

**HASAN ALİ TOPTAŞ'IN
“BENİ KÖR KUYULARDA” ROMANINDA
DİJİTALİZM ELEŞTİRİSİ**

*The Criticism of Digitalism in Hasan Ali Toptaş
Novel “Beni Kör Kuyularda”*

İbrahim ÇELEBİ*

ÖZ: Dijital araçlar birey, toplumsal yapı ve ilişkiler üzerinde ciddi etkilere sahiptir. İnsan dolayısıyla da edebiyat iletişim araçlarının tahakkümündedir. Özellikle sanal ortam, edebiyatın tüm mecralarında dönüşümler meydana getirmektedir. Sanal ortamda edebî eserlerin özgün, bireyi değerli kılan yaklaşımlarıyla çelişen didaktik nitelikte yığınca paylaşım, edebiyat addedilebilmektedir. Bu durum edebiyatın varoluş gayesiyle çelişir. Söze biçilen değer, yerini giderek imajlara bırakmaktadır. Seyretmenin okumaya tercih edildiği dijital çağda ekran/seyirci olgusunun tepkisizliğe yol açan bir tarafı vardır. İnsanlar, kendilerine dokunulmadığı sürece çoğu olumsuzlukları izleyerek kanıksar hâle gelebilmektedir. *Beni Kör Kuyularda* romanında seyirciliğin yarattığı kayıtsızlık kurgunun en önemli belirleyicidir. Toptaş, araçların geleneksel hayatın değerler dünyasında yarattıkları aşınmaları çarpıcı bir kurguyla anlatmaktadır. Bilhassa isim sembolizmiyle yazar kahramanının ailesinin köyden kente göçle başlayan çöküşüne ayrıntılı yer verir. Neredeyse romandaki kişi kadrosunun tamamının isimlerinin anlamı farklı göndermelerle dijitalizme eleştiri mahiyetindedir. Yazar, dijital çağın en önemli araçlarından biri olan sanal ortamı dolayısıyla ekranı, Muzaffer'in seyirlik bir araca dönüşen evi üzerinden eleştirmektedir. Kapitalist amaçların, mafya tipi yapılanmaların işgalindeki bu evde, aynı zamanda temayla bağlantılı olarak çağın sorunları teşhir edilmektedir. Postmodern roman tekniklerine yer verilen eserde, anlam katmanları ve çağrışım alanlarıyla okur kurguya dâhil edilir. Bu çalışmada romanda işaret edilen mahremiyet algısı, duyarsızlaşma, merhamet yitimi gibi konuların çağın araçlarıyla sosyal yapı arasındaki ilişki çerçevesinde nasıl değerlendirildiği incelenecek, isim sembolizminin temaya katkıları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Beni Kör Kuyularda, dijitalizm, mahremiyet yitimi, duyarsızlaşma

* Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara, celebiedebiyat@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7323-2326



OPEN ACCESS

© Copyright 2023 Çelebi

Geliş Tarihi / Received: 06.04.2025

Kabul Tarihi / Accepted: 24.08.2025

Yayın Tarihi / Published: 19.01.2026

ABSTRACT: Digital tools have serious effects on individuals, social structures and relationships. People and therefore literature are under the domination of communication tools. Especially virtual environment brings about transformations in all aspects of literature. The mass dissemination of didactic content in the virtual realm content that runs counter to the original, individual-affirming nature of literary works—is sometimes even classified as literature, a stance that directly contradicts literature’s very purpose. The value given to words is gradually replaced by images. In the digital age where watching is preferred to reading, the screen/audience phenomenon may, in some way, lead to numbness. People can become accustomed to most negativities by watching them as long as they are not touched. In the novel, *Beni Kör Kuyularda*, the audience’s listlessness is the most important determinant of the plot. Toptaş narrates the erosions that the tools create in the world of values of traditional life with a striking fiction. In particular, through the use of name symbolism, the author provides a detailed account of the decline of the protagonist’s family, a downfall that began with their migration from the village to the city. Almost every character’s name in the novel, loaded with diverse connotations, functions as a critique of digitalization. The author criticizes the virtual environment (there fore the screen), which is one of the most important tools of the digital age, through Muzaffer’s house, which has become a vehicle for watching. In this house, which is occupied by capitalist purposes and mafia-type structures, the problems of the era are also exposed in connection with the theme. In the work, where postmodern novel techniques are used, the reader is included in the plot with layers of meaning and areas of association. In this study, how the perception of privacy, desensitization, and loss of compassion, which are expressed in the novel, are evaluated within the framework of the relationship between the tools of the age and the social structure, will be analysed and the contributions of name symbolism to the theme will be emphasized.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, Beni Kör Kuyularda, digitalism, loss of privacy, depersonalization

Cite as / Atıf: ÇELEBİ, İ. (2026). Hasan Ali Toptaş’ın “Beni Kör Kuyularda” Romanında Dijitalizm Eleştirisi. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(31), 25-45. <https://doi.org/10.33207/trkede.1670550>

Yayın Tarihi	19 Ocak 2026
Hakem Sayısı	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
Değerlendirme	Çift Körleme
Benzerlik Taraması	Yapıldı
Etik Bildirim	tuefdergisi@trakya.edu.tr
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.

Telif Hakkı/Lisans:	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ tarafından lisanslanır. 
Date of Publication	19 January 2026
Reviewers	A Internal (Editor board member) Content review: Two External
Review Reports	Double-blind
Plagiarism Checks	Yes
Complaints	tuefdergisi@trakya.edu.tr
Conflicts of Interest	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
Grant Support	No funds, grants, or other support was received.
Copyright & License	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

Giriş

Birtakım sıfatlarla anılan günümüz için teknik gelişmelere atfen sıklıkla dijital çağ tabiri kullanılmaktadır. Dijital çağ kelime grubunun Türk Dil Kurumu Sözlüğü'ndeki karşılığı "bilişim çağı"dır (sozluk.gov.tr). Teknik araçların yaygınlığını imleyen dijital çağ, teknik ve enformasyon bakımından ağlarla bütünleşmiş yapıyı kapsamaktadır. Dijital çağda sanal ağlar, her türlü faaliyet için etkin bir araç olarak kullanılmaktadır. Bilhassa etkileşimin sınır tanımadığı bağlantılılıkla beşerî ve sosyal ilişkilerde ciddi dönüşümler meydana gelmiştir. "*Gecikmeksizin dönüt almanın yaygınlaşmasıyla birlikte yeni bir insan tipi ve dolayısıyla sosyolojisinin oluştuğunu söylemek mümkündür. Teknik, dijital zeminde önemli bir tahakküm aracıdır*" (Çelebi, 2019: 205).

Ali Öztürk'ün "Qu-post dönem" olarak kavramsallaştırdığı "Küreselleşme, post-modern, post-yapısal, kuantum vb. teori ve yaklaşımları

içeren (...) ayrıca -qu- ifadesinin aynı zamanda bilgisayarlaşma sürecine; yani diji-entelektüelizme gönderi(ye)” (Öztürk, 2020: 61) dayanan düşüncesine göre döneme özgü kurgulanan insan ve çevre söz konusudur:

“Qu-post dönem; zamanın araçları, dönemin imkânları ve profesyonellerin parçacıl bilinç-dışı göstergeler üzerinden yardığı şizofrenik kişilik karakteristiği de yansıtan narsist, pato-şizoid, sanal-klik- gettosal insan karakteristiğine imkân hazırlamış bir dönemdir. Aynı zamanda tüm bireyleri laboratuvar ortamına çekerek büyük aynada buna katkı verme imkânı yaratmış, teknolojik ve meta-ideolojik altyapısı doğallımsı-sanal-ekosistemle desteklenmiş insan çevresidir. Yani insan eliyle çoklu figürasyonlarla etkileşimiyle yeniden yaratılmış doğa, yeniden yaratılmış dil ve yeniden yaratılmış insan. Bu yeniden yaratılmış eko-sistemde tanrılar disposaldır. Her şeyi kullan at, mazoşist bir hedonizm, bencil bir kitleleşme kurumsallaşması yaratmaktadır. Bununla birlikte mutlak bir sığlaşma, mânâlaşan madde, mânânın derinlik yitimi. Bu ise insanların kaderini değil doğrudan insanın kendisini hedef alan büyük bir dönüşümdür” (Öztürk 2020: 61).

