www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article /Araştırma Makalesi

The Psychoanalytic Construction of the Uncanny in Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler*

Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanında Tekinsizliğin Psikanalitik İnşası

Ayşe Tepebaşı [*]

Abstract: The uncanny (das Unheimliche) is one of the central concepts in modern literary studies, commonly associated with ambiguity, alienation, and the return of the repressed. Ernst Jentsch explains the uncanny as a state of intellectual uncertainty in which the subject is unable to reach a definite judgment about a person, event, or object. Sigmund Freud relates it instead to elements that were once familiar but return in an estranged form after a process of repression. This study examines Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler* within the theoretical framework of Freud's and Jentsch's conceptions of the uncanny. In the course of the analysis, Richard Kearney's reflections on secrecy and intimacy, together with Nurdan Gürbilek's interpretation of the return of the repressed, are employed as complementary perspectives. The study responds to the observation that, although the novel has been widely discussed in Turkish literary criticism in relation to postmodern narrative technique, memory, and provincial existence, its uncanny dimension has not previously been addressed in a comprehensive manner. The analysis proceeds through textual analysis and close reading of the novel's original text. The analysis indicates that the uncanny is not a limited effect confined to particular scenes but functions as one of the fundamental aesthetic principles shaping the narrative. Disappearances, ambiguities, fragmented selves, spatial dissolution, dream-like narrative transitions, and the phenomenon of shadowlessness are interpreted as interconnected manifestations of this aesthetic structure. The study demonstrates that in *Gölgesizler* the uncanny moves beyond a mere theme to become a constitutive principle shaping the novel as a whole, contributing to psychoanalytic literary criticism in Turkey.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, uncanny, Freud, Jentsch.

Öz: Tekinsizlik (das Unheimliche), modern edebiyat incelemelerinde belirsizlik, yabancılaşma ve bastırılmış olanın geri dönüşüyle ilişkilendirilen temel kavramlardan biridir. Ernst Jentsch, tekinsizlik duygusunu öznenin kişi, olay ya da nesnelere ilişkin kesin bir yargıya ulaşamadığı entelektüel belirsizlik durumu üzerinden açıklarken Sigmund Freud, kavramı geçmişte tanıdık olan ancak bastırılma sürecinde yabancılaşarak geri dönen unsurlarla ilişkilendirir. Bu çalışmada Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı, Freud ve Jentsch'in tekinsizlik kuramları temelinde incelenmiştir. Çözümleme sürecinde Richard Kearney'nin sır ve mahremiyet, Nurdan Gürbilek'in ise bastırılanın geri dönüşüne ilişkin değerlendirmelerinden yararlanılmıştır. Çalışma, romanın Türk edebiyatı eleştirisinde postmodern kurgu, bellek ve taşra teması bağlamında sıklıkla tartışıldığı

[*] Asst., Prof. Dr., Karabuk University, Safranbolu Türker İnanoğlu Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema

Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

ORCID https://orcid.org/0000-0003-4921-3202

aysetepebasi@karabuk.edu.tr

Cite as/ Atıf: Tepebaşı, A. (2026). The psychoanalytic construction of the uncanny in Hasan Ali Toptaş's Gölgesizler / Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanında tekinsizliğin psikanalitik inşası. *Turkish Studies - Language and Literature*, *21*(3). 6229-6283. Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.95307

Received/Geliş: 07 July/Temmuz 2026

Accepted/Kabul: 20 Sptember/Eylül 2026

Published/Yayın: 25 September/Eylül 2026

Checked by plagiarism software

hâlde tekinsizlik kavramı etrafında bütüncül biçimde ele alınmadığı tespitinden hareketle kaleme alınmıştır. Araştırma, metin çözümlemesi ve yakın okuma yöntemiyle yürütülmüştür. İnceleme sonucunda tekinsizliğin belirli sahnelerde ortaya çıkan sınırlı bir etki olmadığı, romanın anlatı yapısını biçimlendiren temel estetik ilkelerden biri olarak işlev gördüğü belirlenmiştir. Kaybolmalar, belirsizlikler, benlik yarılmaları, mekânsal çözülmeler, rüya mantığını çağrıştıran anlatı geçişleri ve gölgesizleşme olgusu, bu estetik yapının birbirini tamamlayan görünümleri olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma, *Gölgesizler*'de tekinsizliğin bir tema olmanın ötesine geçerek romanın bütününü biçimlendiren kurucu bir estetik ilke hâline geldiğini göstermekte, bu yönüyle Türkiye'de psikanalitik edebiyat eleştirisine katkı sunmaktadır. Çalışma, Freud ve Jentsch'in kuramsal çerçevelerini Kearney ve Gürbilek'in yorumlarıyla bir araya getirerek tekinsizliğin romanın farklı anlatısal katmanlarında nasıl bütünleştiğini somut biçimde ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, tekinsizlik, Freud, Jentsch.

Structured Abstract:

Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler* has attracted considerable scholarly attention through studies on postmodern narrative technique, metafiction, provincial representation, memory, and the multilayered construction of reality. Despite this growing body of research, the uncanny (das Unheimliche) remains one of the novel's least examined dimensions. It has generally been treated only within broader discussions of postmodernism or through isolated episodes, and a comprehensive reading of the uncanny as the narrative's organizing aesthetic principle has remained limited. This study addresses that gap, demonstrating that the uncanny functions as a fundamental narrative principle rather than a thematic element confined to specific scenes. At the heart of this study lies the question of whether the novel's unsettling atmosphere derives merely from extraordinary events or emerges from the interaction of narrative structure, characterization, spatial design, temporality, and narrative voice. To answer this, the study investigates the interconnected functions of disappearance, ambiguity, fragmentation of identity, spatial dissolution, dream logic, and shadowlessness. The analysis draws primarily on Ernst Jentsch's conception of the uncanny as intellectual uncertainty and Sigmund Freud's theory of the return of the repressed, supported by Richard Kearney's reflections on secrecy and Nurdan Gürbilek's discussions of repression and cultural memory.

The research is grounded in textual analysis and close reading. The primary text is Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler*, examined systematically from beginning to end. Narrative episodes producing uncanny effects were identified and analysed within the psychoanalytic framework established by Freud and Jentsch, with attention directed at recurring narrative patterns rather than isolated events. Common narrative structures were identified through close reading and grouped into six interrelated patterns: disappearance, ambiguity and silence, fragmentation of identity, spatial dissolution, dream logic, and shadowlessness. Each pattern was examined in relation to narrative structure, characterization, spatial organization, and temporal construction, with particular attention to how uncertainty is sustained without definitive explanation. Kearney's interpretation of secrecy and Gürbilek's discussions of the return of the repressed were used where relevant to clarify the cultural dimensions of the uncanny. This approach allowed the uncanny to be evaluated not as an isolated psychological response but as a structural principle governing the novel as a whole.

The analysis shows that the uncanny is generated through the interaction of multiple narrative layers rather than isolated extraordinary events. Disappearance forms the first major pattern. Beginning with the disappearance of Güvercin and expanding through other unresolved absences, it gradually exceeds its literal meaning and evolves into the erasure of memory, identity, and the traces that confirm human existence. This transformation turns physical absence into an ontological condition that continuously destabilizes both the fictional world and the reader's expectations. Closely connected to disappearance is a persistent production of ambiguity: questions remain unanswered, explanations are suspended, and contradictory details prevent definitive interpretation, consistently recreating the intellectual uncertainty described by Jentsch. Silence, interrupted conversations, and omitted explanations reinforce this uncertainty, leading readers to question not only the characters' experiences but the reliability of the narrative itself, so that the uncanny expands from individual events into the overall structure of the novel.

Fragmentation of identity forms another major dimension: characters frequently mirror one another, personal identities become unstable, and the boundaries separating individuals gradually collapse, closely corresponding to Freud's discussion of doubling and the return of the familiar in estranged form. Identity is thus presented not as a stable condition but as a fluid construct constantly exposed to dissolution. Spatial organization reinforces this process. Locations such as the village, the barber's shop, and the city become liminal spaces where the distinctions between reality and dream, interior and exterior, and past and present continuously blur, so that space actively produces uncertainty rather than merely providing a setting. Temporal organization further intensifies this effect, as the chronological sequence of events is repeatedly interrupted, causal relationships become unstable, and dream-like transitions replace linear progression, so that reality gradually loses coherence and the narrative continuously postpones certainty.

One of the study's central insights concerns shadowlessness, the central image evoked by the novel's title. Far more than the literal disappearance of a shadow, shadowlessness signifies the gradual loss of the traces that allow individuals to be recognized, remembered, and confirmed within the world they inhabit. Forgotten faces, fading memories, and the disappearance of all signs verifying existence transform absence into an ontological rather than a physical condition. Within this framework, shadowlessness becomes the culminating

expression of the uncanny, in which disappearance, ambiguity, identity fragmentation, spatial dissolution, and dream logic converge into a coherent aesthetic structure rather than a collection of unrelated motifs. Together, these observations demonstrate that the uncanny derives its power from the organization of the narrative itself, generated through structural elements that continuously undermine stable interpretations of reality.

This analysis also indicates that previous studies on *Gölgesizler* have predominantly interpreted the novel through postmodern narrative, metafiction, multiple realities, or provincial aesthetics, generally treating uncanny episodes as secondary manifestations of broader postmodern strategies. The present study proposes a different framework by treating the uncanny as the central principle through which the narrative acquires coherence. Combining Freud's return of the repressed with Jentsch's theory of intellectual uncertainty allows the novel's various components to be interpreted within a unified theoretical perspective. Kearney's reflections on secrecy and Gürbilek's discussions of repression further illuminate the cultural and philosophical dimensions of its unsettling atmosphere. Together, these approaches demonstrate that the uncanny is embedded not only in individual scenes but in the novel's narrative architecture.

