu dağılmanın içinden gelen ‘ışığın eğimi gibi bir kıvrım’ ve ‘hortum gibi dönüp kendine sarılan’ bir toparlanma, bir yeniden oluşum hareketiyle ifadesini bulur. Romanda yaşamın, yok oluşun ve yeniden yaratımın iç içe geçtiği, sürekli devinen hem dağılan hem de kendini toplayan paradoksal bir döngü olduğu vurgulanır.

Evet bu paslı gövdem çoktan dağılmış, parçalanmıştı belki, ama yine de ısrarlı, inatçı, ışığın eğimi gibi bir kıvrımı, kıvrılış gibi bir oluşumu içinde taşıyor muydu? Kent gibi çoktan dağılmıştı o da, ama aynı zamanda her anda yine dağılmıyor muydu, dağılıp her an dönüp kendine sarılan bir hortum gibi yine toplanmıyor muydu (Geçgin, 2022a, s. 242).

Romanda hem bireysel varlığın hem de kolektif yaşam alanının sürekli bir yok olma ve parçalanma süreci içinde olduğu vurgulanır. ‘Paslı gövde’ ve ‘dağılmış, parçalanmıştı’ ifadeleri zamanın ve yıpranmanın getirdiği kaçınılmaz bir bozulmayı, bir tükenişi işaret eder. Bu, değişimin yıkıcı ve çözücü yönüdür. Bu gerçeklik Bauman’ın (2023) *Akışkan Modernite*’de kimliklerin, ilişkilerin ve toplumsal yapıların çözülüp dağılmasına dair görüşüyle örtüşür. Artık hiçbir şey sağlam ve kalıcı değildir, her an değişebilir. “Dağılıp her an dönüp kendine sarılan bir hortum gibi yine toplanmıyor muydu?” (Geçgin, 2022a, s. 242) sorusu bu akışkan dünyadaki geçici toplanmaları ve yeniden oluşumları anlatır. Modernitede her şey dağılır ancak yine de geçici, istikrarsız formlarda yeniden bir araya gelir. Bu döngü, sabit bir düzenin değil akışın ve belirsizliğin döngüsüdür. Bu dağılma sürecinin geçmişte kalmış bir olay olmadığını, şimdiki zamanda da sürekli ve anlık olarak devam ettiğini gösterir. Bu, varoluşun kalıcı bir belirsizlik ve sürekli bir oluş/yok oluş döngüsü içinde olduğunu düşündürür. “...ışığın eğimi gibi bir kıvrımı, kıvrılış gibi bir oluşumu içinde taşıyor muydu? ...dağılıp her an dönüp kendine sarılan bir hortum gibi yine toplanmıyor muydu?” (Geçgin, 2022a, s. 242) ifadesi ise güçlü bir paradoksu gündeme getirir; yok oluşun ve dağılmanın içinde bile bir oluşumun, bir yeniden toparlanmanın varlığı. ‘Dağılmış’ olmasına rağmen ‘gövdenin’ veya varlığın taşıdığı bu ‘kıvrım’ ve ‘oluşum’ kaostan ve belirsizlikten bile yeni bir formun, bir düzenin çıkabileceği fikrini ima eder. Işığın eğimi hem bir akış hem de belirli bir formu ifade eder. Bu, değişimin kendisinin yeniden yaratımın bir başlangıcı olabileceği anlamına gelir. “Dağılıp her an dönüp

kendine sarılan bir hortum gibi yine toplanmıyor muydu?” (Geçgin, 2022a, s. 242) ifadesi bu döngüsellik ve sürekli kendini yenilemenin en çarpıcı metaforlarından biridir. Hortum hem yıkıcı bir güçtür (dağılma) hem de kendi eksenini etrafında dönerek kendini saran, toparlayan bir harekete sahiptir (toplanma). Bu, varoluşun dağılma ve yeniden bir araya gelme, yok oluş ve yeniden oluşum arasında gidip gelen sonsuz bir döngü içinde olduğunu vurgular. Kişi veya kent sürekli dağılıyor gibi görünse de aynı zamanda bu dağılmanın içinden kendini yeniden kurmaktadır. Bu döngüsel hareket aynı zamanda bir tür dayanıklılık ve ısrarı da (metnin başındaki ‘ısrarlı, inatçı’ ifadeleriyle bağlantılı olarak) barındırır. Romanda anlatıcının bu varoluşsal paradoksu ‘taşınmıyor muydu?’, ‘toplanmıyor muydu?’ soruları aracılığıyla sorguladığını gösterir. Bu, bu derin döngüsel değişim sürecinin tam olarak kavranamadığını ancak varlığının hissedildiğini ve üzerinde düşünüldüğünü ifade eder.

Gençlik Düşü isimli romanda değişim her bitişin yeni bir başlangıcı tetiklemesiyle; döngüsellik ise bu bitişlerin ve başlangıçların birbirini sürekli çağıran, iç içe geçmiş, bitmeyen bir süreç olmasıyla kendini gösterir. Romanda varoluşun sürekli bir dönüşüm ve yenilenme içinde olduğu, her sonun yeni bir başlangıcın tohumu olduğu ve bu döngünün kendi içinde zengin bir ‘doluluk’ barındırdığı güçlü ve soyut bir dille ifade edilir. “Her şey bir bitişin, aynı zamanda bir başlangıcı çağıran ânın çoklu, karmaşık, iç içe geçmiş doluluğuyla kabarmıştı” (Geçgin, 2022a, s. 150) ifadesi değişim ile döngüsellik özünü barındırır. ‘Bitiş’ ve ‘başlangıç’ açıkça bir değişimi ifade eder. Bir şeyin bitmesi varoluşsal bir halden başka bir hale geçişi; bir şeyin başlaması ise yeni bir varoluşsal halin ortaya çıkışını işaret eder. Bu, sürekli bir dönüşüm sürecidir. “Bir bitişin, aynı zamanda bir başlangıcı çağırması” (Geçgin, 2022a, s. 150) ifadesi yaşamın ve varoluşun kesintisiz bir döngü içinde olduğunu gösterir. Bir kapı kapandığında başka bir kapı açılır. Bir dönemin sona ermesi yeni bir dönemin habercisidir. Bu zamanın ve olayların doğrusal bir akış yerine döngüsel bir düzen içinde sürekli tekrarlandığını ve birbirini doğurduğunu ima eder. Yok oluşun kendisi, yeni bir yaratımın tohumudur.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel’in (2015) diyalektik düşüncesinde, her kavram (tez) kendi zıddını (antitez) doğurur ve bu iki zıtlığın çatışmasından yeni bir sentez doğar. Bu sentez, önceki iki aşamayı aşarak yeni bir başlangıç noktası oluşturur. “Bitişin... bir başlangıcı çağırması” (Geçgin, 2022a, s. 150) ifadesi Hegelci bir diyalektiği yansıtır. Her bitiş, kendi içinde yeni bir başlangıcın tohumunu taşır; bir şeyin sona ermesi, bir başka şeyin oluşumu için gerekli zemini hazırlar. “Ânın çoklu, karmaşık, iç içe geçmiş doluluğu” (Geçgin, 2022a, s. 150) ifadesi diyalektik sürecin sonsuz ve çok boyutlu doğasına işaret eder.