Dijital araçlar, hayatın tüm alanlarında araçsal özelliğın getirdiğı doğal dönüştürücü etkilerin yanında doğrudan bilinçli olarak algı oluşturmada manipülatif amaçlar için de kullanılmaktadır. Tüm mecraların dijital zeminle mutlak münasebeti belli amaç ve hedeflere yönelik kurguların oluşumunda etkili olmuştur. Söz konusu veriler ışığında dijitalizm, araçların ideolojik bir boyut kazanmalarında geliştirilen her türlü faaliyet ve bunun toplumsal hayatta yarattığı dönüşüm şeklinde tanımlanabilir.

Dijital çağda sanal ortamda gerçekleşen “*karşılıklı etkileşim*” kavramların sınırlarını aşındırmış ve ilkeleri yok etmiştir. Belirlenmiş alanların sınırlarını ortadan kaldırma beraberinde belirsizliğı doğurmuştur. (Baudrillard, 2022: 207) Byung Chul Han’ın benzer biçimde, dijital çağın önemli bir sorunsalı olarak kavramsallaştırdığı ve “*şeffaflık toplumu*” adını verdiği yeni sosyal yapıda “*mesafe*” kavramına yer yoktur. “*Her mesafe şeffaflık toplumuna ortadan kaldırılması gereken bir olumsuzluk olarak görünür*” (Han, 2024: 30) Sanal çağda bütün alanların kavram haritaları sil baştan oluşturulurken bitmişlik ortadan kalkmış ve daima yeni tanımlamalara gidilmiştir.

Dijital dönüşüm, tıpkı tarımın ve hayvancılığın yaygınlaşması, yazının ve paranın hayatımıza girmesi gibi önemli bir olgudur. Yeni enerji dönüştürme yöntemlerinin benimsenmelerine benzer. Tüm yaşamı ve sosyal yapıyı değiştirir. İnsan olmanın tanımını da yeniden şekillendirir. Bu bağlamda, dijital dönüşüm bir devrim niteliğindedir. Dönüşüm denildiğinde, mevcut toplumsal yapının dijitalleşmeye uyum sağlayarak eski yaşamına devam etmesine benzer bir durum düşünülmektedir. Hâlbuki dijital dönüşüme tabi olan yapı ile bu dönüşüm sonrası oluşan yapı arasında gözle görülür farklılıklar bulunmaktadır. Ayrıca dijital dönüşüm bir sona ulaşmaz; sürekli

olarak aşamalı bir evrim geçirir ve bu süreç kimyasal tepkimelerin hızlanarak devam etmelerini andıran domino etkisi gibi durmaksızın ilerler (Canan ve Acungil, 2020: 71).

Dijital araçların kullanıldığı alanların başında iletişim ağları gelmektedir. Anında dönüt alınan sosyal medyanın birçok platformu, televizyon, akıllı cep telefonları gibi uygulama ve araçlar, her yaş gurubuna hitap eden iletişim araçları olarak günlük hayatın ayrılmaz birer parçası haline gelmiştir. Söz konusu araçların olumlu taraflarının yanında sözü edilen manipülatif etkilerinin insanın sosyo-psikolojik yapısı üzerinde ciddi etkileri de söz konusudur.¹ Geleneksel toplumda önceleri okuyucu-dinleyici olarak sosyal hayatı paylaşan insanlar dönemlerin iletişim araçları doğrultusunda farklı roller benimsemiştir.

Sanal ortamların yaygınlığı oranında kelimeler, giderek yerlerini imajlara bırakmaktadır. Hâlihazırda seyirci, büyük oranda okurun yerini almıştır. Bu durumun bir sonucu olarak görselliğe göre programlanan sunumlar ve bunların hayata dâhil olduğu bir sosyal gerçeklik belirlemiştir. *"Artık her anlamda yeni bir gramerden söz etmek mümkündür. Tahrif edilmiş alfabeler ya da alfabelerin yerini almış görsel semboller; insanın yeni sosyo-psikolojik grameridir"* (Çelebi, 2018: 30). İmajlar çerçevesinde teşekkül eden yeni medyalar, mahremiyet algısı, duyarsızlaşma, samimiyetsizlik gibi konularda eleştirilere hedef olmaktadır. Dijitalleşme bahse konu unsurlarıyla aile üzerinde de ciddi etkilerde bulunmaktadır. *"Sanalite, bilgisayarlaşma, yeni medyalar, pato-şizoit kriz araçları; özetle postmodernite ve küreselleşme periyodu, aile mefhumu üzerinde yeni dönüşümlere neden olmaktadır"* (Öztürk, 2019: 12).

Medya araçları, genel anlamda özel hayatın sınırlarının ihlâline bilhassa da ailedeki mahremiyet üzerinde tehdit oluşturduğuna yönelik kaygılara neden olmuştur. Mahremiyet konusu ve sınırları dönemsel anlayışlara göre farklılık arz eder. Esasen mahremiyet kavramı iletişim alanındaki gelişmeler doğrultusunda tartışılmıştır.

Ev telefonlarının yaygın olarak kullanılmaya başlandığı dönemde telefonla evin mahremiyetinin ihlâl edileceğinden şüphelenilmiştir (Christakis ve Fowler, 2009: 301). Teknik araçların gelişmesiyle görüntüye dayalı araçlarla özel hayata yönelik müdahaleler artar. Sürekli yenileri eklenen medya platformlarında kullanıcılar gönüllü olarak da

¹ Sosyal medyanın sosyo-psikolojik yapı üzerindeki etkileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: İbrahim ÇELEBİ (2018), *Sosyal Medya Şiiri*, Gece Kitaplığı, Ankara.

mahremiyetlerini ifşa edebilmektedir. Evlerdeki ağ bağlantılı kameralarla evin mahremiyetinin tehlikeye girdiği bir gerçektir. Byung Chul Han'ın “*Dijital enformasyon teknolojisi iletişimi gözetime dönüştürür*” (Han, 2022: 10) tespitinde olduğu gibi dijital araçlar haberleşmeyi sağlamakla birlikte özel alanın ihlâline yönelik başkalarının dâhil olmasının engellenemeyeceği bir potansiyele sahiptir. Buna karşın kullanıcıların gönüllü mahremiyet ifşaları sanal ortamın bir başka yönünü gösterir.

Dijital araçların eleştirildiği konulardan biri de duyarsızlıktır. Ekranlar aracılığıyla basit tartışmalardan cinayetlere kadar her şeyin alelade sergilenmesi beraberinde kanıksamayı getirmektedir. Ekranlardaki şiddet, çatışma, ölüm görüntüleriyle eş zamanlı geçen reklamlar ya da biraz sonraki eğlence programlarının fragmanları arasındaki karşıtlık ilişkisi sanallaştırılarak vicdani rahatsızlık algısından çıkarılabilmektedir. Bu anlamda sanal âlemdeki anlık görüntüler gibi hayatın gerçek trajik olayları da bakılıp geçilebilen sıradanlığa bürünürler.

1. Edebiyat ve Dijitalleşme

Edebiyatın sözlü kültürden yazıya aktarımı ve sonrasında matbaanın icadıyla yaşanan gelişmeler, araç-metin ilişkisinin yazar-okur nezdinde daima bir değişim dönüşüm içerisinde olduğunu göstermektedir. Araçların edebiyatla ilişkilerinde başta sözün etkilenme biçimi olmak üzere birçok husus tartışılmalıdır.

Jacques Ellul, *Kitâb-ı Mukaddes*'e atfen “*Tanrı konuşur*” ifadesinin vahiyle ilintili olduğuna dikkat çeker (Ellul, 2015: 61). Ona göre “*insani konuşmaya sınırsız ölçüde önem veril(mesinin)*” nedeni, Tanrı'nın “*sözünü tercih et(mesi)*”dir (Ellul, 2015: 82). Vahyin sözle yapılması sözün iletişim biçimleri içinde en kullanışlı anlaşma ve istikamet belirleme aracı olmasıyla ilgilidir. “*(...) Tanrı, eylemi ve vahyi için başka araçlar da seçebilirdi; fakat o, belirli bir aracı tercih etti. Bu nedenle insanî dil, aksi durumda sahip olamayacağı bir öneme sahiptir*” (Ellul, 2015: 82).