The study concludes that *Gölgesizler* constructs the uncanny as a comprehensive aesthetic principle shaping narrative structure, characterization, spatial organization, and the reader's experience of reality. Rather than producing fear through extraordinary events alone, the novel persistently destabilizes identity, memory, presence, and truth by refusing definitive explanations. This perspective offers an alternative framework for understanding Toptaş's fiction and contributes to psychoanalytic literary criticism in Turkish literary studies by presenting the uncanny as a productive analytical category. The analytical model developed here may also serve future research on Toptaş's other works and on contemporary Turkish novels in which uncertainty, disappearance, fractured identity, and unstable reality function as central narrative strategies.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, the uncanny, Sigmund Freud, Ernst Jentsch.

الملخص المنهجي

،لقد استقطب كتاب حسن علي طوبطاش "غولغسزلر" اهتماماً نقدياً واسعاً من خلال دراسات تناولت تقنيات السرد ما بعد الحداثي أحد الأبعاد الأقل تناولاً في (Das Unheimliche) الميتاسرد، تمثيل الأطراف، الذاكرة، والبناء متعدد الطبقات للواقع. ومع ذلك، يبقى الغرابة هذا العمل. فقد جرى التعامل معها غالباً ضمن نقاشات أوسع حول ما بعد الحداثة أو عبر مشاهد متفرقة، بينما ظلّ غائباً تحليل شامل للغرابة بوصفها المبدأ الجمالي المنظم للسرد. تهدف هذه الدراسة إلى سد هذه الفجوة، مبرهنة أن الغرابة تعمل كمبدأ سردي أساسي، لا كعنصر موضوعي محصور في مشاهد بعينها. وتتمحور حول سؤال رئيسي: هل تنبع الأجواء المقلقة للرواية من أحداث استثنائية فحسب، أم أنها تتولد من تفاعل ،البنية السردية، بناء الشخصيات، تصميم الفضاء، الزمن، والصوت السردي؟ للإجابة، تستقصي الدراسة الوظائف المتشابكة للاختفاء، الغموض ،"تفتت الهوية، انحلال الفضاء، منطق الحلم، وظاهرة انعدام الظل. ويستند التحليل إلى تصور إرنست ينش للغرابة بوصفها "اللايقين العقلي وإلى نظرية سيغموند فرويد حول "عودة المكبوت"، مدعومة بتأملات ريتشارد كيرني في السرية، ومناقشات نوردان غوربيلك حول الكبت .والذاكرة الثقافية

ترتكز الدراسة على التحليل النصي والقراءة الدقيقة، حيث جرى فحص النص الأساسي ــ رواية "غولغسزلر" ــ بشكل منهجي من بدايته حتى نهايته. وقد تم تحديد المقاطع السردية المنتجة لأثر الغرابة وتحليلها ضمن الإطار النفسي التحليلي لفرويد وينش، مع التركيز على ،الأنماط السردية المتكررة لا على الأحداث المنعزلة. ومن خلال القراءة الدقيقة، جرى تصنيف هذه الأنماط في ستة محاور مترابطة: الاختفاء الغموض والصمت، تفتت الهوية، انحلال الفضاء، منطق الحلم، وانعدام الظل. وقد تم تحليل كل محور في علاقته بالبنية السردية، بناء الشخصيات، تنظيم الفضاء، وبناء الزمن، مع إيلاء اهتمام خاص لكيفية استمرار حالة اللايقين دون تقديم تفسير نهائي. كما استُعين بتأويلات ،كيرني للسرية وبمناقشات غوربيلك حول عودة المكبوت لتوضيح الأبعاد الثقافية للغرابة. هذا المنهج أتاح تقييم الغرابة لا كاستجابة نفسية معزولة .بل كمبدأ بنائي يحكم الرواية بأكملها

تُظهر النتائج أن الغرابة تتولد من تفاعل طبقات سردية متعددة، لا من أحداث استثنائية منفردة. يشكّل الاختفاء المحور الأول، بدءاً من اختفاء "غوفرجين" وتوسّعه عبر غيابات أخرى غير محلولة، ليغدو تدريجياً محواً للذاكرة والهوية وآثار الوجود الإنساني. هذا التحول يجعل الغياب حالة أنطولوجية تزعزع العالم التخييلي وتوقعات القارئ على حد سواء. ويرتبط بذلك إنتاج دائم للغموض: أسئلة بلا إجابات، تفسيرات ،معلّقة، وتفاصيل متناقضة تمنع التفسير الحاسم، بما يعيد باستمرار إنتاج حالة اللايقين العقلي التي وصفها ينش. الصمت، الحوارات المقطوعة والتفسيرات المحذوفة تعزز هذا اللايقين، بحيث يُشكك القارئ في تجارب الشخصيات وفي موثوقية السرد نفسه، فتتسع الغرابة من أحداث فردية .إلى بنية الرواية ككل

،يشكّل تفتت الهوية بعداً رئيسياً آخر: إذ كثيراً ما تتطابق الشخصيات أو تعكس بعضها البعض، وتغدو الهوية الشخصية غير مستقرة فيما تنهار الحدود الفاصلة بين الأفراد تدريجياً، وهو ما يتوافق مع طرح فرويد حول "التضاعف" وعودة المألوف في صورة مغتربة. الهوية هنا ليست حالة ثابتة، بل بناء هشّ معرّض دوماً للانحلال. ويعزز تنظيم الفضاء هذا المسار؛ فالمكان ــ كالقرية، دكان الحلاق، والمدينة ــ يتحول

إلى فضاءً برزخياً حيث تتلاشى الحدود بين الواقع والحلم، الداخل والخارج، الماضي والحاضر، ليصبح الفضاء منتجاً لعدم اليقين لا مجرد خلفية للأحداث. أما الزمن، فيزيد من حدة هذا الأثر، إذ يُقطع التسلسل الزمني، وتغدو العلاقات السببية غير مستقرة، وتحل الانتقالات الحلمية محل التتابع الخطي، فيفقد الواقع انسجامه ويؤجل السرد اليقين باستمرار.

ومن أبرز النتائج ما يتعلق بـ انعدام الظل، الصورة المركزية التي يستدعيها عنوان الرواية. فهو يتجاوز المعنى الحرفي لاختفاء الظل ليغدو دلالة على فقدان الآثار التي تسمح بتعرّف الأفراد وتذكّرهم وتأكيد وجودهم في العالم. الوجوه المنسية، الذكريات المتلاشية، واختفاء العلامات المثبتة للوجود، كلها تحوّل الغياب إلى حالة أنطولوجية. في هذا الإطار، يصبح انعدام الظل التعبير الأقصى للغرابة، حيث تتقاطع محاور الاختفاء، الغموض، تفتت الهوية، انحلال الفضاء، ومنطق الحلم في بنية جمالية متماسكة لا مجرد مجموعة من الرموز المتفرقة.

تشير الدراسة أيضاً إلى أن الأبحاث السابقة حول "غولغسزلر" ركزت على السرد ما بعد الحداثي، الميتاسرد، تعدد الواقع، أو جمالية الأطراف، معتبرة مظاهر الغرابة تجليات ثانوية لاستراتيجيات ما بعد الحداثة. أما هذه الدراسة فتقترح إطاراً مغايراً، إذ تعالج الغرابة كمبدأ مركزي يمنح السرد تماسكه. إن الجمع بين مفهوم فرويد حول عودة المكبوت ونظرية ينش عن اللايقين العقلي يتيح تفسير مكونات الرواية ضمن منظور نظري موحّد. كما أن تأملات كيرني في السرية ومناقشات غوربيلك حول الكبت تكشف الأبعاد الثقافية والفلسفية لأجوائها المقلقة. وبذلك يتضح أن الغرابة متجذرة في بنية الرواية لا في مشاهدها الفردية فحسب.

وتخلص الدراسة إلى أن "غولغسزلر" يبني الغرابة كمبدأ جمالي شامل يشكّل البنية السردية، بناء الشخصيات، تنظيم الفضاء، وتجربة القارئ للواقع. فالرواية لا تولّد الخوف من أحداث استثنائية فقط، بل تزعزع الهوية والذاكرة والحضور والحقيقة عبر رفض التفسيرات النهائية. هذا المنظور يقدم إطاراً بديلاً لفهم أعمال طوبطاش، ويسهم في النقد الأدبي النفسي التحليلي ضمن الدراسات الأدبية التركية من خلال طرح الغرابة كفئة تحليلية منتجة. كما أن النموذج التحليلي المطوَّر هنا يصلح لتطبيقه على أعمال أخرى لطوبطاش وعلى روايات تركية معاصرة تتخذ من اللايقين، الاختفاء، الهوية المتشظية، والواقع غير المستقر استراتيجيات سردية مركزية.