Taoist düşüncede, evrendeki her şey birbirine zıt ancak birbirini tamamlayan iki güç, ‘Yin’ ve ‘Yang’ aracılığıyla işlenir. Yin (karanlık, pasiflik, dişil) ve Yang (ışık, aktiflik, eril)

sürekli bir dönüşüm ve denge içindedir. Birinin maksimuma ulaşması, diğerinin başlamasına neden olur; ölüm yaşamı, yaşam ölümü içerir (Tse, 1994, s. 8). Romandaki “bitişin aynı zamanda bir başlangıcı çağır[ması]” (Geçgin, 2022a, s. 150) önermesi yukarıda sözü edilen Taoist düşüncedeki prensible örtüşür. Bitim noktası aynı zamanda yeni bir başlangıcın tohumunu taşıyan bir geçiş noktasıdır. Bu ‘çoklu, karmaşık, iç içe geçmiş ân’ evrenin bu sürekli ve dinamik dengesini simgeler.

Uzun Yürüyüş romanında “GÜNLERİN ÇEMBERİ dönüp durdu” (Geçgin, 2022b, s. 128) ifadesi zamanın kaçınılmaz bir döngü içinde olduğunu ancak bu döngünün her tekrarında günlerin kendi içindeki farklılıklarıyla bir değişim taşıdığını gösterir. Bu hem zamanın sonsuz akışını hem de bu akış içindeki bireysel anların geçiciliğini ve yeniliğini ima eder. Bir çemberin kendi etrafında dönmesi, zamanın veya olayların sürekli olarak kendini tekrar ettiğini, bir başlangıcı ve sonu olmayan bitimsiz bir devinimi anlatır. Döngüsellik güçlü olsa da ‘günlerin’ ifadesi değişimi de beraberinde getirir. Her ne kadar bir çember gibi dönseler de her ‘gün’ kendine özgü bir zaman dilimidir; farklı olayları, deneyimleri ve anları barındırır. Bu, belirli bir zamanın akışı içinde gerçekleşen sürekli farklılaşmayı temsil eder. Yani aynı yolculuk tekrarlansa da her seferinde yolculuğun kendisi biraz değişir veya içerik farklılaşır.

Hinduizm ve Budizm gibi birçok Doğu felsefesi, zamanı ve varoluşu döngüsel olarak ele alır. Samsara (doğum, ölüm ve yeniden doğuş döngüsü) ve karma (eylemlerin sonuçlarıyla oluşan birikim) gibi kavramlar, evrenin ve bireysel yaşamların sonsuz bir dönüşüm çemberinde olduğunu vurgular. “GÜNLERİN ÇEMBERİ dönüp durdu” (Geçgin, 2022b, s. 128) ifadesi bu büyük kozmik döngünün küçük bir mikrokozmosu gibidir; her gün, bir önceki günün karmasını taşıyan ve bir sonraki günün potansiyelini barındıran bir halkadır. Değişim, bu sistemde döngüden kaçış değil döngü içindeki dönüşüm veya bir sonraki döngüye geçiş olarak anlaşılır.

Dünyalar-Arasında isimli romanda değişim ‘ölüp dirilme’, ‘kabarma-sönme’, ‘yükselme-alçalma’ ve ‘toplanma-dağılma’ gibi sürekli zıt eylemlerle kendini gösterir. Döngüsellik ise bu değişimlerin ‘sayısız kez’ ve ‘öncesizden sonrasıza’ tekrar etmesiyle, eylemlerin yokluğunda bile ‘her şeyin eylemesiyle’ ve ‘toplanma-dağılmanın aynı anda’ gerçekleşmesiyle belirginleşir. Romanda bireysel varoluşun ötesinde, evrenin kendisinin hem sürekli bir değişim hem de bu değişimin sonsuz bir döngü içinde cereyan ettiği derin ve kozmik bir tablo çizilir.

Evet, sayısız kez öldüm dirildim. Aynı zamanda öncesizden sonrasıza sayısız kez ölüp dirilmeyi izledim. Bu eski sözler benim değil, konuşan ben değilim, iş gitmekse çoktan gittim ben, gitmek kalmak hepsi gerimde kaldı, aynı zamanda hiç kıvıldamadım. Eylemler yok, yine de her şey eyliyor. Ya da: kabarıyor sönüyor, dalgalanıyor, yükselip alçalıyor, düğümlenip açılıyor, katlanıp seriliyor. Burada toplanan orada dağılıyor,

dağılır dağılmaz başka bir yerde yine toplanıyor ama bu ikisi her noktada aynı anda gerçekleşiyor (Geçgin, 2024, s. 87).

Pasaj hem bireysel hem de kozmik düzeyde ölüm ve yeniden doğuşun sonsuz döngüsünü vurgular. “Öldüm dirildim” (Geçgin, 2024, s. 87) kişisel bir dönüşüm deneyimine işaret ederken “öncesizden sonrasıza... izledim” (Geçgin, 2024, s. 87) ifadesi bu döngünün bireysel yaşamın ötesinde, zamanın başlangıcından sonuna dek süregelen evrensel bir ilke olduğunu gösterir. Her ölüm bir son yani radikal bir değişim; her diriliş ise bu değişimin ardından gelen bir başlangıç ve döngünün yenilenmesidir. Bu aynı zamanda bireyin kendi varoluşunu da bu kozmik döngüye dahil ettiğini gösterir. “Bu eski sözler benim değil, konuşan ben değilim, iş gitmekse çoktan gittim ben, gitmek kalmak hepsi gerimde kaldı, aynı zamanda hiç kımıldamadım. Eylemler yok, yine de her şey eyliyor” (Geçgin, 2024, s. 87) ifadesinde anlatıcı hem sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğunu hem de mutlak bir hareketsizlik halinde bulunduğunu iddia ederek varoluşun paradoksal doğasını vurgular. “Gitmek kalmak hepsi gerimde kaldı, aynı zamanda hiç kımıldamadım” (Geçgin, 2024, s. 87) ifadesindeki bu çelişki bireyin öznel deneyiminde hareketin ve değişimin artık bir anlam ifade etmediğini, bir tür varoluşsal durağanlığa ulaşıldığını düşündürür. Ancak bu durağanlık, mutlak bir eylemsizlik değildir. “Eylemler yok, yine de her şey eyliyor” (Geçgin, 2024, s. 87) ifadesi dışsal, görünür eylemler olmasa bile varoluşun özünde kesintisiz bir oluş ve devinim olduğunu belirtir. Bu, eylemin (yani değişimin) daha derin, görünmeyen bir düzeyde, sürekli bir döngü içinde gerçekleştiğini ima eder. Doğanın ve evrenin temel döngüsel süreçlerinin betimlendiği yukarıdaki pasajta her bir fiil (kabarmak, sönmek, dalgalanmak vb.) bir değişimi ifade ederken bu eylemlerin karşıtlarıyla bir arada ve sürekli gerçekleşmesi (kabarma-sönme, yükselme-alçalma) bir döngüsellik işaret eder.

‘Toplanma’ ve ‘dağılma’ gibi karşıt eylemlerin ‘her noktada aynı anda gerçekleşmesi’, Herakleitos'un zıtların birliği ilkesini yansıtır. Yaratım (toplanma) ve yıkım (dağılma) sürekli bir döngü içinde, eşzamanlı olarak meydana gelir. Bir şey dağılırken bu dağılmanın içinden başka bir şeyin toplanması, değişimin döngüsel ve kesintisiz doğasını gösterir. Yok oluş, yeni bir oluşun anlık başlangıcıdır. Tüm bu süreçler, evrenin durmaksızın devam eden sonsuz bir devinim ve dönüşüm döngüsü içinde olduğunu vurgular.