Dört kutsal kitabın vahiy temelli olması, sözün teolojideki önemini gösterir. Bu durum aynı zamanda varoluş serüveninde sözün yerinin doldurulamaz oluşunun da kanıtıdır. Söze en büyük rakip olarak beliren imajın işlevselliği farklı boyutlarda tezahür eder. Ne var ki söz ile imaj mukayese edildiğinde sözün sağladığı olanakların esnek bir zeminde daha çok genişleme imkânı taşıdığı muhakkaktır. “*Söz hiçbir biçimde bütünüyle apaçık ve söylemek zorunda kaldığım(12) şeyin tam bir tercümesi olmadığı için tekrar kullanılır ve tekrar söylenir. Dil, Söz'dür. Söz, belirsizdir*” (Ellul, 2015: 23). Bahse konu sözün belirsizliği, muhataplarını sınırlamaz ve onlar

adına çerçevesi belirlenmiş hazır düşünceler sunmaz. Okuyucu veya dinleyici dilin sağladığı alanlarda kendisi yorumda bulunur. Oysa imajlar, belirlenmiş alanlar üzerinden hazır çıkarımlar sunarlar:

"İmaj paradoksal olmayan şeydir. Çünkü, o daima *doxa* (kanaat, kural, kaide) ile uyum içindedir. Göreceğimiz üzere, o özellikle uyuma yönelik bir etkidir. (...) İmajlar egemen *doxa*'ya uyum dışında hiçbir şeyi güçlendirmezler. Suları bulandıran yalnızca sözdür. İmajlar ne boş alanlar ne de marjinler içerirler. Onlar gerçekliğe atıfta bulunurlar ve gerçekliğin hiçbir muamması bulunmadığı için, onun muammasız doğrudan bir açıklamasını verirler" (Ellul, 2015: 33-34).

Edebiyatın dijital zeminde teşekkülü giderek imajların egemenliğine girmiştir. Teknik gelişmelerle paralel gelişen görsel algı, seyircilere sözü edilen zengin çağrışımlarla özgün düşüncelere giden yollardan çok belirlenmiş alanların zahmetsiz güvenli rahatlığını sunmuştur.

Jean Baudrillard, gerçekten tamamen bağımsız ama gerçeğin yerine geçen *simülakrlar*'ın ablukasına dikkat çeker. Bunu "*hipergerçek yani simülasyon*" olarak tabir eder (Baudrillard, 2015: 13-14). Baudrillard'ın sözünü ettiği hakikatten kopuşun her geçen gün sayıları artan yeni medya platformlarıyla zirveye ulaştığı söylenebilir.

Dijital edebiyatın mecraları, teknik araçlarla edebiyatın münasebette olduğu alanlar ve anında dönüt sağlanan sosyal medya platformlarıdır. Günümüzde geleneksel yöntemlerle üretilen edebiyat da sanal ortama bir şekilde dâhil olmuştur. Zira sosyal medya dışında kabul edilebilecek edebiyatın da tanıtım, reklam, sunum vb. konularda sosyal medyayla ilişkili olduğu tarafları çoktur. Sosyal medyadan önceki metin ve yazarlarının da bu mecralarda sıkça yer aldıkları göz önünde bulundurulduğunda dijitalleşen edebiyatı sanal ortamlardan ayrı tutmak neredeyse imkânsızlaşır.

Günlük hayatın hiçbir alanının dışında kalamadığı sosyal medyanın kendine has işleyişinin yanında güç elde etme, taraftar ya da takipçi kazanma, kar sağlama gibi çıkarlar doğrultusunda kullanılması gibi edebiyatın da birçok yönden sanal ortamın oluşturduğu pazardan payını aldığı bir gerçektir. Bunun için edebiyatın doğal mecrasında yürüyen tarafı kadar sanal ortamda okur, yazar, yayınevi nezdinde müdahalelere uğrayan yönü göz ardı edilmemelidir. Dijital ortamda edebi eserlerin üretiminden okura ulaşmasına ve başka birçok faaliyete kadar dil başta olmak üzere metinler, yazarın yaratma süreci, yayımlama ve eleştirmen gibi faktörler geleneksel edebiyattan bambaşka formlarda gerçekleşmektedirler. Her ne kadar edebiyatın genel anlamda insan gerçekliğini esas alan özgün olma ve estetik duygu uyandırma gayesi değişmese de teknik gelişmeler ve bunların

sosyal yaşama yansıma biçimleri edebiyatın yaratma, okura ulaşma, yazarın psikolojisi gibi konular üzerinde büyük etkileri olmuştur.

Dijital zeminde sözle görüntünün bahse konu çetrefilli serüveninde öncelikle benlik algısına değinmek açıklayıcı olacaktır. Sosyal medya aracılığıyla tasarlanan profiller, kısmen veya tamamen gerçek dışı olabilmektedir. Kurulan sanal benlikler ve bunların birbirleriyle münasebetlerinin sahici olamayışları kişilerin kendileri kadar, çevrelerini, edebiyat dünyasını da etkileyebilmektedir. Bu durum, daha çok görüntü ve kişisel bilgilerle ilgili gerçek olmayan beyanlarla dilin kullanım biçimine yansımaktadır.

Dilin dijital zeminde kullanımı arkeolojik kazılardan elde edilen tablet, taş vb. araçlarda zamana karşı direnememiş kırık dökük metinleri andırmaktadır. Sanal ortamda kullanılan dilin özelliklerinin bir başka yönünü de duygu ve düşünce derecelerinin her birine karşılık gelen kelimelerin terk edilerek sınırlı sayıda kelime kullanımına ve bu boşluğu emojilerle doldurmak oluşturmaktadır. Yukarıda değinilen sözün zengin çağırışım dünyasına karşın dilin emojilerle birlikte kullanımı, sınırlandırılmışlığın kanıtıdır. Dilin kullanım biçimi gibi metin oluşturma süreci de sanal ortamdan önceki zamanlardan farklıdır. Bilhassa bağlantılılıkla sürekli maruz kalınan çok boyutlu bir akış yazarın yaratım sürecine zarar verebilmektedir. Yazar, kendini dış dünyadan ve medya araçlarından soyutlamadığı takdirde gelen bildirimlerin etkisinde gereken yoğunlaşmaya ulaşamayabilir. Sözü edilen sakıncalara karşın sanal ortamın edebiyata sağladığı olanaklar da çoktur. Yazarın anında dönütler alıp ona göre eserini şekillendirmesi, eserini dijital olarak kolaylıkla yayımlayabilmesi, başka eser ve yazarlardan haberdar olması gibi sanal ortamın edebiyata birçok katkısı sayılabilir.

Sanal ortamda edebiyat adına yapılan paylaşımlarda intihal, kırpma, anonimleştirme, yazarlarıyla örtüşmeyen bilgi ve yorumlarda bulunma gibi sorunlar çoktur. Bunların başında sosyal medyanın ruhuna özgü kamyon arkası yazıların ve özlü sözlere indirgenen yaklaşımın edebiyat sayılması gelmektedir. Edebiyat adına yapılan paylaşımların birçoğu anında etkisinin görülmek istendiği nasihatlerden oluşmaktadır.

Edebiyatın sanal ortamlarla ilişkisinin bu çalışmaya sığmayacak boyutlarının yanında incelemeye konu Toptaş'ın romanı gibi sanal ortamı dolaylı veya doğrudan metinlerin asli unsuru yapan yazarların sayısı da her geçen gün artmaktadır. Son dönem Türk edebiyatında özellikle roman türünde dijital araç ve platformlar sıkça yer almaktadır. Nermin Yıldırım,

Elif Şafak, Tarık Tufan, Ayfer Tunç, Zülfü Livaneli, Ahmet Ümit, Kemal Varol² gibi yazarların bazı eserlerinde sanal ortama yer verildiği görülmektedir. Kimi metinlerde sosyal medyanın işleyişinin metinlerin bir parçası olduğu görülürken kimi metinlerde sanal ortama karşı eleştirilerde bulunmaktadır. Sanal ortama eleştirel yaklaşan yazarlardan biri de Hasan Ali Toptaş'tır. O, postmodern insan olarak tanımlanan çağımızın insanının edebiyat penceresinden görünen portresini çizer.

Hasan Ali Toptaş postmodern insanın sorunlarını ortaya koymanın dışında bunlara bir çare sunmaya çalışmaz (Güleryüz: 2022: 42). Toptaş, edebî metnin imkânlarını kullanarak yorumu okuyucuya bırakır.