الكلمات المفتاحية: حسن علي طوبطاش، غولغسزلر، الغرابة، سيغموند فرويد، إرنست ينش

Résumé Structuré:

Le roman **Gölgesizler** de Hasan Ali Toptaş a suscité un intérêt critique considérable à travers des études portant sur la technique narrative postmoderne, la métfiction, la représentation provinciale, la mémoire et la construction plurielle de la réalité. Cependant, la dimension de **l'inquiétante étrangeté (das Unheimliche)** demeure l'un des aspects les moins explorés de l'œuvre. Elle a généralement été abordée dans le cadre de discussions plus larges sur le postmodernisme ou à travers des épisodes isolés, tandis qu'une lecture globale de l'inquiétante étrangeté en tant que principe esthétique organisateur du récit reste limitée. Cette étude vise à combler cette lacune, en démontrant que l'inquiétante étrangeté fonctionne comme un principe narratif fondamental, et non comme un simple motif thématique circonscrit à certaines scènes. La question centrale est de savoir si l'atmosphère troublante du roman découle uniquement d'événements extraordinaires ou si elle émerge de l'interaction entre la structure narrative, la caractérisation, la conception spatiale, la temporalité et la voix narrative. Pour y répondre, l'étude examine les fonctions interconnectées de la disparition, de l'ambiguïté, de la fragmentation de l'identité, de la dissolution spatiale, de la logique onirique et de l'absence d'ombre. L'analyse s'appuie principalement sur la conception de l'inquiétante étrangeté chez Ernst Jentsch, définie comme incertitude intellectuelle, et sur la théorie freudienne du retour du refoulé, enrichies par les réflexions de Richard Kearney sur le secret et les discussions de Nurdan Gürbilek sur le refoulement et la mémoire culturelle.

La recherche repose sur une analyse textuelle et une lecture attentive du roman, examiné systématiquement du début à la fin. Les épisodes générant des effets d'inquiétante étrangeté ont été identifiés et analysés dans le cadre psychanalytique établi par Freud et Jentsch, avec une attention particulière portée aux schémas narratifs récurrents plutôt qu'aux événements isolés. Six structures narratives interconnectées ont été dégagées : la disparition, l'ambiguïté et le silence, la fragmentation de l'identité, la dissolution spatiale, la logique onirique et l'absence d'ombre. Chaque structure a été étudiée en relation avec la construction narrative, la caractérisation, l'organisation spatiale et la temporalité, en mettant l'accent sur le maintien de l'incertitude sans explication définitive. Les interprétations de Kearney et les analyses de Gürbilek ont été mobilisées pour éclairer les dimensions culturelles de l'inquiétante étrangeté. Cette approche permet de l'évaluer non comme une réaction psychologique isolée, mais comme un principe structurant du roman dans son ensemble.

L'analyse montre que l'inquiétante étrangeté est produite par l'interaction de multiples couches narratives plutôt que par des événements extraordinaires isolés. La disparition constitue le premier schéma majeur : à partir de l'absence de Güvercin et des autres disparitions non résolues, elle se transforme

progressivement en effacement de la mémoire, de l'identité et des traces confirmant l'existence humaine. Cette mutation fait de l'absence une condition ontologique qui déstabilise continuellement le monde fictionnel et les attentes du lecteur. Étroitement liée à la disparition, l'ambiguïté se manifeste par des questions sans réponses, des explications suspendues et des détails contradictoires, recréant sans cesse l'incertitude intellectuelle décrite par Jentsch. Le silence, les dialogues interrompus et les explications omises renforcent cette incertitude, amenant le lecteur à douter non seulement des expériences des personnages mais aussi de la fiabilité du récit, de sorte que l'inquiétante étrangeté s'étend à la structure globale du roman.

La fragmentation de l'identité constitue une autre dimension essentielle : les personnages se reflètent mutuellement, les identités personnelles deviennent instables et les frontières entre individus s'effondrent progressivement, en écho à la réflexion freudienne sur le double et le retour du familier sous une forme étrangée. L'identité est ainsi présentée comme une construction fluide, exposée à une dissolution constante. L'organisation spatiale accentue ce processus : des lieux tels que le village, l'échoppe du barbier ou la ville deviennent des espaces liminaires où les distinctions entre réalité et rêve, intérieur et extérieur, passé et présent s'effacent, produisant l'incertitude au lieu de se limiter à un cadre. La temporalité intensifie encore cet effet : la séquence chronologique est interrompue, les relations causales deviennent instables et des transitions oniriques remplacent la progression linéaire, de sorte que la réalité perd sa cohérence et que le récit diffère sans cesse la certitude.

L'un des apports centraux de l'étude concerne l'**absence d'ombre**, image clé évoquée par le titre du roman. Bien au-delà de la disparition littérale d'une ombre, elle symbolise la perte progressive des traces permettant aux individus d'être reconnus, mémorisés et confirmés dans le monde. Les visages oubliés, les souvenirs effacés et la disparition des signes de l'existence transforment l'absence en condition ontologique. Dans ce cadre, l'absence d'ombre devient l'expression culminante de l'inquiétante étrangeté, où disparition, ambiguïté, fragmentation identitaire, dissolution spatiale et logique onirique convergent en une structure esthétique cohérente.

Cette étude montre également que les recherches antérieures sur Gölgesizler ont surtout interprété le roman à travers le prisme du postmodernisme, de la métfiction, de la multiplicité des réalités ou de l'esthétique provinciale, considérant les épisodes d'inquiétante étrangeté comme des manifestations secondaires. La présente recherche propose un cadre différent, en traitant l'inquiétante étrangeté comme le principe central qui confère cohérence au récit. La combinaison de la théorie freudienne du retour du refoulé et de la conception jentschienne de l'incertitude intellectuelle permet d'interpréter les composantes du roman dans une perspective unifiée. Les réflexions de Kearney sur le secret et les analyses de Gürbilek sur le refoulement éclairent les dimensions culturelles et philosophiques de son atmosphère troublante. L'inquiétante étrangeté apparaît ainsi comme un principe inscrit dans l'architecture narrative, et non comme un simple effet ponctuel.

En conclusion, **Gölgesizler** construit l'inquiétante étrangeté comme un principe esthétique global façonnant la structure narrative, la caractérisation, l'organisation spatiale et l'expérience du lecteur face à la réalité. Plutôt que de susciter la peur par des événements extraordinaires, le roman déstabilise continuellement l'identité, la mémoire, la présence et la vérité en refusant toute explication définitive. Cette perspective offre un cadre alternatif pour comprendre la fiction de Toptaş et contribue à la critique littéraire psychanalytique dans les études littéraires turques, en présentant l'inquiétante étrangeté comme une catégorie analytique féconde. Le modèle développé ici peut également servir à l'étude des autres œuvres de Toptaş et des romans turcs contemporains où l'incertitude, la disparition, l'identité fragmentée et la réalité instable constituent des stratégies narratives centrales.

Mots-Clés : Hasan Ali Toptaş, Gölgesizler, l'inquiétante étrangeté, Sigmund Freud, Ernst Jentsch

Resumen Estructurado:

La novela **Gölgesizler** de Hasan Ali Toptaş ha atraído una atención crítica considerable mediante estudios sobre la técnica narrativa posmoderna, la metaficción, la representación provincial, la memoria y la construcción pluricapa de la realidad. Sin embargo, la dimensión de **lo siniestro (das Unheimliche)** sigue siendo uno de los aspectos menos examinados. Generalmente se ha tratado únicamente dentro de discusiones más amplias sobre el posmodernismo o a través de episodios aislados, mientras que una lectura comprensiva

de lo siniestro como principio estético organizador del relato ha permanecido limitada. Este estudio aborda dicha laguna, demostrando que lo siniestro funciona como un principio narrativo fundamental y no como un elemento temático confinado a escenas específicas. La cuestión central es si la atmósfera inquietante de la novela deriva únicamente de acontecimientos extraordinarios o si surge de la interacción entre la estructura narrativa, la caracterización, el diseño espacial, la temporalidad y la voz narrativa. Para responder, la investigación examina las funciones interconectadas de la desaparición, la ambigüedad, la fragmentación de la identidad, la disolución espacial, la lógica onírica y la ausencia de sombra. El análisis se apoya principalmente en la concepción de Ernst Jentsch de lo siniestro como incertidumbre intelectual y en la teoría freudiana del retorno de lo reprimido, complementadas por las reflexiones de Richard Kearney sobre el secreto y las discusiones de Nurdan Gürbilek acerca del recuerdo reprimido y la memoria cultural.

La investigación se fundamenta en el análisis textual y la lectura minuciosa. El texto principal, **Gölgesizler**, se examina de manera sistemática desde el inicio hasta el final. Los episodios que producen efectos siniestros se identifican y analizan dentro del marco psicoanalítico establecido por Freud y Jentsch, prestando atención a los patrones narrativos recurrentes más que a los eventos aislados. A través de la lectura detallada se identifican seis estructuras narrativas interrelacionadas: desaparición, ambigüedad y silencio, fragmentación de la identidad, disolución espacial, lógica onírica y ausencia de sombra. Cada patrón se estudia en relación con la estructura narrativa, la caracterización, la organización espacial y la construcción temporal, con especial atención a cómo se mantiene la incertidumbre sin ofrecer explicaciones definitivas. Las interpretaciones de Kearney y las discusiones de Gürbilek se utilizan para aclarar las dimensiones culturales de lo siniestro. Este enfoque permite evaluarlo no como una reacción psicológica aislada, sino como un principio estructural que gobierna la novela en su conjunto.