Taoizm’in temel ilkelerinden biri olan Wu Wei, ‘eylemsizlik içinde eylem’ veya ‘doğal akışa uyum sağlama’ anlamına gelir (Tse, 1994, s. 10-11). “Eylemler yok, yine de her şey eyliyor” (Geçgin, 2024, s. 87) ifadesi tam da bu ilkeyi yansıtır. Birey aktif olarak eylemese bile evrensel enerji ve ritimler aracılığıyla her şey kendiliğinden, doğal bir şekilde hareket eder ve dönüşür. “Kabarıyor sönüyor, dalgalanıyor, yükselip alçalıyor, düğümlenip açılıyor, katlanıp

seriliyor” (Geçgin, 2024, s. 87) betimlemeleri, Tao’nun kesintisiz akışını ve karşıtların uyumlu dansını çağrıştırır.

Dünyalar-Arasında romanında döngüsellik, başlangıç ve sonların sayısız kez tekrar etmesi ve anlatıcının bu döngülerle birlikte gelip geçmesiyle belirginleşir. Değişim ise bu döngülerin sürekliliği içinde kendisini aşan, ‘başlangıç ve sonların artık kendisine ulaşamadığı’ aşkın bir varoluşsal konuma ulaşmasıyla ifadesini bulur. Birey, zamanın ve varoluşun döngüsel akışını gözlemleyen, bu akıştan etkilenmeyen ve kendisi de sonsuz bir devinim içinde olan kozmik bir varlık konumundadır.

...en baştaydım, ta başlangıçta vardım, sonda da olacağım, öncesizden beri hazır bulunuyorum, sonrasızda da var olacağım. Öyleyse başlangıç son, artık bunların bana ulaşamadığı bir yerdeyim. Nice başlangıç gördüm, nice son gördüm, geldi geçti. Onlarla birlikte sayısız kez geldim geçtim (Geçgin, 2024, s. 86).

Yukarıdaki pasaj anlatıcının zamanın lineer akışının ötesinde geçmişte, şimdi ve gelecekte aynı anda var olan aşkın bir bilince sahip olduğunu gösterir. Bu, bireysel varoluşun sınırlarını aşan adeta kozmik bir bilincin sesi gibidir. Bu durum döngüsellüğün ötesine geçme ve mutlak bir kalıcılık arzusuyla hatta kalıcılığın kendisiyle ilişkilidir. Anlatıcı, zamanın döngüsel bitiş ve başlangıçlarını deneyimlese de kendisi bu döngüden etkilenmez bir konumdadır ve zamanın öncesinden sonrasına kadar var olduğunu ifade ederek sıradan bir varlığın ötesinde zamanın ve değişimin kendisine ulaşamadığı bir mertebede bulunduğunu vurgular. Bu, döngüsel değişimin aşıldığı bir varoluş halidir. “Öyleyse başlangıç son, artık bunların bana ulaşamadığı bir yerdeyim. Nice başlangıç gördüm, nice son gördüm, geldi geçti” (Geçgin, 2024, s. 86) ifadesi anlatıcının ‘başlangıç son’ gibi zıt kavramların kendisine ‘ulaşamadığı bir yerde’ olması, bu kavramların onun için göreceleştirdiğini hatta anlamsızlaştırdığını gösterir. Sayısız kez ‘nice başlangıç’ ve ‘nice son’ görmesi, bu döngülerin sıradanlaştığını ve anlatıcının bakış açısını etkilemediğini ifade eder. Bu, değişimin sürekliliğinin artık bir değişmezlik noktasına ulaşması durumudur. Anlatıcı, bireysel deneyimlerin ötesine geçerek bu döngüleri adeta bir gözlemci gibi izler. Bu, onun için değişimlerin artık büyük bir etki yaratmadığı çünkü hepsinin bir döngünün parçası olduğu bilgisidir. Bu durum Nietzsche’nin (2010) ‘ebedi dönüş’ düşüncesini yansıtır. Nietzsche’ye göre evrende her şey ve her an sonsuz kez tekrar edecektir. Bu döngüsellik, anlatıcı için kişisel bir yük değil zaten içinde var olduğu bir gerçekliktir. Anlatıcı, bu ebedi döngüyü sadece yaşamakla kalmaz onu bilinçli olarak fark eden ve ‘başlangıç son, artık bunların bana ulaşamadığı bir yerdeyim’ diyerek bu döngüyü aşan bir varlık olarak konumlanır. “Onlarla birlikte sayısız kez geldim geçtim” (Geçgin, 2024, s. 86) ifadesi ise anlatıcının kendisinin de bu döngüsel süreçlerin bir parçası olarak ‘gelip geçtiğini’ belirtir. Ancak bu gelip geçme, bir yok oluş değil önceki ifadelerle birlikte düşünüldüğünde

sonsuz bir varoluş döngüsü içinde sürekli yenilenme ve tekrar etme anlamını taşır. Bu, kişisel varoluşun da evrensel döngüye dahil olduğunu ancak anlatıcının bunu bilinçli ve aşkın bir konumdan deneyimlediğini gösterir.

Jorge Luis Borges (1965) kısa öykülerinde zamanın lineer bir akış olmadığı aksine sonsuz dallanmaların ve olasılıkların iç içe geçtiği bir labirent olduğu fikrini işler. En ünlü öyküsü *Yolları Çatallanan Bahçe*'de her kararın farklı bir evren yarattığı çoklu bir zaman anlayışını sunar. Romandaki “başlangıç son, artık bunların bana ulaşamadığı bir yerdeyim” (Geçgin, 2024, s. 86) ifadesi Borges'in zamanın tek bir düzlemde değil, tüm geçmiş, şimdi ve gelecek olasılıklarının aynı anda var olduğu bir ‘sonsuz ân’da var olma fikriyle örtüşür. Anlatıcı, tıpkı Borges'in karakterleri gibi tüm bu dallanan yollara eş zamanlı olarak tanık olan bir varlıktır. “Nice başlangıç gördüm...” (Geçgin, 2024, s. 86) cümlesi ise zamanın tek bir akışında değil sayısız olası başlangıç ve sonun bir arada bulunduğu bir labirentte bulunduğunu ve her birinin geçtiğini ancak kendisinin bu labirentin ötesinde olduğunu gösterir.

Dünyalar-Arasında romanında değişim, anlatıcının farklı varlık formlarına ve rollere bürünmesiyle (domuz, köylü, cellat) ve bu bürünmelerin getirdiği radikal kimlik dönüşümleriyle belirginleşir. Döngüsellik ise bu varlıksal değişimlerin reenkarnasyon benzeri bir tekrar içinde gerçekleşmesi ve özellikle şiddetin (öldürme ve öldürülme) bitmeyen bir döngü olarak sürekli yeniden yaşanmasıyla ifade bulur. Romanda, varoluşun hem sürekli bir dönüşüm hem de şiddet ve acının hâkim olduğu kaçınılmaz bir döngü olduğu güçlü bir dille anlatılır. “Bir keresinde ormanda domuz oldum. Domuzu iş olsun diye öldüren köylü oldum. Sonra isyana katılan köylünün kafasını baltayla uçuran cellat olarak yeniden geldim” (Geçgin, 2024, s. 48) ifadesi anlatıcının farklı yaşam formlarına ve varoluşsal rollere büründüğünü açıkça gösterir. Bu, tipik bir reenkarnasyon anlatımıdır. Her bir ‘olma’ hali (domuz, köylü, cellat) anlatıcının kimliğinde ve varlığında köklü bir değişimi temsil eder. Bu değişimler, doğrusal bir gelişimden ziyade bir döngünün parçası olarak sunulur: Bir varlık olarak ölme ve başka bir varlık olarak yeniden doğma, sürekli bir dönüşüm ve tekrar döngüsü içindedir. Domuzdan insana (köylüye ve cellata) geçiş, varlıklar arası hiyerarşide ve türde radikal bir değişimi ifade eder. Avlanan (domuz), avlayan (köylü) ve cezalandıran/infaz eden (cellat) rollerinin değişmesi, yaşamın farklı ve karşıt yönlerini deneyimleme döngüsünü vurgular. İfadeler şiddet eylemleriyle iç içedir. Domuz öldürülür, köylü öldürür, cellat ise köylüyü öldürür. Bu, şiddetin ve acının nesilden nesile, hatta varlıktan varlığa aktarılan döngüsel bir nitelik taşıdığını gösterir. Anlatıcı, hem mağdur (domuz) hem de fail (köylü, cellat) rollerini deneyimleyerek zulmün ve intikamın bitmeyen döngüsüne işaret eder. Bu, karma felsefesiyle de paralellik taşır; yapılan eylemlerin sonuçları (iyisiyle kötüsüyle) kişiyi farklı bedenlerde veya durumlarda bulur. Bu döngüden bir

kaçışın olmadığı, şiddetin ve onun sonuçlarının sürekli yeniden yaşandığı hissi hâkimdir. Bu, döngüsellüğün karanlık, zorunlu ve belki de cezalandırıcı bir yönüdür.