2. Beni Kör Kuyularda Romanında Kurgunun Katmanları

Eserin adı Münir Nurettin Selçuk tarafından bestelenen Ümit Yaşar Oğuzcan'ın *Beni Kör Kuyularda* şiirinden alınmıştır. Tamamlanmamış bir dizeyle okurun başlıktan itibaren dâhil edildiği eserde kapak görseli de benzer biçimde alıntılanan *Ahlat Ağacı* (2018) filminin çağrışım alanıyla başka bir pencere açar. Filmde en çok yer alan sahneler, üniversiteyi bitiren Sinan'ın öğretmen olarak atanamamasından dolayı babasının çekildiği inzivaya eşlik ettiği kısımlardır. Baba ve oğulun farklı boyutlarda yaşadıkları varoluş sorunlarının mekânsal olduğu kadar içsel ortaklıkları da bulunur. Taşradaki baba oğul ilişkisinin Toptaş'ın romanında bu kez kentte baba ile kızı arasında farklı bir boyutta tecessüm ettiği görülür. *Ahlat Ağacı*'nda çevre, bireyin mücadele ve çatışmaları çerçevesinde yer alır. Ancak, *Beni Kör Kuyularda* romanında bu kez karakterin başına gelenlerin dış etkenleri ve sosyolojik uzantıları öne çıkarılır. Toptaş'ın romanı filmle karşılaştırıldığında aslında hikâyeler değişse de kuyunun dipsizliğinin değişmezliğidir. Toptaş, romanın kurgusunu çaresizliğin sosyolojik yönüyle ilintilendirir. Başlangıçta yer alan E. M. Cioran'un *Çürümenin Kitabı* adlı eserinden alıntılanan "*Bir kez selamete erdikten sonra, kendine hâlâ canlı demeye kim cesaret edebilir?*" cümlesi, genel anlamda insan olmanın ve insan kalmanın zorluklarına işaret etmektedir. Postmodern tekniklerin yoğunca yer aldığı eser, pastiş tekniğiyle şiir, şarkı, film ve esere atıfla daha başlamadan çoklu bir anlam evreni üzerinde ilerleyeceğinin ipuçlarını verir.

² Nermin Yıldırım'ın Bavula Sığmayan (2022), Unutma Beni Apartmanı (2011), Ayfer Tunç'un Kuru Kız (2023), Aşıklar Delidir Ya Da Yazı Tura (2018), Elif Şafak'ın Kayıp Ağaçlar Adası (2023), Havva'nın Üç Kızı (2016), Ahmet Ümit'in Yırtıcı Kuşlar Zamanı (2024), Kırangıç Çığılığı (2018), Kemal Varol'un Aşıklar Bayramı (2019), Babamın Bağlaması (2022), Zülfü Livaneli'nin Konstantiniyye Oteli (2015), Elia İle Yolculuk (2017) eserlerinde mail, facebook, twitter (X) gibi uygulamalar üzerinden iletişimlerin yer aldığı görülmektedir.

Daha önce yazarın 2005'te yayımladığı *Uykuların Doğusu* adlı eserinde *Beni Kör Kuyularda* romanının olay örgüsünün ana hatlarına bir şehir hikâyesi olarak yer verdiği görülmektedir (Toptaş, 2005: 147-150). Yazar, metinlerarasılık bağlamında kendi anlatısını parodi³ yöntemiyle “alt-metin” olarak alıp bir üst metne dönüştürmüştür. Yazar kendisiyle yapılan bir söyleşide bu durumu şu şekilde açıklar:

“Beni Köy Kuyularda’nın çekirdeği, 2005’te yayımlanan *Uykuların Doğusu* adlı romanımdıydı. Güldiyar’ın adından söz edilmiyordu ama bu hikâye orada on beş yıldır bekliyordu. Bir buçuk sayfa kadardı. O bir buçuk sayfayı yazarken bir gün oradaki kızın hikâyesinin romana dönüşeceğini bilmiyordum elbette, böyle bir öngörüm yoktu. Zamanla o kısacık hikâye aklıma takılmaya başladı” (Gezegenerler içinde küçük, 2019).

Toptaş, *Beni Kör Kuyularda* romanında anlatım tekniklerinden yararlandığı gibi dilin olanaklarını da metnin temasını destekleyecek şekilde kullanır. Romanda dikkat çeken kapalı anlatım zengin göndermeler içermesi bakımından okuyucuyu çoklu okumalara sevk eder. Keza öğreticiliğe varmadan toplumsal arızalara dikkat çeker.

“Hasan Ali Toptaş *Beni Kör Kuyularda* adlı yapıtında, daha önceki yazılarında olduğu gibi dili merkeze alan bir anlatım yaparken toplumun cahilliğine, tembelliğine, tepkisizliğine, birey olamayışına, sürü psikolojisiyle hareket edişine, insanlığın yitirilmesine, kurumların kokuşmuşluğuna derin bir eleştiri yapmıştır. Alegorik bir anlatım tarzını tercih eden Toptaş, mecazlara, istiarelere, imajlara, sembollere, metaforlara, çağrışımlara geniş yer vermesiyle roman dilini büyük ölçüde bir şiir diline çevirmiştir. Öyle ki yer yer anlatım tarzı İkinci Yeni’nin şiirini çağrıştırırken alegorik yapısından dolayı nitelikli okuyucuyu Kafka’nın Dönüşüm’üne götürür. Bununla birlikte kullandığı taş, kanat eğretilemeleriyle efsanelere, eski meslek dallarıyla geleneğe, geleneksel bakış açısı ve imgeleri tersyüz etmesiyle yine Kafka’nın Dava’sına göndermeler yapar” (Somuncuoğlu Özot, 2020: 486).

Hasan Ali Toptaş *Beni Kör Kuyularda* romanında toplumsal kokuşmuşluğu, sözü edilen anlam evreni çerçevesinde alegorik anlatımın imkânlarından faydalanarak dijitalizmin eleştirisine dönüştürür. Roman, seyirciliğin sakıncaları, duyarsızlık, merhametsizlik gibi konuları Güldiyar’ın taştan gözyaşları metaforunu merkeze alarak ifade eder. Böylelikle dijitalizmin yarattığı tahribatın ulaştığı boyutların ürkütücü sonuçları ifşa edilir.

³ “Alt-metin” ve “üst-metin” kavramları için bkz.: Oğuz CEBECİ (2008), *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, s. 82-83.

Hasan Ali Toptaş romanda yeni medyaların toplumsal dönüşüm üzerindeki etkilerini geleneksel hayattan modern hayata geçen Muzaffer'in ailesi üzerinden ifade eder. Yazar, daha çok akademik çalışmalarda ele alınan bir konu olan dijitalizmi romanın kurgusal dünyasında alegoriye dönüştürür.

Romanda temayı destekleyen önemli hususlardan biri kahramanların isimleriyle eserdeki rolleri arasındaki ilişkidir. Kişilerin özellikleriyle isimlerin anlamları arasındaki bağlar temel çatışmayı destekler nitelikte kurgulanmıştır. Yazar, karakterlerin geleneksel hayattaki rolleriyle kente göç ettikten sonra değişen kaderleri arasındaki tezettan yararlanmıştır.

3. İsim Sembolizmi Bakımından Değerlendirme

Romanda başta isim sembolizmi olmak üzere ekran gerçekliği ve dönüşen değerlerin sonucunda ortaya çıkan kişilikler örtük anlam katmanlarıyla metnin kurgusunun önemli saç ayaklarını oluşturmaktadır.

Sembol sözcüğüyle karıştırılan alegori sözcüğünün sembolü de kapsayan geniş bir anlam alanı vardır. Sembol, "Fransızca *symbole* 'gizli anlamı olan söz, simge, işaret' sözcüğünden alıntıdır" (etimolojiturkce.com). Sembol kelimelere yüklenen anlam yoluyla ifade edilir. Alegori kelimesi ise "*Eski Yunanca allēgoria ἀλληγορία 'başka türlü söyleme, başka şey ima etme' sözcüğünden alıntıdır*" (etimolojiturkce.com). Alegori, hedeflenen anlamın farklı bir şekle büründürülerek anlatılması demektir.

Birçok yazarın metinlerinde sık sık kullandığı bir teknik olan alegoride tanımından da anlaşılacağı üzere asıl kastedilenin doğrudan ifade edilmesi yerine dolaylı bir anlatım ve özgün bir kurgu yolu tercih edilir.