El análisis demuestra que lo siniestro se genera mediante la interacción de múltiples capas narrativas y no por eventos extraordinarios aislados. La desaparición constituye el primer patrón principal: comienza con la ausencia de Güvercin y se expande a otras ausencias no resueltas, hasta transformarse en borrado de la memoria, la identidad y las huellas que confirman la existencia humana. Esta transformación convierte la ausencia física en una condición ontológica que desestabiliza tanto el mundo ficticio como las expectativas del lector. Estrechamente vinculada a la desaparición está la producción persistente de ambigüedad: las preguntas quedan sin respuesta, las explicaciones se suspenden y los detalles contradictorios impiden la interpretación definitiva, recreando constantemente la incertidumbre intelectual descrita por Jentsch. El silencio, las conversaciones interrumpidas y las explicaciones omitidas refuerzan esta incertidumbre, llevando al lector a cuestionar no solo las experiencias de los personajes, sino también la fiabilidad del relato mismo, de modo que lo siniestro se expande desde eventos individuales hacia la estructura global de la novela.

La fragmentación de la identidad constituye otra dimensión esencial: los personajes se reflejan entre sí, las identidades personales se vuelven inestables y las fronteras entre individuos se derrumban progresivamente, en estrecha correspondencia con la discusión freudiana sobre el doble y el retorno de lo familiar en forma extrañada. La identidad se presenta, así, no como una condición estable, sino como una construcción fluida expuesta a la disolución. La organización espacial refuerza este proceso: lugares como la aldea, la barbería y la ciudad se convierten en espacios liminales donde las distinciones entre realidad y sueño, interior y exterior, pasado y presente se difuminan, de modo que el espacio produce incertidumbre en lugar de servir simplemente de escenario. La organización temporal intensifica este efecto: la secuencia cronológica se interrumpe, las relaciones causales se vuelven inestables y las transiciones oníricas reemplazan la progresión lineal, de modo que la realidad pierde coherencia y el relato pospone continuamente la certeza.

Uno de los hallazgos centrales del estudio concierne a la **ausencia de sombra**, imagen evocada por el título de la novela. Más allá de la desaparición literal de una sombra, la ausencia de sombra significa la pérdida gradual de las huellas que permiten reconocer, recordar y confirmar a los individuos en el mundo que habitan. Los rostros olvidados, los recuerdos desvanecidos y la desaparición de los signos que verifican la existencia transforman la ausencia en una condición ontológica. En este marco, la ausencia de sombra se convierte en la expresión culminante de lo siniestro, en la que desaparición, ambigüedad, fragmentación de la identidad, disolución espacial y lógica onírica convergen en una estructura estética coherente.

El estudio indica también que las investigaciones previas sobre Gölgesizler han interpretado predominantemente la novela a través de la narrativa posmoderna, la metaficción, las múltiples realidades o la estética provincial, considerando los episodios siniestros como manifestaciones secundarias de estrategias

posmodernas más amplias. La presente investigación propone un marco distinto al tratar lo siniestro como el principio central mediante el cual el relato adquiere coherencia. La combinación del retorno de lo reprimido en Freud con la teoría de la incertidumbre intelectual de Jentsch permite interpretar los diversos componentes de la novela dentro de una perspectiva teórica unificada. Las reflexiones de Kearney sobre el secreto y las discusiones de Gürbilek sobre el recuerdo reprimido iluminan las dimensiones culturales y filosóficas de su atmósfera inquietante. En conjunto, estos enfoques demuestran que lo siniestro está incrustado no solo en escenas individuales, sino en la arquitectura narrativa de la obra.

La investigación concluye que **Gölgesizler** construye lo siniestro como un principio estético integral que moldea la estructura narrativa, la caracterización, la organización espacial y la experiencia del lector frente a la realidad. En lugar de producir miedo únicamente a través de eventos extraordinarios, la novela desestabiliza de manera persistente la identidad, la memoria, la presencia y la verdad al rehusar explicaciones definitivas. Esta perspectiva ofrece un marco alternativo para comprender la ficción de Toptaş y contribuye a la crítica literaria psicoanalítica en los estudios literarios turcos al presentar lo siniestro como una categoría analítica productiva. El modelo desarrollado aquí puede servir también para futuras investigaciones sobre otras obras de Toptaş y sobre novelas turcas contemporáneas en las que la incertidumbre, la desaparición, la identidad fracturada y la realidad inestable funcionan como estrategias narrativas centrales.

Palabras Clave: Hasan Ali Toptaş, Gölgesizler, lo siniestro, Sigmund Freud, Ernst Jentsch

结构化摘要:

哈桑·阿里·托普塔什的小说 **《无影人》（Gölgesizler）** 已经通过关于后现代叙事技巧、元小说、地方性再现、记忆以及现实的多层建构等研究，引起了广泛的学术关注。然而，**“诡异”（das Unheimliche）** 仍然是该小说最少被深入探讨的维度之一。它通常仅在更广泛的后现代主义讨论中被提及，或通过个别片段加以分析，而作为叙事的组织性美学原则的全面解读仍然有限。本研究旨在填补这一空白，论证“诡异”不仅是某些场景中的主题元素，而是小说的基本叙事原则。研究的核心问题在于：小说令人不安的氛围是否仅仅源于非凡事件，还是源于叙事结构、人物塑造、空间设计、时间性与叙事声音之间的互动。为此，本文考察了消失、模糊性、身份碎裂、空间消解、梦境逻辑以及“无影性”的相互作用。分析主要借鉴恩斯特·延奇（Ernst Jentsch）关于“诡异”即智识性不确定性的概念，以及西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）关于“被压抑之物的回归”的理论，并辅以理查德·克尔尼（Richard Kearney）关于秘密的思考以及努尔丹·居尔比莱克（Nurdan Gürbilek）关于压抑与文化记忆的讨论。

研究基于文本分析与细读，对托普塔什的《无影人》进行了系统性的整体考察。产生“诡异”效果的叙事片段被识别并置于弗洛伊德与延奇的精神分析框架下进行分析，重点关注反复出现的叙事模式而非孤立事件。通过细读，归纳出六种相互关联的叙事结构：消失、模糊与沉默、身份碎裂、空间消解、梦境逻辑以及无影性。每一模式都结合叙事结构、人物塑造、空间组织与时间建构进行分析，特别关注如何在缺乏最终解释的情况下持续制造不确定性。克尔尼与居尔比莱克的理论在必要时用于阐释“诡异”的文化维度。此方法使“诡异”不再被视为孤立的心理反应，而是作为支配整部小说的结构性原则。

分析表明，“诡异”是通过多重叙事层面的互动生成的，而非孤立的非凡事件。消失是首要模式：从鸽子的失踪开始，并扩展到其他未解决的缺席，逐渐超越字面意义，演变为记忆、身份以及存在痕迹的抹除。这一转变使物理性的缺席成为一种本体论状态，不断动摇虚构世界与读者的期待。与消失紧密相关的是模糊性的持续生成：问题悬而未决，解释被搁置，矛盾的细节阻碍了确定性的解读，不断再现延奇所描述的智识性不确定性。沉默、被打断的对话以及被省略的解释进一步强化了这种不确定性，使读者不仅质疑人物的经历，也质疑叙事本身的可靠性，从而使“诡异”从个别事件扩展到小说的整体结构。

身份碎裂是另一重要维度：人物之间频繁互为镜像，个人身份变得不稳定，个体之间的界限逐渐崩塌，这与弗洛伊德关于"重复"与"熟悉之物以陌生形式回归"的讨论高度契合。身份因此被呈现为一种流动的建构，持续暴露于解体之中。空间组织进一步强化了这一过程：村庄、理发店与城市等场所成为阈限空间，现实与梦境、内与外、过去与现在的界限不断模糊，空间不再只是背景，而是主动制造不确定性。时间组织也加剧了这一效果：事件的时间顺序不断被打断，因果关系变得不稳定，梦境般的转换取代了线性推进，现实逐渐失去连贯性，叙事不断推迟确定性。

研究的核心发现之一是关于**"无影性"**这一小说标题所唤起的中心意象。它远不止是影子的字面消失，而是象征着个体逐渐失去被识别、被记忆、被确认的痕迹。被遗忘的面孔、消退的记忆以及所有存在的标记的消失，使缺席转化为一种本体论状态。在这一框架下，"无影性"成为"诡异"的最终表达，消失、模糊、身份碎裂、空间消解与梦境逻辑在此汇聚为一个连贯的美学结构。

研究还指出，以往关于《无影人》的研究主要从后现代叙事、元小说、多重现实或地方美学的角度进行，通常将"诡异"视为后现代策略的次要表现。本研究则提出不同的框架，将"诡异"视为赋予叙事连贯性的核心原则。弗洛伊德的"被压抑之物的回归"与延奇的"智识性不确定性"结合，使小说的多种要素能够在统一的理论视角下得到解释。克尔尼关于秘密的思考与居尔比莱克关于压抑的讨论进一步揭示了其令人不安氛围的文化与哲学维度。由此可见，"诡异"不仅嵌入于个别场景，更深植于小说的叙事架构之中。

研究结论认为，《无影人》将"诡异"建构为一种全面的美学原则，塑造了叙事结构、人物塑造、空间组织以及读者的现实体验。小说并非仅通过非凡事件制造恐惧，而是通过拒绝最终解释不断动摇身份、记忆、存在与真理。这一视角为理解托普塔什的小说提供了新的框架，并通过提出"诡异"作为一种富有生产力的分析范畴，为土耳其文学研究中的精神分析批评作出贡献。本文所发展的分析模型亦可应用于托普塔什的其他作品以及当代土耳其小说，在这些作品中，不确定性、消失、身份碎裂与现实的不稳定性构成核心叙事策略。

关键词： 哈桑·阿里·托普塔什，《无影人》，诡异，西格蒙德·弗洛伊德，恩斯特·延奇

Структурированное Резюме:

Роман **«Без теней» (Gölgesizler)** Хасана Али Топташа привлёк значительное внимание исследователей благодаря работам о постмодернистской повествовательной технике, метаповествовании, провинциальной репрезентации, памяти и многослойной конструкции реальности. Однако измерение **«жуткого» (das Unheimliche)** остаётся одним из наименее изученных аспектов произведения. Обычно оно рассматривалось лишь в рамках более широких дискуссий о постмодернизме или через отдельные эпизоды, тогда как целостное прочтение «жуткого» как организующего эстетического принципа повествования остаётся ограниченным. Настоящее исследование восполняет этот пробел, показывая, что «жуткое» функционирует как фундаментальный повествовательный принцип, а не как тематический элемент, ограниченный конкретными сценами. В центре работы стоит вопрос: возникает ли тревожная атмосфера романа исключительно из необычных событий или же она формируется во взаимодействии повествовательной структуры, характеризации, пространственного дизайна, темпоральности и повествовательного голоса. Для ответа анализируются взаимосвязанные функции исчезновения, неопределённости, фрагментации идентичности, пространственного распада, логики сна и отсутствия тени. Исследование опирается на концепцию Эрнста Йенча о «жутком» как интеллектуальной неопределённости и на теорию Зигмунда Фрейда о «возвращении вытесненного», дополненные размышлениями Ричарда Керни о тайне и обсуждениями Нурдан Гюрбилек о вытеснении и культурной памяти.

Работа основана на текстуальном анализе и внимательном чтении. Основной текст — роман «Без теней» — исследуется систематически от начала до конца. Эпизоды, создающие эффект «жуткого», были выявлены и проанализированы в психоаналитическом ключе Фрейда и Йенча, при этом внимание уделялось повторяющимся повествовательным структурам, а не отдельным событиям.

В результате были выделены шесть взаимосвязанных структурных паттернов: исчезновение, неопределённость и молчание, фрагментация идентичности, пространственный распад, логика сна и отсутствие тени. Каждый паттерн рассмотрен в связи с повествовательной структурой, характеризацией, пространственной организацией и временной конструкцией, с особым акцентом на поддержание неопределённости без окончательных объяснений. Интерпретации Керни и Гюрбилек использовались для прояснения культурных измерений «жуткого». Такой подход позволил рассматривать «жуткое» не как изолированную психологическую реакцию, а как структурный принцип, управляющий романом в целом.

Анализ показывает, что «жуткое» порождается взаимодействием множества повествовательных слоёв, а не отдельными необычными событиями. Исчезновение образует первый крупный паттерн: начиная с исчезновения Гюверджин и расширяясь через другие нерешённые отсутствия, оно постепенно выходит за пределы буквального значения и превращается в стирание памяти, идентичности и следов, подтверждающих человеческое существование. Это превращение делает физическое отсутствие онтологическим состоянием, постоянно дестабилизирующим как фиктивный мир, так и ожидания читателя. Тесно связанная с исчезновением неопределённость проявляется в виде неотвеченных вопросов, отложенных объяснений и противоречивых деталей, что постоянно воспроизводит интеллектуальную неопределённость, описанную Йенчем. Молчание, прерванные разговоры и опущенные объяснения усиливают эту неопределённость, заставляя читателя сомневаться не только в опыте персонажей, но и в надёжности повествования, так что «жуткое» распространяется от отдельных событий на всю структуру романа.

Фрагментация идентичности образует ещё одно важное измерение: персонажи часто отражают друг друга, личные идентичности становятся нестабильными, а границы между индивидами постепенно размываются, что соответствует фрейдовскому обсуждению «двойничества» и возвращения знакомого в отчуждённой форме. Идентичность представлена не как устойчивая данность, а как текучая конструкция, постоянно подверженная распаду. Пространственная организация усиливает этот процесс: такие места, как деревня, парикмахерская и город, становятся лиминальными пространствами, где различия между реальностью и сном, внутренним и внешним, прошлым и настоящим постоянно стираются, так что пространство активно производит неопределённость, а не просто служит сценой. Временная организация ещё более усиливает этот эффект: хронологическая последовательность событий постоянно прерывается, причинно-следственные связи становятся нестабильными, а переходы, напоминающие сон, заменяют линейное развитие, так что реальность постепенно теряет связность, а повествование непрерывно откладывает определённость.

Одним из центральных выводов исследования является **«отсутствие тени»**, ключевой образ, вызываемый названием романа. Оно означает не только буквальное исчезновение тени, но и постепенную утрату следов, позволяющих индивидов узнавать, помнить и подтверждать их существование в мире. Забытые лица, угасающие воспоминания и исчезновение всех знаков, удостоверяющих бытие, превращают отсутствие в онтологическое состояние. В этой рамке отсутствие тени становится кульминационным выражением «жуткого», в котором исчезновение, неопределённость, фрагментация идентичности, пространственный распад и логика сна сходятся в единую эстетическую структуру.

Исследование также показывает, что прежние работы о «Без теней» преимущественно интерпретировали роман через постмодернистское повествование, метаповествование, множественные реальности или провинциальную эстетику, рассматривая эпизоды «жуткого» как вторичные проявления более широких постмодернистских стратегий. Настоящее исследование предлагает иной подход, рассматривая «жуткое» как центральный принцип, придающий повествованию целостность. Сочетание фрейдовской концепции «возвращения вытесненного» с йенчевской теорией интеллектуальной неопределённости позволяет интерпретировать различные компоненты романа в единой теоретической перспективе. Размышления Керни о тайне и обсуждения Гюрбилек о вытеснении дополнительно освещают культурные и философские измерения тревожной атмосферы произведения. В совокупности эти подходы показывают, что «жуткое» встроено не только в отдельные сцены, но и в архитектуру повествования.

В заключение, роман **«Без теней»** конструирует «жуткое» как всеобъемлющий эстетический принцип, формирующий повествовательную структуру, характеризацию, пространственную организацию и читательское восприятие реальности. Вместо того чтобы вызывать страх исключительно необычными событиями, роман постоянно дестабилизирует идентичность, память, присутствие и истину, отказываясь от окончательных объяснений. Такой подход предлагает альтернативный аналитический каркас для понимания прозы Топташа и вносит вклад в психоаналитическую литературную критику в турецких литературных исследованиях, представляя «жуткое» как продуктивную аналитическую категорию. Разработанная модель анализа может быть применена и к другим произведениям Топташа, а также к современным турецким романам, где неопределённость, исчезновение, фрагментация идентичности и нестабильная реальность выступают центральными повествовательными стратегиями.

Ключевые Слова: Хасан Али Топташ, «Без теней», жуткое, Зигмунд Фрейд, Эрнст Йенч

संरचित सारांश:

हसन अली टोप्ताश का उपन्यास **"गोल्गोसिज़लर" (Gölgesizler)** उत्तर-आधुनिक कथन तकनीक, मेटाफिक्शन, प्रांतीय प्रतिनिधित्व, स्मृति और बहुस्तरीय वास्तविकता निर्माण पर किए गए अध्ययनों के माध्यम से व्यापक आलोचनात्मक ध्यान आकर्षित कर चुका है। फिर भी, **"अजीब/अपरिचित" (das Unheimliche)** का आयाम इस उपन्यास का सबसे कम विश्लेषित पहलू बना हुआ है। इसे सामान्यतः केवल उत्तर-आधुनिकता की व्यापक चर्चाओं में या कुछ अलग-थलग प्रसंगों में ही देखा गया है, जबकि इसे कथा के संगठनात्मक सौंदर्य सिद्धांत के रूप में व्यापक रूप से पढ़ा नहीं गया। यह अध्ययन इस कमी को पूरा करता है और यह दर्शाता है कि "अजीब" केवल कुछ दृश्यों तक सीमित विषयगत तत्व नहीं है, बल्कि एक मौलिक कथात्मक सिद्धांत है। अध्ययन का केंद्रीय प्रश्न यह है कि क्या उपन्यास का अस्थिर वातावरण केवल असाधारण घटनाओं से उत्पन्न होता है या यह कथात्मक संरचना, चरित्र-निर्माण, स्थानिक डिजाइन, समय और कथन-स्वर की परस्पर क्रिया से उभरता है। इस प्रश्न का उत्तर देने के लिए, अध्ययन गायब होना, अस्पष्टता, पहचान का विखंडन, स्थान का विघटन, स्वप्न-तर्क और "बिना छाया" जैसी परस्पर जुड़ी हुई कार्यप्रणालियों की जाँच करता है। विश्लेषण मुख्यतः अर्न्स्ट येन्च की "बौद्धिक अनिश्चितता" के रूप में अजीब की अवधारणा और सिगमंड फ्रायड के "दबी हुई चीज़ों की वापसी" के सिद्धांत पर आधारित है, जिसे रिचर्ड कीर्नी के "गोपनीयता" पर विचार और नुर्दान ग्युरबिलेक की "दमन और सांस्कृतिक स्मृति" पर चर्चाओं से समर्थन मिलता है।