Farklı bedenlere ve rollere bürünmesine rağmen ‘ben oldum’ ve ‘yeniden geldim’ ifadeleri, tüm bu değişimlerin ardında deneyimleri yaşayan ve hatırlayan bir bilincin sürekliliğini ima eder. Bu bilinç, değişimlerin döngüsü içinde sabit kalan, onları gözlemleyen ve deneyimleyen bir ‘ben’dir. Bu da değişimin sürekli olmasına rağmen döngüyü sürdüren bir özün varlığını düşündürür. Alıntıda geçen ‘oldum’ ve ‘yeniden geldim’ ifadeleri, Doğu felsefelerindeki reenkarnasyon ve varlıkların sürekli farklı formlarda yeniden doğuşu düşüncesiyle güçlü bir şekilde örtüşür. Hinduizm ve Budizm’de samsara ruhun doğum, yaşam, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünü ifade eder. Bu döngü, karma yasasıyla yönetilir; yani bir varlığın şimdiki yaşamındaki eylemleri, gelecek yaşamını belirler. Alıntıda, öznenin domuz olması, sonra onu öldüren köylü olması ve ardından köylüyü öldüren cellat olması, bu karma döngüsünün dramatik bir tezahürüdür. Her bir rol, önceki eylemlerin bir sonucu olabilir ve bir sonraki rol için tohumlar eker. Bu, varoluşun sonsuz bir değişim döngüsü olduğunu ve hiçbir formun kalıcı olmadığını vurgular. Birey, bu döngü içinde farklı varlık formlarını deneyimleyerek kendini ve varoluşun karmaşıklığını anlamaya çalışır.

Kollektif şuuraltında taklitçi arzu (mimetik arzu) tarafından körüklenen amansız bir rekabet ve şiddet döngüsü yatar. Bu şiddet, ‘domuzu iş olsun diye öldüren köylü’den ‘isyana katılan köylünün kafasını baltayla uçuran cellat’a kadar bireyleri hem mağdur hem de uygulayıcı rollere sürükleyerek ahlaki sınırları muğlaklaştırır. Şiddet sadece fiziksel bir eylem değil aynı zamanda toplumun içindeki gerilimi ve kaosu yansıtan acımasız bir ayna gibidir. Ancak bu yıkıcı döngü, paradoksal bir mekanizma sayesinde geçici bir soluklanma bulur: Kurban mekanizması. Toplum, kendi içsel şiddetini dışarıya atabilmek onu adeta yüce ve kurtarıcı bir varlık gibi algılayabilmek için ortak bir kurban seçer ve onun üzerinde birleşir. Bu kurbanın ‘sürgün edilmesi’ veya yok edilmesiyle toplum içindeki gerilimler boşalır ve geçici bir barış ortamı sağlanır. Bu ‘soluklanma’ aynı zamanda bir ayin döngüsünün de başlangıcı olur, şiddetin toplumsal işlevini gizleyen ve onu kutsal bir eylem gibi gösteren pratikler doğurur. Bu sistemin işleyişi bilmezliğin ve gizemin korunmasına bağlıdır. Şiddet, ancak ‘gizi çözülmemiş olarak kaldığı’ ve oybirliğiyle seçilen kurban mekanizması ‘görmezden geldiği’ sürece ‘tanrısal bir görünüm’ kazanabilir ve toplumu koruyabilir. Eğer bu mekanizmanın ardındaki çıplak gerçek (yani şiddetin kökeninin içsel olduğu ve kurbanın aslında rastgele seçildiği) açığa çıkarsa toplum daha büyük bir tehlikeye maruz kalır. Kurban bunalımı, şiddetin çığırından çıkmasıyla artan ama hiçbir zaman hakikatin tamamına erişemeyen kısmi bir bilgiden ibarettir. Toplumun, şiddet döngüsünü durdurmak adına ‘öteye’ attığı şey aslında

şiddete ilişkin hakikatin kendisidir. Dolayısıyla toplumsal düzenin ve birliğin altında yatan çoğu zaman bilinçdışı bir şiddet ve kurban mekanizmasıdır. Bu mekanizma, bir yandan toplumları bir arada tutarken diğer yandan bu birliğin bedelini, gizlenen bir hakikat ve sürekli yeniden üretilen bir şiddetle ödetir (Girard, 2003, s. 192-193).



SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç

Ayhan Geçgin'in romanları, çağdaş Türk edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiş modern ve postmodern çizgileri ustaca birleştiren ontolojik metinler bütünüdür. Yazar, karakterlerinin içsel dünyalarının karmaşık labirentlerinde yankılanan temalar aracılığıyla bireyin evrenle, zamanla, kendisiyle ve 'öteki' ile olan ilişkilerini titizlikle sorgular. Geçgin'in külliyatı, bir yandan modern insanın yaşadığı derin ontolojik krizi ve bitmek bilmeyen anlam arayışını gözler önüne sererken diğer yandan postmodern dünyanın parçalı, belirsiz ve çok katmanlı gerçekliğini aydınlatan güçlü bir ayna işlevi görür.

Geçgin'in romanları, modernizmin getirdiği varoluşsal kaygıyı ve postmodernizmin sunduğu parçalı gerçekliği eşsiz bir biçimde harmanlar. Bu harmanlama onun eserlerini tek bir felsefi veya edebî akıma indirgemeyi zorlaştıran, zengin ve çok boyutlu bir yapı yaratır. Romanlardaki karakterler, adeta modern bireyin birer prototipi gibidir; sürekli bir kimlik bunalımı, derin bir yabancılaşma hissi ve hayatın mutlak anlamını bulma çabası içinde bitmek bilmeyen bir mücadele halindedirler. Geleneksel değerlerin, inanç sistemlerinin ve 'büyük anlatıların' çözüldüğü bir dünyada köklerini kaybetmiş evren karşısında yapayalnız kalmış hissederler. Bu modernist kaygı, yaşamın kökensel bir anlamsızlıkla kuşatılmışlığı insanın varoluşunun önceden belirlenmiş bir amaca sahip olmadığı düşüncesinden beslenir. Karakterler, bu anlamsızlık karşısında bir anlam inşa etme zorunluluğuyla yüzleşirken aynı zamanda bu yükün ağırlığı altında ezilirler. Bu durum onların iç dünyalarında sürekli bir huzursuzluk ve tatminsizlik yaratır; kendilerini ait hissetmedikleri bir dünyada, kaybolmuşluk hissiyle dolaşırlar. Bu ontolojik boşluk, modern insanın bireyselleşme sürecinde kaybettiği kolektif bağların ve geleneksel dünya görüşlerinin yerini dolduramamasının bir yansımasıdır. Aynı zamanda, Geçgin'in metinleri postmodern edebiyatın belirgin özelliklerini taşır. Romanlarda gerçekliğin göreceliği sıkça vurgulanır; tek bir doğru veya mutlak bir hakikat yoktur. Her karakterin kendi gerçekliği, kendi algı süzgeçlerinden süzülerek oluşur bu da metinlerin çok sesli ve yoruma açık olmasını sağlar. Anlatılar genellikle doğrusal olmayan, parçalanmış ve fragmanlara ayrılmış bir yapıya sahiptir. Zaman çizgisi sıkça bozulur, geçmiş ve şimdi iç içe geçer bu da okuyucuyu aktif bir şekilde metnin anlamını inşa etmeye davet eder. Anlam, sabitlenemeyen, sürekli kayan ve çoklu yorumlara açık bir nitelik taşır.