Romanda eleştiri, açıkça dile getirilmeden isim sembolizmi üzerinden yapılmaktadır. İsim sembolizmiyle, dönemin zihniyeti çerçevesinde isimlerin sosyal hayatla örtüşen anlamları dijital araçlardan kaynaklanan yeni davranış biçimlerine muhatap kılınarak zamanla nasıl ters yüz edildiği anlatılmaktadır. Dönemsel araçlar doğrultusunda karakterlerin isimlerinin anlamlarıyla rollerinin örtüştürüldüğü bu tekniğe edebiyatta sıkça başvurulmuştur:

"Varlıkları ifade etmek ve onları sembolize etmek için kullanılan gerek eşya gerekse insan veya hayvan isimleri, tesadüfî değil de onların sahip oldukları nitelikleri ifade eden bir sembol olarak kullanılagelmiştir. Toplumda kişinin adı ve kaderi/geleceği arasında uyumlu bir bağ olması dileğiyle zaman içerisinde bir gelenek haline dönüşen bu durum, kişilere verilen isimlerle onlardan, kendilerine yakıştırılan bu isimlerin kapsadığı anlam-karşılığını gösterecek davranış ve tutum içinde olmaları beklentisi oluşturmuştur. 'Kapsadığı manayı yaşatma beklentisine

dayalı ad koyma' eylemi, edebiyat dünyasında verilen hikâye, roman türü yapıtlarla da kendini göstererek, okuyucular aracılığıyla toplum içerisinde yaygınlık sağlanmış ve sosyal bir davranış haline dönüşmüştür" (Akbaba, 2018: 111-112).

Romanda karakterlerle isimlerinin anlamları arasında kurulan ilintinin temaya katkı sağladığı görülmektedir. Köyden kente göç eden Muzaffer'in ailesinin bütün isimleri geleneksel hayatın haritasının şifreleri gibidir. Ancak kente göç ettikten sonra yitirilen değerler bağlamında isimlerin de anlamları yeni hayatın kendilerine sunduğu rollerle karşıtlık oluşturmaktadır. Romandaki diğer isimlerin anlamları da söz konusu dönüşüme işaret mahiyetindedir.

3.1. Muzaffer

Erkek egemen toplumlarda erkeğin aile reisliğinde tartışmasız bir yeri vardır. Muzaffer, "*Zafer kazanmış, üstün*" (sozluk.gov.tr) anlamlarına gelmektedir. Bu anlam, baba Muzaffer'in geleneksel hayattaki konumuyla örtüşmektedir. Muzaffer'in geleneksel hayattaki saygınlığı ve mutluluğu modern hayatın egemen olduğu şehre gelene kadardır. Muzaffer'in hâkimiyeti kente göçle birlikte köleliğe dönüşür. Öyle ki Muzaffer, kendi evinden çıkıp köyüne gidebilmek için evini ele geçirmiş mafyadan izin isteyecek ve her defasında dayak ve hakaretlerle alaşağı edilecektir. Gelir gelmez önce oğlu Hüseyin'i kaybeden Muzaffer, sırayla eşinin ve kızının trajik ölümlerine şahit olur. Muzaffer'in en son akli melekelerini yitirmesiyle geleneksel hayattan gelen aile, tümüyle yok olmuş olur.

3.2. Hüseyin

Hüseyin, "*küçük sevgili*" (Devellioğlu, 1997: 392) anlamına gelir. Muzaffer'in biricik oğludur. Geleneksel hayatta ailede soyu sürdüren ve babadan sonra ailenin başına geçecek olan kişi erkek çocuktur. Bu anlamda Hüseyin'in aile için önemi büyüktür. Zira ailenin tek erkek çocuğudur. Ancak şehre gelir gelmez oğlu Hüseyin'i kaybetmeleri bu hiyerarşinin bozulduğunu göstermektedir. Romanda ailenin varlığının güvencesi konumunda olan Hüseyin'in kaybı, kente gelişle ilintilendirilerek, ailenin göçle birlikte dağılma sürecine girdiğine işaret edilmektedir. Aile *küçük sevgili*'yi dolayısıyla varlık güvencesini kaybetmiştir. Baba tüm zor anlarında ancak bir halüsinasyon olarak oğlunu görmektedir. Babaya en büyük destek olacak oğul algısının yokluğunda dahi değişmemesi bu yitirilişin kabullenilmediği anlamına gelir.

3.3. Bahriye-Güldiyar

Anne konumunda bulunan Bahriye "*denizle ilgili olan*" (sozluk.gov.tr) demektir. Ailenin kızı olan Güldiyar birleşik ismindeki diyar kelimesi "*ülke*,

bazı nitelik veya değerleri taşıyanların çok bulunduğu yer; yurt" (sozluk.gov.tr) anlamlarına geldiğinden Güldiyar, gülün bolca bulunduğu yer anlamındadır. Anne Bahriye, denizi; kızı Güldiyar, karayı temsil etmektedir. Her iki isim de doğaya ait güzellikleri simgelemektedirler. Deniz aynı zamanda maviliği ve hırçınlığıyla özgürlük metaforu olarak kullanılagelmiştir. Geleneksel hayatın doğayla iç içe barışık ve özgür yaşam biçimi anne imgesiyle özdeşleştirilmiştir. Güldiyar ismi kara parçasında rengârenk gül tablosunu çağrıştırmaktadır. Bahriye ile Güldiyar doğaya ait renk cümbüşünün kusursuz tamamlanmış biçimini temsil etmektedirler. Ne var ki modern hayatın mekânı kente gelince anne ile kızın bu deniz-gül tenasübü de yok olur. Güldiyar, bir gün babasının iş yerine yemeğini götürmek üzere çıktıktan sonra eve büyük bir dönüşüme uğramış olarak geri döner. Güldiyar artık konuşmamakta ve her ağladığında gözyaşları taşta dönüşmektedir. Kısa sürede Güldiyar'ın durumunun duyulmasıyla ev bir anda ziyaretçi akınına uğrar. Artık Muzaffer'in evi, bir sahneden farksızdır. Ziyaretçiler aslında seyircidir. Seyirciler Güldiyar'ın sıkıntısıyla ilgilenmek yerine onu seyretmekten haz duymaktadırlar. Olup bitenler karşısında dayanamayan anne Bahriye hayatını kaybeder. Güldiyar'ın ağlaması için bir düzenek kurup sırtından bıçaklatan mafya adamları, Güldiyar'ın da ölümüne neden olurlar. Anne ile kızın ölümü, temsil ettikleri yaşamın temel iki alanının, (kara ve denizin) yok olması demektir.

3.4. Komşu Dursun

Dursun, yaşananlara karşı kenarda durmasıyla dikkat çeker. Adı gibi roman boyunca kayıtsız kalır. İş işten geçtikten sonra olaylara dâhil olur. Dursun, Muzaffer'in birlikte kente gelip yerleştiği en yakın arkadaşındır. Komşu olarak Dursun'un bir şey yapamaması dikkat çeken bir durumdur. Yazar, buradaki komşulukla köydeki komşuluk arasındaki karşıtlık ilgisi üzerinden değişen sosyal çaresizliğe dikkat çeker.

3.5. Mafya Adamları

Mafya adamlarının isimleri Rüstem: "yiğit, kahraman" Nedim: "sohbet arkadaşı" Şakir: "Şükreden" (sozluk.gov.tr) anlamlarına gelir. Romanda geleneksel isimler mafyalaşarak anlamlarıyla ters düşmüşlerdir. Dolayısıyla eziyet edenlerle ezilenlerin aslında geçmişlerinin aynı kültüre dayandığı ve sonrasında uçuruma varan bir farkla rollerin değiştiği görülmektedir. Öte taraftan mafya olan şahısların isimlerinin anlamıyla yaptıkları işlerin oluşturduğu çelişki, değerlerin tahrifinin toplumsal boyutunu göstermektedir.

3.6. Halil ve Cabir

Toptaş romanlarında kendisini temsilen *deli* ve *bilge* karakterleri kullanır. *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Uykuların Doğusu*, *Heba*, *Beni Kör Kuyularda* eserleri buna örnektir (Karaosmanoğlu, 2022: 273). *Beni Kör Kuyularda*'da Halil, romanda vicdanı en üst düzeyde temsil eden meczup kişidir. İsmiyle müsemma Halil, “*sadık, samimi, dost*” (sozluk.gov.tr) anlamlarına gelir.