यह शोध पाठ्य विश्लेषण और गहन पठन पर आधारित है। प्राथमिक पाठ — टोप्ताश का *गोल्गोसिज़लर* — को आरंभ से अंत तक व्यवस्थित रूप से जाँचा गया। उन प्रसंगों की पहचान की गई और विश्लेषण किया गया जो "अजीब" प्रभाव उत्पन्न करते हैं, फ्रायड और येन्च के मनोविश्लेषणात्मक ढाँचे में, और ध्यान अलग-थलग घटनाओं के बजाय बार-बार आने वाले कथात्मक पैटर्न पर केंद्रित रहा। गहन पठन के माध्यम से छह परस्पर संबंधित पैटर्न पहचाने गए: गायब होना, अस्पष्टता और मौन, पहचान का विखंडन, स्थान का विघटन, स्वप्न-तर्क और बिना छाया। प्रत्येक पैटर्न को कथात्मक संरचना, चरित्र-निर्माण, स्थानिक संगठन और समय-निर्माण के संदर्भ में जाँचा गया, विशेष ध्यान इस बात पर कि कैसे अनिश्चितता बिना किसी अंतिम व्याख्या के बनाए रखी जाती है। कीर्नी और ग्युरबिलेक की व्याख्याओं का उपयोग सांस्कृतिक आयामों को स्पष्ट करने के लिए किया गया। इस दृष्टिकोण ने "अजीब" को एक अलग मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया के रूप में नहीं, बल्कि पूरे उपन्यास को नियंत्रित करने वाले संरचनात्मक सिद्धांत के रूप में मूल्यांकित करने की अनुमति दी।

विश्लेषण से पता चलता है कि "अजीब" अलग-थलग असाधारण घटनाओं से नहीं, बल्कि कई कथात्मक परतों की परस्पर क्रिया से उत्पन्न होता है। गायब होना पहला प्रमुख पैटर्न है: गुयवेरजिन के गायब होने से शुरू होकर अन्य अनसुलझी अनुपस्थितियों तक फैलता है, और धीरे-धीरे स्मृति, पहचान और अस्तित्व की पुष्टि करने वाले निशानों के मिटने में बदल जाता है। यह परिवर्तन भौतिक अनुपस्थिति को एक अस्तित्वगत स्थिति में बदल देता है, जो लगातार काल्पनिक दुनिया और पाठक की अपेक्षाओं को अस्थिर करता है। गायब होने से जुड़ी अस्पष्टता लगातार उत्पन्न होती है: प्रश्न अनुत्तरित रहते हैं, व्याख्याएँ स्थगित होती हैं और विरोधाभासी विवरण निश्चित व्याख्या को रोकते हैं, जिससे येन्च द्वारा वर्णित बौद्धिक अनिश्चितता बार-बार पुनः निर्मित होती है। मौन, बाधित संवाद और छोड़ी गई व्याख्याएँ इस अनिश्चितता को और मजबूत करती हैं, जिससे पाठक न केवल पात्रों के अनुभवों पर बल्कि स्वयं कथन की विश्वसनीयता पर भी संदेह करता है, और इस प्रकार "अजीब" व्यक्तिगत घटनाओं से उपन्यास की संपूर्ण संरचना तक फैल जाता है।

पहचान का विखंडन एक अन्य प्रमुख आयाम है: पात्र अक्सर एक-दूसरे का प्रतिबिंब बनते हैं, व्यक्तिगत पहचान अस्थिर हो जाती है और व्यक्तियों के बीच की सीमाएँ धीरे-धीरे टूट जाती हैं, जो फ्रायड की "द्वैत" और परिचित के अपरिचित रूप में लौटने की चर्चा से मेल खाती है। पहचान को एक स्थिर स्थिति के रूप में नहीं, बल्कि एक तरल निर्माण के रूप में प्रस्तुत किया गया है, जो लगातार विघटन के अधीन है। स्थानिक संगठन इस प्रक्रिया को मजबूत करता है: गाँव, नाई की दुकान और शहर जैसे स्थान सीमा-रेखीय स्थान बन जाते हैं, जहाँ वास्तविकता और स्वप्न, अंदर और बाहर, अतीत और वर्तमान के बीच की भिन्नताएँ लगातार धुंधली होती हैं, जिससे स्थान केवल पृष्ठभूमि नहीं बल्कि सक्रिय रूप से अनिश्चितता उत्पन्न करता है। समय का संगठन इस प्रभाव को और तीव्र करता है: घटनाओं का कालानुक्रमिक क्रम बार-बार बाधित होता है, कारण-परिणाम संबंध अस्थिर हो जाते हैं और स्वप्न-सदृश संक्रमण रैखिक प्रगति को प्रतिस्थापित करते हैं, जिससे वास्तविकता धीरे-धीरे असंगत हो जाती है और कथन लगातार निश्चितता को स्थगित करता है।

अध्ययन की केंद्रीय अंतर्दृष्टियों में से एक **"बिना छाया"** है, जो उपन्यास के शीर्षक द्वारा उत्पन्न केंद्रीय छवि है। यह केवल छाया के शाब्दिक गायब होने से कहीं अधिक है; यह उन निशानों के क्रमिक नुकसान का संकेत देता है जो व्यक्तियों को पहचाने जाने, याद किए जाने और उनके अस्तित्व की पुष्टि करने की अनुमति देते हैं। भूले हुए चेहरे, फीकी पड़ती स्मृतियाँ और अस्तित्व की पुष्टि करने वाले सभी संकेतों का गायब होना अनुपस्थिति को एक अस्तित्वगत स्थिति में बदल देता है। इस ढाँचे में, "बिना छाया" "अजीब" की चरम अभिव्यक्ति बन जाता है, जिसमें गायब होना, अस्पष्टता, पहचान का विखंडन, स्थान का विघटन और स्वप्न-तर्क एक सुसंगत सौंदर्य संरचना में मिल जाते हैं।

यह विश्लेषण यह भी इंगित करता है कि *गोल्गोसिज़लर* पर पूर्ववर्ती अध्ययनों ने मुख्यतः उपन्यास की व्याख्या उत्तर-आधुनिक कथन, मेटाफिक्शन, बहु-यथार्थ या प्रांतीय सौंदर्यशास्त्र के माध्यम से की है, और सामान्यतः अजीब प्रसंगों को व्यापक उत्तर-आधुनिक रणनीतियों की द्वितीयक अभिव्यक्तियों के रूप में देखा है। वर्तमान अध्ययन एक अलग ढाँचा प्रस्तुत करता है, जिसमें "अजीब" को केंद्रीय सिद्धांत माना जाता है जिसके माध्यम से कथन संगति प्राप्त करता है। फ्रायड के "दबी हुई चीज़ों की वापसी" और येन्च की "बौद्धिक अनिश्चितता" को मिलाकर उपन्यास के विभिन्न घटकों की एकीकृत सैद्धांतिक दृष्टिकोण से व्याख्या की जा सकती है। कीर्नी के "गोपनीयता" पर विचार और ग्युरबिलेक की "दमन" पर चर्चाएँ इसकी अस्थिर वातावरण के सांस्कृतिक और दार्शनिक आयामों को और स्पष्ट करती हैं। इन दृष्टिकोणों से यह प्रदर्शित होता है कि "अजीब" केवल व्यक्तिगत दृश्यों में ही नहीं बल्कि उपन्यास की कथात्मक संरचना में भी निहित है।

अध्ययन निष्कर्ष निकालता है कि *गोल्गोसिज़लर* "अजीब" को एक व्यापक सौंदर्य सिद्धांत के रूप में निर्मित करता है, जो कथात्मक संरचना, चरित्र-निर्माण, स्थानिक संगठन और पाठक के वास्तविकता अनुभव को आकार देता है। उपन्यास केवल असाधारण घटनाओं के माध्यम से भय उत्पन्न नहीं करता, बल्कि पहचान, स्मृति, उपस्थिति और सत्य को लगातार अस्थिर करता है, अंतिम व्याख्याओं से इनकार करके। यह दृष्टिकोण टोप्ताश की कथा को समझने के लिए एक वैकल्पिक ढाँचा प्रदान करता है और तुर्की साहित्यिक अध्ययन में मनोविश्लेषणात्मक साहित्यिक आलोचना में योगदान देता

कीवर्ड : हसन अली टोप्ताश, गोल्गोसिज़लर, अजीब / अपरिचित (das Unheimliche), सिगमंड फ्रायड, अर्न्स्ट येन्च

Yapılandırılmış Özet:

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı, yayımlandığı tarihten bu yana postmodern anlatı yapısı, üstkurmaca, taşra, bellek, gerçeklik algısı ve anlatım teknikleri bakımından farklı yönleriyle incelenmiştir. Bununla birlikte romanda belirgin biçimde hissedilen tekinsizlik duygusunun anlatının bütününü kuşatan estetik işleyiş içerisindeki yeri, bugüne kadar çoğunlukla belirli sahneler veya sınırlı anlatı unsurları üzerinden değerlendirilmiştir. Tekinsizliği romanın yapısını açıklayan temel bir çözümleme ekseni olarak ele alan çalışmalar ise sınırlı kalmıştır. *Gölgesizler*, okuru sürekli belirsizlik içinde bırakan olay örgüsü, kaybolan kişileri, çözülemeyen sırları, birbirine karışan zaman ve mekân düzlemleri, kimlik sınırlarını belirsizleştiren karakterleri ve açıklanmayan anlatı boşluklarıyla tekinsizlik kavramının sunduğu kuramsal olanaklar çerçevesinde yeniden okunabilecek zengin bir metindir.