Geçgin'in eserlerindeki bu hibrit yapı, onları tek bir felsefi düşünce bağlamında değerlendirmeyi zorlaştırır. Yazar, modernizmin getirdiği içsel çöküşü ve varoluşsal sıkışmışlığı derinlemesine resmederken bunu postmodernizmin ironik, çok katmanlı ve

parçalanmış anlatı teknikleriyle yapar. Geçgin, karakterlerini hem modernist bir ruhsal krizin içine yerleştirir hem de onların içinde bulundukları dünyanın postmodern bir yapboz gibi sürekli yeniden şekillendiğini gösterir. Bu felsefi ve edebî sentez, Ayhan Geçgin'in romanlarını çağdaş Türk edebiyatında özgün bir konuma taşır okuyucuya alışılmadık ve zihin açıcı bir deneyim sunar. Bu sentez sayesinde Geçgin'in romanları, modern ve postmodern insanın ortak çıkmazlarını, her iki dönemin de güçlü yanlarını kullanarak evrensel bir dille ifade ederken aynı zamanda felsefe ve edebiyat arasındaki sınırları da bulanıklaştırır.

Ayhan Geçgin'in romanları, tek tek ele alındığında derinlikli felsefi katmanlara sahip olsa da aslında birbiriyle örülü bir temalar ağı ve eserler arası bir bütünlük sunar. Yazar, farklı romanlarında aynı varoluşsal meseleleri çeşitli perspektiflerden ele alarak, insanoğlunun temel çıkmazlarını çok yönlü bir şekilde aydınlatır. Geçgin'in külliyatı birbirini tamamlayan, yansıtan ve derinleştiren bir 'düşünce evreni' oluşturur. Geçgin'in romanlarında işlenen her tema, diğerleriyle kaçınılmaz bir bağlantı içindedir ve birbirlerini tetikleyen ya da pekiştiren bir döngü yaratır.

Anlam arayışı nihilizm ve absürdizm Geçgin'in romanlarının temelini oluşturur ve iç içe geçer. Anlam arayışı, karakterlerin yaşamlarına bir dayanak bulma çabasıdır. Ancak bu arayış çoğu zaman evrenin kayıtsızlığı ve rastlantısallığıyla yüzleşmeyle sonuçlanır ve roman karakterlerini nihilizme sürükler; yani yaşamın, değerlerin ve amaçların boşluğunu derinden hissettirir. Bu boşluk hissi, insan bilincinin anlamlandırma ihtiyacıyla evrenin anlamsız sessizliği arasındaki temel uyumsuzluk olan absürdizmi doğurur. Absürdizm ise karakterleri, yaşamın anlamsızlığını kabullenmek zorunda bırakır ve bu da onların davranışlarına ve iç dünyalarına doğrudan yansır.

Anlamsızlık ve absürdizmle boğuşan karakterler, doğal olarak derin bir yabancılaşma yaşarlar. Bu yabancılaşma, hem kendi benliklerine hem de çevrelerine ve topluma karşı hissedilir. Bu durum onların kimliklerini sürekli bir belirsizlik ve dönüşüm içinde bırakır; kendilerini tam olarak tanımlayamazlar. Kimlik bunalımıyla birlikte herhangi bir gruba, topluma veya değere aidiyet hissi de zayıflar veya tamamen kaybolur. Bu yabancılaşma döngüsü, bireyi yalnızlığa iter ve anlamsızlık hissini pekiştirir.

Yabancılaşmanın bir sonucu olarak, karakterler kendilerini varoluşsal olarak özgür bulurlar; ancak bu özgürlük, çoğu zaman ağır bir yük olan sorumluluğu da beraberinde getirir. Kendi varoluşlarını ve seçimlerini sürekli olarak gerekçelendirme zorunluluğu onları kaygıya sürükler. Sorumluluktan kaçış, otantik olmayan (sahici olmayan) bir yaşam sürmeye yol açar. Geçgin otantiklik arayışını, bireyin toplumsal beklentilerden ve dışsal rollerden sıyrılarak

‘kendi’ olma mücadelesi olarak sunar. Ancak bu arayış, genellikle başarısızlıklarla ve yalnızlıkla sonuçlanır zira absürt bir dünyada otantik bir varoluşun sınırları muğlaktır.

Ölüm, Geçgin’in romanlarında yalnızca bir son değil tüm bu varoluşsal meselelerin kesişim noktasıdır. Ölüm düşüncesi yaşamın anlamsızlığını ve varoluşun kırılganlığını pekiştirerek karakterleri derin bir anlam arayışına iterken aynı zamanda bedensel sınırlamalardan ve içinde bulunulan ‘kötürümlük’ten kurtulma arzusunu da simgeler. Ancak bu arayış bile çoğu zaman bir döngüsellik içinde gerçekleşir; karakterler sürekli aynı kaygılarla yüzleşir aynı varoluşsal çıkmazlara geri dönerler. Her şey değişse de temel varoluşsal durumlar ve problemler belirli bir döngü içinde tekrar eder. Bu döngüsellik, değişimin imkansızlığı hissini güçlendirir.

Ayhan Geçgin’in romanları, her ne kadar bağımsız hikayelere sahip olsa da yukarıda bahsedilen temalar etrafında birbirine bağlanan bir külliyat oluşturur. Farklı romanlarda benzer varoluşsal sorunlarla boğuşan, içe dönük, yalnız ve yabancılaşmış karakter tipleriyle karşılaşırız. Bu, Geçgin’in belirli bir ‘insan hali’ üzerine odaklandığını gösterir. Mekânlar, durumlar ve hatta bazı metaforlar da romanlar arasında tekrarlanır.

Geçgin, romanlarında aynı felsefi soruları (anlam, hiçlik, özgürlük vb.) farklı senaryolar ve karakterler üzerinden tekrar tekrar ele alarak bu soruların derinliğini ve karmaşıklığını farklı açılardan keşfeder. Her roman, önceki eserlerdeki felsefi tohumları daha da büyütür ve yeni boyutlar kazandırır. Romanlar adeta birbirine ayna tutar gibi aynı temaların farklı yansımalarını sunar. Bir romanda derinlemesine işlenen bir tema diğer bir romanda yan bir motif olarak belirir veya farklı bir karakterin gözünden yeniden ele alınır. Bu durum Geçgin’in eserlerinin kendi içinde tutarlı bir felsefi sistematığa sahip olduğunu gösterir. Karakterler ve onların yaşadığı olaylar farklılaşsa da temaların döngüsel doğası, insan varlığının bu ontolojik çıkmazlardan tamamen kurtulmasının zorluğunu veya imkansızlığını vurgular. Bu durum Geçgin’in eserlerine karamsar ama bir o kadar da gerçekçi bir ton katar.