Dut ağacındaki mekânında seyirciler tarafından taşlandığında çatıya çıkıp bacadan Güldiyar'ın inlemelerini sadece o duyar. Halil, toplumsal statülerden arındırılmış bir karakter olarak hakikatin savunucusudur. Halil romanda delilik vasfıyla çıkarılığın dışında konumlandırılmış ve sadakatin alanına yükseltilmiştir. Akıl dairesinde bulunan Halil dışındaki kitle ise empati duygusunu kaybettiği gibi Güldiyar'a uygulanan işkenceden keyif alır hale gelmiştir. Dolayısıyla Halil karakteriyle meczupluk, maskesiz içtenliğin ifadesi olarak öne çıkmaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yazar, eserlerindeki meczup karakterlere biçtiği rolü şu şekilde ifade eder:

“Delilik, yüce bir mevkidir bence. Çocukluk da öyle. Hep söylerim, hakikat diye bir şey varsa ona en çok yaklaşabilenler delilerle çocuklardır. Masumiyetlerini kaybetmemişlerdir, çünkü bilgiyle kirlenmemiş, kendilerini kendilerine akıl ipiyle bağlamamışlardır. Delilerle çocukların dışında kalanlar, hakikatin kilometrelerce uzağında döner dururlar” (Toptaş, 2017: 286).

Halil karakterinin diyalogda olduğu Cabir de Güldiyar'a yapılanlar karşısında aklın güvenli sınırlarında olmayı savunur. Halil, Cabir'e olan biteni konuşup rahatsızlığını dile getirir. Ancak ihtiyar Cabir, ona katılmakla birlikte işin içinde büyük patronların, karanlık işlerin olduğunu belirterek kayıtsız kalmak zorunda kaldığını söyler (Toptaş, 2019: 166-168).

Cabir “zorlayan, cebreden” (sozluk.gov.tr) anlamındadır. Kendisinden yaşlı bir bilge olarak beklenen tavrı sergilemekten çekinen Cabir, iradesini korkuya cebrettirir. Zaten romanda özgür iradesiyle varlık gösteren tek kişi Halil'dir. Geriye kalan seyirci kitlesinin tipik özelliği kayıtsızlığıdır.

“Beni Kör Kuyularda romanında Halil dışındaki kahramanların varlıklarını duyumsadığı, kendi varoluşlarını onayladıkları, kendileriyle barışık oldukları, bireysel ve varoluşsal olarak bir değer yargısına sahip oldukları söylenemez. Kendilerini ve toplumu ezen, yok oluşlarını hazırlayan olay ve düzene karşı umutsuzluk içinde tehlikelerle yaşamlarını sürdüren bu kişiler, haksızlığı kabullenmişlerdir. Bunu susarak ikrar ederler. Onların tüm yaşananlar karşısında susmaları, hiçbir şeyi yargılamamaları anlamsız bir hayatı imler” (Karakeçi, 2023: 1021).

Kolektif suskunluğun işkenceyi zirveye taşıdığı eserde seyir kavramının körlüğe dönüşmüş hali, Halil'in seyirciler tarafından taşlanması sahnesinde bir kez daha tecessüm eder.

Karakterlerin isimlerinden anlaşılacağı üzere değişen sosyal şartlar kısa sürede insanları olumsuz anlamda dönüştürmüştür. İsimlerin anlamlarıyla dijitalizmin dayattıkları sonucunda oluşan çelişki yitirilen değerlerin birer kanıtıdır. Mafya adamlarının sık sık değişmeleri, yeni hayat biçiminin dayattığı sistemin çarpıklığına işaret etmektedir.

4. Seyirciliğin Yarattığı Duyarsızlık

George Orwell'ın 1984 romanında ifade edilen *Yeni Söylem* sözlüğünün amacı, kelimeleri eş, zıt gibi anlam zenginliklerinden arındırarak kısırlaştırmak ve düşünceyi budamaktır (Orwell, 2011: 75-76). Kelimeler için bir çeşit soykırım olan *Yeni Söylem* projesiyle tasarlanan tahribatın seyir kavramının egemenliğiyle başka bir boyuta taşındığı söylenebilir. Kelamın zenginliklerinin sosyal ağların yaygınlığı oranında seyir kavramının destekleyicisine dönüşerek kelimelerin asli görevlerinin ikinci plana itildiği bir gerçektir. Öte taraftan sosyal ağların yaygınlığının yoğun bir veri akışının yarattığı tahribatları da beraberinde getirdiği muhakkaktır.

Yaşamın dijitalleşmesi önlenemez bir şekilde ilerliyor. Algımızı, dünyayla ilişkimizi, bir arada yaşamamızı kökten değiştiriyor. Kendimizi iletişim ve enformasyon sarhoşluğuna kaptırmış durumdayız. Enformasyonun tsunamisi, yıkıcı güçleri serbest bırakıyor. Bu arada, siyasi alanı da etkileyip demokratik süreçte büyük karışıklıklara ve aksamalara yol açıyor. Demokrasi, enfokrasiye dönüşüyor (Han, 2022: 17).

Ağların egemenliği etkileşimlerin sınır tanımazlığı ve anında dönüt almanın yarattığı sanal iletişim, kullanıcıların çoklu yönlendirmelere maruz kalmasına neden olmaktadır. Kullanıcıların sanal ağlar içinde uğradıkları yanlış, kasıtlı ya da menfaatler icabı geliştirilen içerikler arasında hakikatle, sahteliği, sanalla gerçekliği, doğru ile yanlış ayırt edebilmeleri giderek güçleşiyor. Bu anlamda bireye özgürce sunulan tercihler yerine iknayı da aşan örtük yaptırımlar bireyin aleyhine karar ve eylemlere dönüşebilmektedir. Sanal ortamlar söz konusu olduğunda organik ilişkilerden söz etmek neredeyse imkânsızdır. Dijital çağda müdahalelerle yönlendirilen hayatlar ve ilişkiler çağın ruhunu oluşturur. Buyung-Chul Han'ın dijital dünyanın işleyişinde enfokrasi olarak nitelendirdiği insanlığın ruhsal ve düşünsel anlamda bozguna uğratıldığı süreç Hasan Ali Toptaş'ın kahramanı Güldiyar'ın şahsında müşahhas bir özelliğe bürünür. "*Roman sosyal bir sorun üzerine kuruludur. Herkesin bildiği ama kimsenin önlemeye*

çalışmadığı Güldiyar'ın seyir nesnesi olarak kullanılması sorunsallaştırılır” (Reis, 2021: 140). Toptaş bir söyleşisinde bunu açıkça ifade eder:

“Görünmenin, göstermenin, görmenin bu kadar önemsendiği bir dönem olmuş mudur bilmiyorum. İnsanlar bir fincan kahveyi sessizce içemez oldular, illaki fincanın fotoğrafı çekilip gösteriliyor. Bütün bunlarla birlikte başkalarının derdine kayıtsızlık da had safhada. Başkasının derdinden rant da elde ediyoruz ‘Beni Kör Kuyularda’da olduğu gibi. Tıpkı romandaki evin avlusunu dolduran insanlar gibi seyrederiz” (Gezegenler İçinde Küçük: 2019).

Roman dijital çağın değerleri çerçevesinde gelişen bir hayatın eleştirisini konu edinir. Olay duyulur duyulmaz meraklı seyirciler eve doluşmaya başlarlar. Geleneksel değerlere göre hareket eden aile hâlâ seyircileri misafir olarak görür ve müdahale etmeyi ayıp sayar. Öte taraftan seyircilerin tek amacı taştan gözyaşlarını seyretmektir. Kimse bu gözyaşlarının nedenleriyle ilgilenmez. Bu durumu baba Muzaffer dertleşebileceği tek kişi olan ölmüş eşi Bahriye’yle akşamları hayali bir şekilde konuşurken şöyle ifade eder: “*Güldiyar’ın yüzüne bakıyorlar hep birlikte. Ağladığını göremezlerse hem somurtuyor hem de kötü kötü homurdanıyorlar kalkıp giderken. Gözlerinden taş döküldüğünü gördüler mi de gördük diye seviniyorlar. Seviniyorlar diyorum, anlıyor musun?*” (Toptaş, 2019: 75).

Buyung Chul Han, *dijital devrimin kitleleri dijital sürüye dönüştürdüğünü* ifade eder (Han 2024: 20). Güldiyar’ın maruz kaldığı muamele seyirci kalabalığının *dijital sürü* tabirinde işaret edildiği gibi insani özelliklerini kaybetmesinin bir sonucudur. Güldiyar’ın derdinin ne olduğu, acı çekmesine neyin sebep olduğu seyircilerin umurunda değildir. Muzaffer, vicdan sahibi birilerinin çıkıp kendisine yardım edeceğini umar, ancak bu umudu da suya düşer: “*Bize kimseden fayda yok, insanlar bu rezilliği seyretmekten başka bir şey yapmıyor*” (Toptaş, 2019: 113). Hatta roman boyunca evin önündeki seyyar arabalardan alınan çekirdekler çitlenerek Güldiyar’ı izlemek, keyifli bir eğlenceye döner. Herkes büyük bir merakla sadece “görmek” ister. Romanda görmek istemek ve gördükçe kanıksamak dijital çağın en büyük sorunlarından biri olarak öne çıkar. Yazar bu duyarsızlığı gözyaşı metaforuyla okuyucunun vicdanını rahatsız edecek şekilde dile getirir. Para verdiği halde gözyaşlarını göremeyenlerin isyanı, vicdansızlığın, merhametsizliğin ulaştığı boyutları gösterir.