Bu araştırma, söz konusu boşluktan hareketle romanda tekinsizliğin hangi anlatısal araçlarla kurulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel problemi, tekinsizlik duygusunun belirli olaylar ya da karakterler aracılığıyla ortaya çıkan geçici bir hava mı oluşturduğu, yoksa romanın anlatı yapısını biçimlendiren estetik bir ilke olarak mı işlediği sorusu etrafında şekillenmektedir. Bu doğrultuda romanda

kaybolma, belirsizlik, benlik yarılması, mekânsal çözülme, rüya mantığı ve gölgesizleşme olguları tekinsizlik kavramı ekseninde birlikte değerlendirilmiştir. Bu anlatısal unsurların birbirleriyle kurduğu ilişkinin romanın bütününe nasıl yayıldığı incelenmiştir.

Kuramsal çerçeve oluşturulurken Ernst Jentsch'in tekinsizliği entelektüel belirsizlik üzerinden açıklayan yaklaşımı ile Sigmund Freud'un bastırılanın geri dönüşüne dayanan kuramı temel alınmıştır. Bu çerçeve, Richard Kearney'nin sır ve mahremiyet üzerine geliştirdiği değerlendirmeler ile Nurdan Gürbilek'in bastırılanın geri dönüşüne ilişkin yorumlarından yararlanılarak derinleştirilmiştir. Böylece romanın farklı anlatısal bileşenleri birbirinden bağımsız başlıklar olarak değil, tekinsizlik deneyimini birlikte kuran unsurlar olarak ele alınmıştır. Araştırmada metin incelemesine dayalı yakın okuma yöntemi benimsenmiştir.

İncelemenin temel metnini Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı oluşturmuştur. Roman baştan sona sistematik biçimde okunmuştur. Tekinsizlik duygusunu üreten olaylar, kişiler, anlatım biçimleri ve mekânsal düzenlemeler belirlenerek kuramsal çerçeve doğrultusunda çözümlenmiştir. Analiz süreci, metindeki tekrar eden anlatısal örüntülerin tespitine dayanmıştır. Bu yinelenen unsurlar ortak özellikleri doğrultusunda bir araya getirilmiştir. Çözümleme sonucunda tekinsizlik duygusunun kaybolmalar, belirsizlikler, benlik yarılmaları, mekânsal çözülmeler, rüya mantığını çağrıştıran anlatı geçişleri ve gölgesizleşme olmak üzere altı temel anlatısal örüntü etrafında kurulduğu belirlenmiştir. Bu altı eksenin her biri Freud ve Jentsch'in kuramsal yaklaşımları doğrultusunda değerlendirilmiştir. Gerekli görülen noktalarda Kearney ve Gürbilek'in yorumlarıyla desteklenmiştir. Romanda tekinsizliğin salt içerik düzeyinde görülen olağanüstü olaylardan kaynaklanmadığı, anlatının kuruluş biçimiyle yakından ilişkili olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İnceleme sonucunda tekinsizlik duygusunun romanın belirli bölümlerinde yoğunlaşıp kaybolan geçici bir izlenim oluşturmadığı, anlatının bütününe yayılan estetik bir düzen içinde sürekli yeniden üretildiği belirlenmiştir. Kaybolmalar bu yapının ilk halkasını oluşturmaktadır. Güvercin'in kayboluşuyla başlayan süreç, romandaki diğer kaybolmalarla genişlemektedir. Kişiler kadar onların hatıraları, yüzleri ve varlıklarını doğrulayan izler de zamanla silinmektedir. Kaybolma olgusu fiziksel bir yok oluşun ötesine geçerek bireyin dünyayla kurduğu ilişkinin çözülmesine dönüşmektedir. Buna bağlı olarak roman boyunca cevaplanmayan soruların artması, olayların kesin bir açıklamaya kavuşmaması ve anlatının sürekli yeni belirsizlikler üretmesi tekinsizlik duygusunu derinleştirmektedir.

Jentsch'in sözünü ettiği entelektüel belirsizlik, okurun olaylar karşısında kesin bir yargıya ulaşamamasıyla sürekli yeniden kurulmaktadır. Sessizlikler, yarım bırakılan konuşmalar ve açıklanmayan boşluklar da bu belirsizlik alanını genişletmektedir. Roman ilerledikçe okur, kişiler kadar anlatıcının sunduğu bilgilerin de güvenilirliğini sorgulamaya başlamaktadır. Bu durum tekinsizliği tek tek olayların etkisinden çıkararak anlatının genel işleyişine yerleştirmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde tekinsizliğin bir diğer görünümü benlik yarılmaları ve ikizlik ilişkileri üzerinden kurulmaktadır. Karakterler arasındaki benzerlikler, kimliklerin birbirine karışması ve kişilerin kendi varlıklarından kuşku duymaya başlamaları Freud'un tekinsizlik kuramında önemli bir yer tutan çiftleşme olgusuyla örtüşmektedir.

Roman kişilerinin yaşadığı kimlik çözülmesi, bireysel bir ruh hâli olmaktan çıkarak anlatının genel havasını belirleyen temel dinamiklerden biri hâline gelmektedir. Benzer biçimde mekânlar da geleneksel işlevlerinden uzaklaşmaktadır. Köy, şehir, berber dükkânı ve diğer anlatı mekânları sadece olayların geçtiği fiziksel alanlar olarak kalmamaktadır. Gerçek ile düş, içerisi ile dışarısı, geçmiş ile şimdi arasında sürekli geçişlere zemin hazırlayan eşik mekânlara dönüşmektedir. Bu nedenle roman boyunca mekânsal süreklilik de parçalanmakta, okurun güven duygusunu destekleyen unsurlar yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır.

Zamanın doğrusal akışının bozulması, olayların neden-sonuç ilişkilerinin belirsizleşmesi ve anlatı katmanlarının iç içe geçmesi ise rüya mantığını çağrıştıran bir anlatı düzeni oluşturmaktadır. Okur, roman kişileri gibi sürekli değişen, kesinlik kazanmayan ve açıklanmaya direnen bir anlatı evreni içerisinde yer almaktadır. Araştırmanın ulaştığı dikkat çekici unsurlardan biri de romanın adını oluşturan gölgesizleşme olgusunun üstlendiği işlevdir. Gölgesizleşme, fiziksel anlamda gölgenin kaybolmasından çok, bireyin dünyadaki izlerini, tanınabilirliğini ve hatırlanabilirliğini yitirmesini ifade etmektedir. Hatıraların silinmesi, kişilerin birbirlerini tanıyamaması, yüzlerin unutulması ve varlığı doğrulayan göstergelerin ortadan kalkması, kaybolma olgusunu ontolojik bir çözülmeye dönüştürmektedir.

Kaybolmalar, belirsizlikler, benlik yarılmaları, mekânsal çözülmeler ve rüya mantığı birbirinden bağımsız unsurlar değildir. Gölgesizleşmeyle tamamlanan ortak bir estetik yapının parçalarıdır. Tüm bu unsurlar birlikte değerlendirildiğinde tekinsizliğin romanda belirli sahnelerde ortaya çıkan geçici bir etki oluşturmadığı gibi anlatının olay örgüsünü, karakterlerini, mekân kurgusunu ve anlatım tekniklerini aynı eksen etrafında birleştiren estetik bir düzen kurduğu anlaşılmaktadır.

Araştırma sonucunda elde edilen veriler, *Gölgesizler* üzerine bugüne kadar yapılan çalışmaların çoğunlukla postmodern anlatı teknikleri, üstkurmaca, gerçeklik katmanları ve taşra estetiği üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Tekinsizlik ise romanın bütününü açıklayan kurucu bir çözümleme yöntemi olarak daha sınırlı biçimde ele alınmıştır. Bu çalışma, tekinsizliği romanın farklı unsurlarını birbirine bağlayan temel estetik ilkelerden biri olarak değerlendirmesi bakımından mevcut literatüre farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Freud'un bastırılanın geri dönüşüne dayanan yaklaşımı ile Jentsch'in entelektüel belirsizlik kuramının birlikte kullanılması, romandaki olayların ve anlatım tekniklerinin tek bir kuramsal çerçevede değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Kearney'nin sır ve mahremiyet, Gürbilek'in ise bastırılanın geri dönüşüne ilişkin yorumları, tekinsizliğin kültürel ve anlatısal boyutlarını görünür kılarak çözümlemeyi zenginleştirmektedir. Böylece romanın salt olağanüstü olaylar ya da psikolojik gerilim üzerinden değil, gerçeklik algısını sürekli sorgulayan estetik yapısı üzerinden de okunabileceği ortaya konulmaktadır. Bu araştırmanın ulaştığı sonuçlar, Hasan Ali Toptaş'ın anlatı dünyasının tekinsizlik kavramı çerçevesinde yeniden değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır. Bunun yanında çağdaş Türk romanında benzer anlatı biçimleri kullanan eserlerin aynı kuramsal yaklaşım doğrultusunda incelenebilmesine de yöntemsel bir zemin sunmaktadır. Tekinsizlik kavramının bellek, kimlik, mekân ve anlatı ilişkileriyle birlikte ele alınması, Türk edebiyatındaki psikanalitik çözümlemelerin farklı yönlerden geliştirilmesine zemin oluşturabilecek yeni araştırma alanlarına da işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, tekinsizlik, Freud, Jentsch.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

The Psychoanalytic Construction of the Uncanny in Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler*

Introduction

Literature offers a field of experience in which the boundaries between the real and the fictional, the familiar and the foreign, the self and the other, are in constant flux. Within this field of experience, literary texts become narrative universes in which fears, anxieties, and uncertainties that go unnoticed in everyday life are rendered visible. Andrew Bennett and Nicholas Royle observe that literature is uncanny by its very nature and continually confronts the reader with shifting layers of meaning. For these authors, the literary text draws the reader away from fixed meanings and invites them into a continuous process of interpretation and re-signification, one in which the narrative's own boundaries grow increasingly blurred (2018, p. 53-54). It can be argued that this experience of ambiguity is also decisive in the prominent place the concept of the uncanny has come to occupy in contemporary literary studies.