Sonuç olarak Ayhan Geçgin’in romanları, tematik ve felsefi düzeyde birbirine sıkıca bağlı, bütünlüklü bir külliyatı temsil eder. Yazar, modern ve postmodern dünyanın birey üzerindeki etkilerini, varoluşsal kaygıları, anlam arayışlarını ve yabancılaşmayı farklı romanlarında tekrarlayan, derinleştiren ve birbirine bağlayan temalar aracılığıyla işler. Bu bütünsel yaklaşım, Geçgin’i çağdaş Türk edebiyatının sadece özgün değil aynı zamanda felsefi derinliği ve tematik tutarlılığıyla öne çıkan önemli isimlerinden biri yapar. Onun romanları, okuyucuyu sadece bir hikâyenin içine çekmekle kalmaz aynı zamanda insan varoluşunun temel sorularıyla yüzleşmeye ve kendi ontolojik durumunu sorgulamaya davet eden güçlü metinlerdir.

Öneriler

Bu çalışma, Ayhan Geçgin romanlarında insan varlığının temel ontolojik durumlarını modern ve postmodern yaklaşımlar bağlamında analiz ederek, yazarın felsefi derinliğini ve edebî önemini ortaya koymuştur.

Bu çalışmada Geçgin'in romanlarındaki temalar ontolojik düzeyde ele alınmıştır. Gelecek araştırmalar, yazarın parçalı anlatı yapısı, doğrusal olmayan zaman kullanımı, dilin imkanlarını zorlaması ve üslup özellikleri gibi biçimsel tercihlerin, ele aldığı ontolojik çıkmazları (absürdizm, yabancılaştırma, kimlik bunalımı vb.) nasıl daha da pekiştirdiğini veya yansıttığını detaylı bir şekilde inceleyebilir. Örneğin, postmodern anlatım tekniklerinin karakterlerin yabancılaştırmasını veya gerçekliğin göreceliğini nasıl daha etkili kıldığına odaklanılabilir.

Geçgin'in karakterleri, derin psikolojik katmanlara sahiptir ve sıklıkla belirli felsefi akımların (varoluşçuluk, nihilizm, absürdizm) tezahürleri olarak okunabilir. Gelecek çalışmalar, bu karakterlerin psikolojik tahlillerini, belirli felsefe metinleri veya düşünürler (örneğin Heidegger'in 'Dasein' kavramı, Camus'nün absürt kahramanı) ile daha doğrudan ilişkilendirerek daha spesifik okumalar sunabilir.

Ayhan Geçgin'in romanları, dünya edebiyatındaki benzer temaları işleyen yazarlarla (örneğin Franz Kafka, Albert Camus, Milan Kundera, Samuel Beckett) karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları kapsamında ele alınabilir. Bu tür analizler, Geçgin'in edebiyattaki yerini ve özgün katkılarını daha net ortaya koyacaktır. Özellikle 'absürt kahraman' veya 'varoluşsal yalnızlık' gibi evrensel motiflerin farklı kültürlerdeki yansımaları incelenebilir.

Geçgin'in romanlarındaki döngüsellik ve zamanın kırılmalılığı temasının, zaman teorileri (örneğin Herakleitos'un zaman anlayışı, Bergson'un süre kavramı veya Deleuze'nün zaman felsefesi) ışığında daha detaylı incelenmesi, yazarın zaman algısına yaptığı özgün katkıları açığa çıkarabilir. Özellikle karakterlerin geçmişle hesaplaşmalarının bugünü nasıl etkilediği üzerine odaklanılabilir.

Geçgin'in romanlarında 'öteki'ne karşı duyulan yabancılaştırma ve iletişim kopukluğu oldukça belirgindir. Gelecekteki araştırmalar, bu temayı sosyolojik (örneğin modern toplumun bireyi yalnızlaştırması) veya psikolojik (örneğin bağlanma teorileri) yaklaşımlarla destekleyerek, karakterlerin kişilerarası ilişkilerdeki başarısızlıklarının altında yatan nedenleri daha kapsamlı bir şekilde inceleyebilir.

Bu çalışma ontolojik odaklı olsa da Geçgin'in romanlarında modern toplumun ve sistemlerin birey üzerindeki etkilerine dair üstü kapalı eleştiriler de bulunabilir. Gelecekteki

araştırmalar, postmodern toplum yapısının ve belirli sosyo-politik dinamiklerin, karakterlerin yaşadığı ontolojik çıkmazları nasıl tetiklediğini veya derinleştirdiğini daha doğrudan inceleyebilir.

Bu çalışmada, Ayhan Geçgin'in romanlarının geniş ve karmaşık ontolojik katmanlarının tamamına nüfuz etmek, çalışmanın sınırları gereği mümkün olmamıştır. Özellikle yazarın dil ve biçimle kurduğu deneysel ilişkinin, bu ontolojik temaları nasıl yapılandırığı ve okuyucu deneyimini nasıl şekillendirdiği daha detaylı bir inceleme gerektirmektedir. Ayrıca, Geçgin'in farklı romanlarındaki karakterlerin ortak bilinçaltı veya kolektif hafıza bağlamında birbiriyle ilişkili olup olmadığı gibi konular, gelecekteki psikolojik derinlikli analizlere açık alanlar sunmaktadır.

Ayhan Geçgin'in edebiyatı, okuyucuyu hazır cevaplara değil derinlemesine sorgulamaya iten bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, onun eserleri üzerindeki araştırmalar, insan varoluşunun katmanlarını çözmek ve modern dünyanın sunduğu meydan okumaları anlamak için her zaman yeni ve verimli alanlar sunmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Adler, A. (1985). *İnsanı tanıma sanatı*. (Ş. Başar, çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Adler, A. (2008). *İnsan doğasını anlamak*. (D. Başkaya, çev.). İzmir: İlya Yayınları.
- Adler, A. (2022). *Yaşamın anlam ve amacı*. (K. Şipal, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Agamben, G. (2004). *Auschwitz'den kalanlar tanık ve arşiv*. (A.İ. Başgöl, çev.). Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Alighieri, D. (2016). *İlahi komedyâ*. (Rekin Teksoy çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Anderson, B. (1995). *Hayali cemaatler*. (İ. Savaşır, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve giydirilmiş kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/32061>
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık durumu*. (B. S. Şener, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2012). *Kötülüğün sıradanlığı*. (Ö. Çelik, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arendt, H. (2014). *Totalitarizmin kaynakları / 3 totalitarizm*. (İ. Serin, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aries, P. (1991). *Batılının ölüm karşısında tavırları*. (M. A. Kılıçbay, çev.). Ankara: Gece Yayınları.
- Aristoteles. (2023). *Metafizik*. (L. L. Basut & S. Babür, çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Atwood, M. (2018). *Antilop ve flurya*. (D. Körpe, çev.). İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.
- Augustinus. (1999). *İtirafkar*. (D. Pamir, çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Augustinus. (2021). *Tanrı devleti*. (Ö. Sencermen, çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi bilinç ve beden bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1, 77-90. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1076600>
- Azılı, K. (2021). *Mekândan zamana metaforik transferler*. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*. (A. Derman, çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Badiou, A. & Zizek, vd. (2011). *Bir idea olarak komünizm*. (A. Ergenç & E. Kılıç, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2021). *Yazarın ölümü*. (İ. Topçuoğlu, çev.). Ketebe Yayınları.
- Bataille, G. (1993). *Erotizm*. (M. M. Yakupoğlu, çev.). Ankara: Onur Yayıncılık.
- Bataille, G. (2018). *İç deney*. (M. M. Yakupoğlu, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat*. (İ. Türkmen, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. (M. Hazır, çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bauman, Z. (2020). *Akışkan hayat*. (A. E. Pilgir, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2023). *Akışkan modernite*. (S. O. Çavuş, çev.). İstanbul: Tellekt Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beckett, S. (1990). *Godot'yu beklerken*. (H. Anamur, çev.). İstanbul: Can Yayınları.

- Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel konumlanış*. (T. Ulaş, çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam*. (S. Öztürk Kasar, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Blanchot, M. (1996). *Günün deliliği*. (L. Kavas, çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Boas, F. (2022). *İlkel insanın zihni*. (Ç. Taşkın Geçmen, çev.). Çanakale: Akademim Yayınları.
- Borges, J. L. (1995). *Yolları çatallanan bahçe*. (F. Özgüven, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (V. Peker Şener, çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım*. (D. F. Şannan & A. G. Berkkurt, çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Büyük, C. (2013). Nietzsche'nin 'tanrı öldü' sözü ve değerler sorunu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), 1-20.
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/32410>
- Camus, A. (2003). *Yabancı*. (V. Günyol, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2010). *Sisifos söyleni*. (T. Yücel, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. (2021). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cioran, E. M. (2013). *Çürümenin kitabı*. (H. Bayrı, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakır, S. (2023). Çağdaş eylem felsefesinde özgür irade ve ahlaki sorumluluk ilişkisi. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 65, 73-90. doi: 10. 15370/maruifd.1379078
- De Beauvoir, S. (2019). *İkinci cinsiyet*. (G. Acar Savran, çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- De Beauvoir, S. (2025). *Belirsizlik etiği*. (Y. Karahal, çev.). Ankara: Kelebek Yayınevi.
- Debort, G. (1996). *Gösteri toplumu ve yorumlar*. (A. Ekmekçi & O. Taşkent, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar*. (B. Yalım & E. Koyuncu, çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *Anti- ödipus kapitalizm ve şizofreni 1*. (F. Ege & H. Erdoğan, çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2023). *Bin yayla kapitalizm ve şizofreni 2*. (E. Sünter, çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın hayaletleri*. (A. Tümertekin, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*. (İ. Birkan, çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- De Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*, (B. Vardar, çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Descartes, R. (2015). *Meditasyonlar*. (Ç. Dönüşken, çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Dewey, J. (1987). *Özgürlük ve kültür*. (V. Günyol, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dickens, C. (2013). *Bir noel ezgisi*. (O. Çağlayan, çev.). İstanbul: Mendirek Yayıncılık.
- Dickens, C. (2018). *Oliver Twist*. (R. Teksoy, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Dostoyevski, F. M. (2019). *Yeraltından notlar*. (N. Yalaza Taluy, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Durkheim, E. (2002). *İntihar*. (Ö. Ozankaya, çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Durkheim, E. (2010). *Dinsel yaşamın ilk biçimleri*. (Ö. Ozankaya, çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

- Eco, U. (2021). *Gülün adı*. (Ş. Karadeniz, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eken, B. (2018). Modernizm, postmodernizm ve Ayhan Geçgin'in kayıp poetikası. *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 9, 110-135. <http://monografjournal.com/sayilar/9/modernizm-postmodernlesme-ve-ayhan-gecgin-in-kayip-poetikasi-monograf-sayi-9.pdf>
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. (S. Rifat, çev.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Eliot, T. S. (2022). *Çorak ülke*. (C. Yavuz, çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Ellison, R. (2013). *Görülmeleyen adam*. (M. H. Doğan, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erikson, E. (2014). *İnsanın 8 evresi*. (G. Akkaya, çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Fisher, M. (2011). *Kapitalist gerçeklik başka alternatif yok mu?*. (G. Çağalı Güven, çev.). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Foucault, M. (1992a). *Hapishanenin doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (1992b). *Akıl bozukluğu: Klasik çağda deliliğin tarihi I*. (M. A. Kılıçbay, çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler*. (M. A. Kılıçbay, çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2023). *Cinselliğin tarihi*. (H. Uğur Tanrıöver, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frankl, V. E. (2021). *İnsanın anlam arayışı*. (Ö. Yılmaz, çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Freire, P. (1991). *Ezilenlerin pedagojisi*. (D. Hattatoğlu, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Psikanalize giriş*. (G. Koptagel, çev.). İstanbul: Gümüş Basımevi Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id*. (A. Babaoğlu, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Fromm, E. (1990). *Sağlıklı toplum*. (Y. Salman, çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (1996). *Özgürlükten kaçış*. (Ş. Yeğin, çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2004). *Marx'ın insan anlayışı*. (K. H. Ökten, çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Garcia Marquez, G. (2019). *Yüzyıllık yalnızlık*. (U. Lomlu, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Geçgin, A. (2019a). *Son adım*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçgin, A. (2019b). *Bir dava*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçgin, A. (2020). *Kenarda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçgin, A. (2022a). *Gençlik düşü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçgin, A. (2022b). *Uzun yürüyüş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçgin, A. (2024). *Dünyalar-arasında*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geras, N. (2002). *Marx ve insan doğası*. (İ. Akça & M. G. Doğan, çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (H. Özel & A. Sönmez, vd. çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal*. (N. Alpay, çev.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Goffman, E. (2014a). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. (B. Cezar, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Goffman, E. (2014b). *Damga örselenmiş kimliğin idare edilişi üzerine notlar*. (Ş. Geniş & L. Ünsaldı, vd. çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