Güldiyar’ın ölümünden sonra seyircilerin kendinde olmayan Muzaffer’i izlemek istedikleri son kısımlarda seyircilerin acımasızlığı çarpıcı bir biçimde dile getirilir. Evi işgal eden mafya adamları Güldiyar’ın ölümünden sonra eşyalarını alıp ortadan kaybolmak üzere eve geldiklerinde seyircilerin Muzaffer’in kızının eski yerine bakan boş bakışlarını izlediklerini görüp

şaşırlar. Seyirciler, onlardan bu kez meczup olan Muzaffer'i izlemek için eskisi gibi liste yapmalarını istemektedir. Şakir'in adamlarına talimatlar yağdırmasıyla Muzaffer'i izlemek üzere listeye seyirciler alınmaya başlanır. Eserde mafya adamlarının çalışma biçimi, seyircilerin izleme tutkusunu ranta çevirme ve otoriteyi sağlama konularında esrarengiz bir hiyerarşiye dayandırılır.

5. Kapitalizmin Bürokratik Hiyerarşisine Eleştiri

Romanın en önemli izleklerinden biri sanal araçlarla kapitalist amaçların bulunduğu noktada bireyin ezilmesi üzerine geliştirilen eleştirel bakış açısıdır. Denilebilir ki Muzaffer'in mafya tarafından bir işletmeye dönüştürülen evi, dijital çağın ekonomik sisteminin bir özeti niteliğindedir. Evi ele geçiren mafya, para kazanmak için sürekli yeni arayışlar içine girer. Seyircinin isyanı üzerine Güldiyar'ın arkadan bıçaklanarak ağılatılması kapitalist mantığın kazanmak için her yolu normal gördüğünün ifadesidir. Söz konusu etik olmayan yöntem, seyir olgusundan yararlanarak daha çok kazanmayı hedeflemektedir. Ne var ki yazar roman boyunca dijital araçlara değinmeden Güldiyar'ı canlı bir ekran olarak konumlandırır. Bu bağlamda para kazanmanın mafya tipi yapılanması dijital çağın çalışma yöntemlerinin bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir.

Roman, dijital çağın tüketiciye ulaşma biçimini, sermaye sahibi ya da sahiplerinin hiyerarşik yapılanmada çalışanları araçsallaştırarak arka planda ulaşılmazlık zırhına bürünmelerini Muzaffer'in evi üzerinden anlatmaktadır. Eve el koyan mafyanın gönderdiği adamlar sık sık değişmekte ama sistem değişmemektedir. Roman boyunca bir kez görünen patron hakkında bilgiler sınırlıdır. Hatta Muzaffer'in gelip patrona yalvararak köye gitmeleri için izin istemesi üzerine patron: "*Buna ben karar veremem maalesef, yetkim yok*" (Toptaş, 2019: 218) cevabını verir. Patron dâhil herkes görünmeyen üstlerine bağlı olduklarına ve onların emirleri doğrultusunda hareket ettiklerine dair kalıp davranışlar sergilemektedirler.

Eve bir kez gelen patron kalabalığa bakarak adamlarına talimat verir: "*Gördüğüm kadarıyla fazlasıyla talep var,*" (...) "*Her yer vıcır vıcır insan kaynıyor. Vaziyet böyle olduğuna göre, günlük hasılatı arttırmak lazım. "Baş üstüne efendim," diye mırıldandı Şakir*" (Toptaş, 2019: 216). Çalışanların sık sık değişimleri ve insani duyarlılıklarını tamamen yitirip kurulan sistemin sürdürülebilmesi için sorgulamadan çalışmaları yabancılaştırmanın ulaştığı çarpık sonuçları göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Romanda, ailenin işgal edilip dağılmasının arka planında seyir olgusunun yarattığı talebin aynı zamanda bir körlüğe dönüşmesi yatmaktadır.

Dolayısıyla Muzaffer'in evi görsel çağın distopik bir gerçekliği mahiyetindedir.

6. Mahremiyetin Bitişi Ya da Bir Film Seti Olarak Muzaffer'in Evi

Evin seyirci tarafından işgal edilmesinden itibaren ev artık bir ekrana dönüşür. Canlı bir film setini andıran ev seyirci akınına uğrar. Ev henüz mafya tarafından ele geçirilmeden önce gelenler geç saatlere kadar durur ve sabah erkenden tekrar gelmeye başlarlar. Herkes eve girer, çıkar. Seyircinin görme merakı, evi mahrem bir alan olmaktan çıkarır. Mahremiyet ihlali bu kadarıyla da sınırlı kalmaz. Kamusal bir alana dönen ev bu kez bir otoriteye ihtiyaç duyar. Önceleri komşu Dursun'un iyi niyetli çabaları evdeki düzeni kısmen sağlasa da kısa süre sonra mafyanın zorba tutumuyla ev tamamen ele geçirilir. Artık adabımuâşeretten bahsetmek imkânsızdır. Tıpkı kamusal alanlarda liste yöntemiyle insanların hizmet almaları gibi eve seyircilerin listeye alınması dikkat çeken bir husustur. Hoparlör adlı iri yarı kişi gelenleri ekranlardaki sunucuların edasıyla anons etmektedir.

Mafyanın kontrolünde seyircilerin talepleri doğrultusunda Güldiyar, insandan ziyade para kazandıran bir gözyaşı makinesi olarak nesneleştirilir. Önceleri ayakkabılarını çıkararak içeri giren seyircilerin tutumu vakit kaybettirip hâsılatı azalttığı gerekçesiyle ortadan kaldırılır. Geleneksel hayatta ayakkabı çıkarılarak evlere girildiğinden hareketle ailenin önemli bir kuralı daha çiğnenmiş olur. Kısa bir süre sonra daha çok seyircinin içeriye girmesi için Güldiyar, küçük odadan genişçe salona alınır. Önce ev seyre uygun hale getirilip sonra Güldiyar yerleştirilir: *"Kendi içinde yankılanan, dünyadan kopmuş derin bir sessizlik halinde, kollarından tutup adeta sürüklercesine adeta yavaş yavaş getirdiler Güldiyar'ı, her köşeden rahatça görülebilecek en iyi yer orasıdır diye, kapının karşısına düşen duvarın dibine bir minder atıp üstüne oturtular"* (Toptaş, 2009: 103). Böylelikle İşgal edilmeye başlanan bir kale gibi eve ait tüm mahrem sınırlar bir bir yıkılır. Bununla da yetinmeyen mafya, seyircilerin kızın gözyaşlarına tanık olamadıkları şikâyetlerini azaltmak ve daha çok para kazanmak için özel bir bölme yaptırarak Güldiyar'ı arkadan bıçaklatır. Güldiyar'ın her bıçak darbesinden sonra ağlaması üzerine mafya ve seyirciler durumdan memnun olurlar. Güldiyar'ın ölümünden sonra aklını yitiren baba seyircilerin taleplerine göre kızının yerine konulur.

Canlı yayının temel kişileri Güldiyar ile Muzaffer, özgürlükleri cebredilerek gösteri malzemesi yapılırlar. Seyirciler, baba ile kızın çektikleri acılarla ilgilenmezler. Yeter ki istediklerini görebilsinler. Romanda evin sözü edilen duruma gelmesi seyir, seyirci kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir.

Burada asıl olan seyircinin hoşuna giden eylemlerin sürekliliğidir. Muzaffer'in evinin şahsında ekran, kişilerin özgürlüklerinin baskılanarak temaşaya uygun hale getirildiği bir mekanizmadır. İşin içine seyircinin talepleri girdiği andan itibaren insani değerler devre dışı kalmış ve mafya tipi bir yönetim anlayışı benimsenmiştir.