- Goffman, E. (2015). *Timarhaneler*. (E. Arıcan, çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri*. (K. Somer, çev.). İstanbul: Onur Yayınları.
- Gürsoy, K. (2007). *Maurice Merleau-Ponty' de algı problemine giriş*. Ankara: Lotus Yayınevi.
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel eylem kuramı*. (M. Tüzel, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O. (1978). *Felsefe ansiklopedisi* (Cilt 1-7). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harari, Y. N. (2016). *Homo deus*. (P. N. Taneli, çev.). İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Tinin fenomenolojisi*. (N. Bozkurt, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2014). *Mantık bilimi*. (A. Yardımlı, çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Heidegger, M. (2022). *Varlık ve zaman*. (K. Ökten, çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Herakleitos. (2014). *Fragmanlar*. (C. Çakmak, çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Homerios. (2020). *Odyseia*. (A. Erhat & A. Kadir, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Homerios. (2022). *İlyada*. (A. Erhat & A. Kadir, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hugo, V. (2019). *Notre-Dame'ın kamburu*. (V. Yalçıntoklu, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hume, D. (2009). *İnsan doğası üzerine bir inceleme*. (E. Baylan, çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*. (E. Gürol, çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *İnsanlar ve sembolleri*. (H. M. İlgün, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Jung, C. G. (2025). *Arketipler ve kolektif bilinçdışı*. (C. Şeref, çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kabagöz, M. C. (2018). Kenardaki gündelik hayat: Henri Levebvre'in gözünden. *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 9, 136-162. <http://dergipark.gov.tr>
- Kafka, F. (2016). *Dava*. (G. Sert, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kafka, F. (2021). *Dönüşüm*. (G. Sert, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kant, I. (2022). *Saf aklın eleştirisi*. (N. Pektaş, çev.). Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve titreme*. (A. Hannay, çev.). İstanbul: Anka Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül hastalık umutsuzluk*. (M. M. Yakupoğlu, çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kaygı kavramı*. (T. Armaner, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2020). *Ya/ya da*. (N. Beir, çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kundera, M. (2008). *Gülüştün ve unutulmuş kitabı*. (E. Bener, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Kundera, M. (2012). *Kimlik*. (A. Derman, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı*. (N. Erdem, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Levinas, E. (2021). *Ölüm ve zaman*. (N. Başer, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leibniz, G. W. (2020). *Monadoloji*. (D. Çetinkasap, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Lévi-Strauss, C. (2021). *Yapısal antropoloji sıfır*. (A. Nivüt Bingöl, çev.). İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Locke, J. (1992). *İnsan anlığı üzerine bir deneme*. (V. Hacıkadiroğlu, çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Lyotard, J, F. (2014). *Postmodern durum*. (İ. Birkan, çev.). Ankara: BilgeSu Yayınları.
- MacIntyre, A. (2001). *Erdem peşinde*. (M. Özcan, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marx, K. (2018). *Yabancılaşma*. (K. Somer & A. Kardam, vd. çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- May, R. (1997). *Kendini arayan insan*. (A. Karpat, çev.). İstanbul: Kuraldışı Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Algının önceliği*. (Y. Yıldırım, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2021). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Montaigne. (2020). *Denemeler*. (S. Eyüboğlu, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nasio, J.-D. (2007). *Jacques Lacan'ın kuramı üzerine beş ders*. (Ö. Erşen & M. Erşen, çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Nietzsche, N. (2002). *Güç istenci*. (S. Umran, çev.). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Nietzsche, N. (2010). *Böyle buyurdu Zerdüşt*. (M. Batmanoğlu, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, N. (2015). *Karışık kanılar ve özdeyişler insanca pek insanca-2*. (M. Tüzel, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Nietzsche, N. (2024). *İyinin ve kötünün ötesinde*. (M. Tüzel, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ofluoğlu, G. & Büyükyılmaz, O. (2008). Yabancılaşmanın teorik gelişimi ve tarihsel süreç içinde farklı alanlarda görünüşleri. *Kamu-İş İş Hukuku ve İktisat Dergisi*, 10(1), 113-144. <https://www.tuhis.org.tr/pdf/1015.pdf>
- Oruç, O. (2006). *Oğuz Atay'ın romanlarında ironik dil* (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 214621)
- Oruç, O. (2015). *Türk romanında bireyin değişim, dönüşüm ve kendini keşfetme biçimi olarak yol ve yolculuk (1970-2012)* (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 417874)
- Oruç, O. (2023). Kafka'nın 'Dava' ve Aytmatov'un 'Cengiz Han'a küsen bulut' romanlarında suçu arayan ceza. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 11(35), 576-589. <http://doi.org/10.33692/avrayad.1241268>
- Orwell, G. (2016). *1984*. (C. Üster, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Öztan, A. (2019). *İnsanın anlam ve mutluluk arayışında inancın rolü* (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 584782)
- Pamuk, O. (2019). *Kara kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parmenides. (2021). *Fragmanlar*. (Y. G. Sev, çev.). Pinhan Yayınları.
- Platon. (2015). *Phaidon*. (F. Akderin, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon. (2016). *Devlet*. (F. Akderin, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Salinger, J. D. (2019). *Çavdar tarlasında çocuklar*. (Ç. Yerli, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Saraçoğlu, A. D. (2023). Öteki ile beraber yaşamının sosyolojik zemini. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 505-517. doi: 10.11616/asbi.1218236
- Sartre, J. P. (1965). *Gizli oturma*. (B. Onaran, çev.). de yayınevi.
- Sartre, J. P. (1981). *Buluntu*. (S. Hilav, çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve hiçlik*. (T. Ilgaz & G. Çankaya Eksen, çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sennett, R. (2008). *Karakter aşınması*. (B. Yıldırım, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shakespeare, W. (2020). *Hamlet*. (S. Eyüboğlu, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Spinoza, B. (2011). *Etika*. (H. Z. Ülken, çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Steinbeck, J. (2020). *Gazap üzümleri*. (B. Dişbudak Çorakçı, çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Şavran, G., Suğur, S., Akarçay, E., Gökalp, E., Kocamemek Sündal, F., Kartal, B. & Göktuna Yaylacı, F. (2015). *Sosyolojiye giriş*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi AÖF Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Zaman ve anlatı: 3 kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi*. (M. Rifat, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rorty, R. (2006). *Felsefe ve doğanın aynası*. (F. Günsoy Kaya, çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2003). *İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kökeni*. (E. Ergün, çev.) Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (2004). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taylor, C. (2012). *Benliğin kaynakları modern kimliğin inşası*. (S. A. Baş & B. Baş, çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Tekin, M. (2022). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Turkle, S. (2014). *Bilime sevdalanmak*. (Z. Cunillera, çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Tylor, E. B. (2024). *İlkel kültür*. (E. Kanat, çev.). İstanbul: Çavdar Yayınları.
- Tse, L. (1994). *Yol ve erdem söz ve can kitabı*. (Ö. Tulgan, çev.). İstanbul: Yol Yayınları.
- Uluç, M. A. (2020). Karl Marx ve yabancılaşma: Sosyolojik bir analiz. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 26-38. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1173018>
- URL-1. (2025, 27 Temmuz). <https://www.metiskitap.com/catalog/text/61891> adresinden edinilmiştir.
- URL-2. (2025, 27 Temmuz). <https://www.metiskitap.com/catalog/interview/36315> adresinden edinilmiştir.
- URL-3. (2025, 27 Temmuz). (2025, 27 Temmuz). <https://www.metiskitap.com/catalog/text/61048> adresinden edinilmiştir.
- URL-4. (2025, 27 Temmuz). <https://www.metiskitap.com/catalog/text/61516> adresinden edinilmiştir.
- URL-5. (2025, 27 Temmuz). <https://gemini.google.com/app/8c848f72bfa3b4c5> adresinden edinilmiştir.
- URL-6. (2025, 27 Temmuz). <https://www.metiskitap.com/catalog/text/231559> adresinden edinilmiştir.

- URL-7. (2025, 27 Temmuz). <https://www.metiskitap.com/catalog/text/247865> adresinden edinilmiştir.
- URL-8. (2025, 28 Temmuz). <https://www.antoloji.com/hayat-bir-nehir-gibidir-siiri/antolojimu-yeler/> adresinden edinilmiştir.
- URL-9. (2025, 20 Temmuz). <https://www.edebiyathaber.net/ayhan-gecgin-romanlarinda-son-duygusu-zekiye-antakyalioglu/> adresinden edinilmiştir.
- URL-10. (2025, 20 Temmuz). <http://aykiriakademi.com/sanat/sanat-kitaplarin-dunyasi/ayhan-gecgin-romanlari-uzerine-reyhan-karaarslan> adresinden edinilmiştir.
- URL-11. (2025, 24 Ağustos). <https://www.izdiham.com/t-s-eliot-dort-kuartet/> adresinden edinilmiştir.
- Uşaklıgil, H. Z. (2020). *Aşk-ı memnu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Üstündağ, S. (2018). *Barışçıl olmayan eve dönüş: Son adım ve Uzun yürüyüş romanlarında dil ve dünya*, 9, 183-208. <http://monografjournal.com/sayilar/9/bariscil-olmayan-eve-donus-monograf-sayi-9.pdf>
- Viveiros de Castro, E. (2022). *Yamyam metafizikler*. (A. Varan, çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus logico-philosophicus*. (O. Aruoba, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wittman, M. (2018). *Hissedilen zaman*. (Ö. D. Gürkan, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Woolf, V. (2024). *Orlando*. (S. Akar, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalom, I. (2014). *Nietzsche ağladığında*. (A. Babacan, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

İlk, orta ve lise öğrenimini Bayburt/Aydıntepe’de tamamladı. 2020 yılında Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. 2022 yılında aynı bölümde yüksek lisansa başladı.