Sonuç

Teknik ilerlemelerin iletişim ağlarına etkileriyle paralel bir biçimde dönemlerin zihniyetlerinin etkilendikleri bir gerçektir. Sanal ağların yaygınlaşmasıyla görsellik, dolayısıyla seyretmek önemli bir hale gelmiştir. Edebiyat, genel anlamda çağın araçları doğrultusunda görselliğin egemenliği altındadır. Edebiyatın dil, yazar, okur, eleştirmen, metnin oluşum süreci, içerik, yayımlama gibi hususları, büyük oranda dijital ortamın etkisindedir. Dijital çağda görsellik esas olduğundan söz, doğasından uzaklaştırılarak görüntünün işleyiş biçimine uydurulur. Sözü okuyucuya sunduğu muğlak dünya, düşünce filizlerinin yeşermesine zemin hazırlar. Buna karşın görüntünün sunduğu netlik seyirciyi büyük oranda belirlenmiş çerçevelerle sınırlandırır. Sanal ortamın kazanç sağlama, taraftar kazanma, tanınma gibi hususlar için kullanıcıları yönlendirici tarafı, içinde birçok sorunu barındırır. Kullanıcılar da profillerini oluştururken ve diğer paylaşımlarında yanıltıcı davranabilmektedirler. Sanal ortamın sözü edilen hakikat dışı zemini edebiyatın doğasında dönüşümlere neden olabilmektedir. Bu durum edebiyat adına yapılan paylaşımlara da sirayet eder. Sosyal medya platformlarında tartışmalı birçok gelişmenin yanı sıra çoğunlukla özlü sözlere indirgenen edebiyat estetik gayeden uzaklaşarak didaktik bir özelliğe bürünür. Öte taraftan edebiyatın kadim kuralları çerçevesinde gelişen kısmında da sosyal medya, metinlerin önemli bir unsurudur. Hasan Ali Toptaş, dijital çağın sosyo-psikolojik yapısındaki dönüşümleri kendine has tarzıyla eserlerine konu edinir. Toptaş, sanal ortamın yarattığı sakıncaları alegorik anlatımın örtük anlam katmanlarında gezinerek kurmacanın sınırları içinde eleştirir. Üstelik teknik araçlarla ilgili tabirleri doğrudan kullanmadan bunu gerçekleştirir. Roman, değişen toplumsal yapıyı ve bireyin konumunu köyden kente göç eden bir aile üzerinden anlatmaktadır. Yazar, alegorik anlatımla taştan gözyaşı metaforu üzerinden dijital çağın kaybettirdiklerine dikkat çeker. Romanda mahremiyetin bittiği, insana müdahalenin sınırları aştığı, ailenin işgal edildiği anlatılırken mahşeri vicdanın nasıl köreldiği ortaya konulur. Yazar, isim sembolizmi ile karakterlerin önceki hayatları ile kente geldikten sonraki hayatları arasındaki karşıtlıktan yararlanarak seyirciye dönüşen toplumun kaybettiklerini gözler önüne serer. Köyde değerler doğrultusunda yaşayan aile kente göç ettikten sonra mafya

tarafından esarete mahkûm edilir. Muzaffer'in evinin ele geçirilerek ekrana dönüştürülmesinde seyircilerin yoğun izleme merakı etkili olur. Bu durum çağın araçlarının sosyo-psikolojik yapı üzerindeki dönüştürücü etkilerinin sonucudur. Muzaffer'in ailesi aslında sanal çağın tüm ailelerinin uğradıkları sömürü ve zorbalığın bir temsilidir. Romanda ekranın merkeze alındığı bir sosyo-ekonomik hayat dayatmasıyla değerlerinden koparılmış insanlığın her türlü kötülüğe karşı nasıl kayıtsız kaldığı eleştirilmiştir.

KAYNAKÇA

- AKBABA, Ferhat (2018), Eserlerde Kullanılan Kahraman Karakter İsimleri: Reşat Nuri Güntekin'in Gökyüzü ve Yeşil Gece Romanlarında Geçen Karakterlerin İsim ve Sıfatları Üzerine İnceleme, *Edebiyat İslamiyat Dergisi*, 2(3), 109-124.
- BAUDRILLARD, Jean (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, 6. Baskı, Çev. Oğuz ADANIR, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- BAUDRILLARD, Jean (2022), *Her Yer Ekran*. Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- CANAN, Sinan ve ACUNGİL, Mustafa (2020), *Dijital Gelecekte İnsan Kalmak*, 6. Baskı, Tuti Kitap, İstanbul.
- CEBECİ, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- CHRISTAKIS, Nikola A. ve H. FOWLER, James (2012), *Sosyal ağların şaşırtıcı gücü: Ve yaşantımızı biçimlendiren etkisi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- ÇELEBİ, İbrahim (2019), Dijital Edebiyatta İmajlar Grameri ve Şairin Fenomenle Takası, Ed. Ümmet ERKAN, *İletişim ve Medya Sosyolojisi*, Gece Akademi, Ankara, 205-233.
- ÇELEBİ, İbrahim (2018), *Sosyal Medya Şiiri*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1997), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat: Eski ve Yeni Harflerle*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- ELLUL, Jackues (2015), *Sözün Düşüşü*, 4. Baskı, Çev. Hüsamettin ARSLAN, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- GÜLERYÜZ, Nurullah (2022), *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Çağın Eleştirisi*, Yüksek Lisans Tezi, Siirt Üniversitesi, Siirt.
- HAN, Byung-Chul (2022), *Enfokrasi*, Çev. Mustafa ÖZDEMİR, Ketebe Yayınları, İstanbul.
- HAN, Byung-Chul (2024), *Sürünün İçinde: Dijital Dünyaya Bakışlar*, Çev. Zeynep SARIKARTAL, İnka Kitap, İstanbul.
- HAN, Byung-Chul (2024), *Şeffaflık Toplumu*, 9. Baskı, Çev. Haluk BARIŞCAN, Metis Yayınları, İstanbul.

- KARAKEÇİ, Mehmet Nur (2023), Beni Kör Kuyularda romanında seyir merakına yenik düşen toplumun varoluşsal anlam kaybı, *Turkish Studies Language*, 18.2, 1015-1034. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.64459>
- KARAOSMANOĞLU, Derya (2022), *Hasan Ali Toptaş'ın Hayatı, Sanatı, Roman ve Öykücülüğü Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- ORWELL, George (2011), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, 11. Baskı, Çev. Celâl ÜSTER, Can Yayınları, İstanbul.
- ÖZTÜRK, Ali (2019), "Doğu-İslam Dünyasında Ailenin Sosyo-Politik Temelleri ve Sosyolojik Dönüşümü Üzerine", *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 6.1(July), 2-18. <https://doi.org/10.30804/cesmicihan.573118>.
- ÖZTÜRK, Ali (2020), Siber Küresel: Nano-İnsan, Sanalite Toplum ve Dijital Topluluklar (Qu-Post Pandemi Sonrası Dünya), *Çocuk ve Medeniyet*, 5.9, 55-71.
- REİS, Özgül (2021), Hasan Ali Toptaş'ın Beni Kör Kuyularda Romanında Ötekileştirmeye Genel Bir Bakış, *İzmir Sosyal Bilimler Dergisi*, 3.2, 132-143. <https://doi.org/10.47899/ijss.20213203>
- SOMUNCUOĞLU ÖZOT, Gamze (2020), "Kafkaesk Eleştirinin Dört Parmak Uza(n)dığı Bir Kuyu: Beni Kör Kuyularda", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 24.2, 485-494.
- TOPTAŞ, Hasan Ali (2005), *Uykuların Doğusu*, Doğan Kitap, İstanbul.
- TOPTAŞ, Hasan Ali (2017), *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha Da Yalnız (Söyleşiler)*, Ed. Ercan DALKILIÇ, Everest Yayınları, İstanbul.
- TOPTAŞ, Hasan Ali (2019), *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, İstanbul.

Çevrim İçi Kaynaklar

- ARSLAN, Güliz (2019, 17, Kasım), "Söyleşi: Hasan Ali Toptaş: Gezegenler içinde küçük bir gezegen ve onun üstünde küçük canlılar...Kımıldanıp duruyorlar, vara yoğa sevinip vara yoğa ağlayıp duruyorlar...Hazin bir manzara...", *Hürriyet, Kelebek*, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/gezegenler-icinde-kucucuk-bir-gezegen-ve-onun-ustunde-kucucu>, (Erişim Tarihi: 10.06.2021).
- SÖZLÜK, TDK., Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr>, (Erişim Tarihi: 10.6.2021).
- SÖZLÜK, Etimoloji, T.E.S. Erişim Adresi: <https://www.etimolojiturkce.com>, (Erişim Tarihi: 10.07.2020).