The uncanny is a concept addressed from various angles within literary theory. Mark Fisher associates the uncanny less with fear than with a sense of absence or excess. For him, the uncanny concerns the presence of something that should not be there, or the absence of something that should be there (2020, p. 12-15). Ernst Jentsch explains the concept through intellectual uncertainty: when a person cannot be sure of the nature of an event, object, or situation they encounter, they are confronted with a feeling of doubt and indecision, and it is within this field of uncertainty that this feeling arises (2024, p. 11-15). Sigmund Freud, on the other hand, argues that the uncanny does not originate in something wholly foreign, but in elements that were once familiar and that return, estranged, after a process of repression (2024, p. 48). The concept is thus related less to the unknown than to the unexpected estrangement of the familiar. Richard Kearney's reflections on strangeness and intimacy, together with Gürbilek's remarks on the return of the repressed, support this approach from different angles. In this form, the uncanny becomes visible as a multilayered concept shaped at the intersection of ambiguity, repression, estrangement, and return.

Another genre often confused with the uncanny is the fantastic. The two are not identical, however, but stand in a relationship of interaction. By generating ambiguities and inconsistencies in the representation of reality, the fantastic nourishes the sense of the uncanny. In emphasizing the indeterminacy between the real and the unreal, the fantastic shares common ground with this concept. Tzvetan Todorov, one of the first names that comes to mind when the fantastic genre is mentioned, stresses in his *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* that what makes fantastic texts fantastic is a hesitation or indecision that passes from the text to the reader: "The fantastic lasts only as long as a hesitation: a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive belongs to 'reality' as defined by common opinion" (Todorov, 2012, p. 47). The concept of the uncanny that Todorov treats as one of the conditions of the fantastic does not fully correspond to the uncanny as defined by Freud. For Todorov, the uncanny contains a deceptive

reality. Behind what appears strange lie logical causes explicable through the laws of nature. For Freud, however, the uncanny is a psychoanalytic concept, an experience rooted in childhood and related to belief and to the individual's unconscious. This approach makes it possible to view the concept not merely as an individual psychic experience but also as a result of the interpretive relationship the reader establishes with the text.

Elements such as the fragmentation of identities, the fracturing of the perception of reality, and the blurring of the boundaries of time and space in modern and postmodern narratives prepare the ground for the uncanny to emerge in various forms. One writer in Turkish literature who conspicuously bears these features is Hasan Ali Toptaş. In Toptaş's narratives, the boundaries between the real and the dream, remembering and forgetting, presence and absence, are in constant flux. Expressions frequently encountered in the author's texts, such as "as if," "perhaps," and "I don't know," prevent the narrative from being grounded in a single, certain reality and leave the reader confronting a shifting field of meaning (Türker, 2009, p. 6-7). These expressions are not unique to Gölgesizler; a similar language of ambiguity operates in the multilayered narrative structure of Uykuların Doğusu (Kavas, 2009; Balkız, 2018). Reducing meaning to a single interpretation thus becomes difficult. In this narrative approach, which avoids fixing meaning, the possibility of interpretation is kept open, and the reader is actively drawn into the text's process of meaning production (Ecevit, 2001, p. 169-170). Hasan Ali Toptaş's conception of narrative likewise nourishes this ground of ambiguity. Toptaş has himself articulated this as a deliberate poetics: in interview he states that, unlike disciplines where a gap in knowledge is costly, "for art, it is not knowledge itself but its vapor that carries weight," and that he regards the novel as written out of a productive "unknowing" rather than settled information (Toptaş, 2010, p. 78-79). He distinguishes two components of this unknowing: an "inherited unknowing," the untamed, unprocessed part of the self that comes from belonging to nature and resists domestication, and an "arrived-at unknowing," one reached only after patiently traversing the terrain of knowledge. In his account, the novelist should keep one ear turned toward each, then write by dipping the pen into what he calls the "inkwell of intuition," addressing, as he puts it, not the face of the page but the face of time. He reinforces this with Milan Kundera's remark that writers who believe themselves smarter than their own novels should change professions (Toptaş, 2010, p. 78-79). In Toptaş's novels, the plot often does not follow a linear structure. Times, places, and narrative planes interpenetrate one another. For this reason, his works have at times been described as "storyless texts." As Yıldız Ecevit also notes, Toptaş, through a mode of narration dense with image and metaphor, avoids fixing meaning and largely leaves the process of meaning production to the reader (Ecevit, 1996, p. 4). Because it becomes difficult for the reader to grasp the narrated world as a single, certain reality, the field of ambiguity in which the uncanny arises also expands. This structure, in which the linear flow of time is disrupted and places and narrative planes interpenetrate, allows the feeling of the uncanny to acquire continuity throughout the narrative.

Gölgesizler, first published in 1995, is one of the novels that most clearly reflects Toptaş's narrative world. Narrative planes that move back and forth between village and city, disappearing persons, unexplained events, proliferating selves, and continually shifting layers of reality constitute the novel's basic structure. The parallel structure established between village and city makes it difficult to reach a definite judgment as to which plane of reality the events belong to (Karaca, 2011, p. 548-549), while also causing the reader to doubt the ontological status of the narrated world. The constant deferral of meaning and the preservation of inexplicable gaps deepen this sense of ambiguity.

Studies on *Gölgesizler* have largely concentrated on the novel's postmodern structure, its metafictional features, its layers of reality, and its spatial construction. Ayşegül Ayık (2010) draws attention to the novel's metafictional structure and its narrative planes, while Alaattin Karaca (2011)

evaluates the effect of the parallel structure established between village and city on the perception of reality. Önder Yeral (2006) approaches the novel within the framework of the concept of impossibility, while Sıtkı Nazik (2020) focuses on the theme of presence and absence. Haluk Öner (2014) discusses the existential dimensions of the novel's spatial ambiguities and provincial experience, while Gizem Yılmaz (2022) examines the relationship between the novel and its film adaptation from a narratological perspective. Gaye Belkız Yeter (2011) similarly maps the novel's postmodern narrative devices. While these studies render visible the novel's different layers, studies that comprehensively evaluate disappearance, ambiguity, fragmentation of the self, spatial dissolution, dream logic, and the phenomenon of shadowlessness around the concept of the uncanny have remained limited.

In this article, *Gölgesizler* is examined on the basis of Freud's theory of the uncanny as the return of the repressed and Jentsch's approach of intellectual uncertainty. In the course of the analysis, Kearney's reflections on secrecy and intimacy and Gürbilek's evaluations concerning the return of the repressed and the re-emergence of the forgotten are also drawn upon. The study employs textual analysis and close reading, evaluating the novel's plot, its world of characters, its spatial construction, and its narrative features around the axis of the uncanny. The aim is to demonstrate how the disappearances, ambiguities, fragmentations of the self, spatial dissolutions, the dream-logic-evoking narrative structure, and the phenomenon of shadowlessness in the novel produce the experience of the uncanny.

1. The Theoretical Framework of the Uncanny

The uncanny is a form of experience that arises through the unexpected estrangement of the familiar and that shakes the individual's perception of reality. Although the concept is often associated with fear, it corresponds to something different from the fear felt in the face of a specific threat. Fear is generally directed outward, toward a definite object, whereas the uncanny appears when the world the subject trusts changes unexpectedly. What is uncanny is not wholly unknown or foreign. It is the reappearance, in a different guise, of an element that was once familiar. With the return of the repressed, the familiar becomes estranged, and the ground of reality the subject trusts is shaken (Mengi & Yılmaz, 2025, p. 230). While this general framework delineates the phenomenological boundaries of the uncanny, it remains insufficient to explain through which mental processes the feeling arises. To pursue this question, it is necessary to turn to the approaches of Jentsch, who first addressed the concept systematically, and of Freud, who deepened it.

Ernst Jentsch, who first treated the concept of the uncanny systematically, associates the feeling with the difficulty an individual experiences in making sense of the events and objects they encounter. For Jentsch, the uncanny is closely connected with a "lack of orientation" that arises in the face of an object or event (2024, p. 11). The better a person knows and is accustomed to their surroundings, the less likely objects and events are to produce an uncanny effect (2024, p. 11-15). The blurring of the boundary between the animate and the inanimate, the intermingling of dream and reality, or the inexplicability of an event that has occurred, makes it difficult for the subject to reach a definite judgment as to the nature of the situation they face. Jentsch associates the uncanny precisely with this state of intellectual uncertainty (2024, p. 11-15). This analysis is illuminating in that it treats the feeling as a problem of cognitive orientation. However, the mere presence of uncertainty is not sufficient in itself to explain why the feeling becomes attached to particular objects and situations. The associations these objects awaken in the subject must also be taken into account.

Sigmund Freud considers it insufficient to explain the uncanny solely through mental uncertainty. For him, what is uncanny is not something wholly new and foreign, but something once familiar that returns, estranged, as a result of a process of repression. The uncanny experience arises "through the revival of repressed infantile complexes, or through the confirmation of surmounted

primitive beliefs" (Freud, 2024, p. 56). The dynamics that manifest themselves here (the seepage of elements once thought left behind into the present, and the return of contents excluded by consciousness in different guises) are what disturb the subject and erode the sense of reality.

At this point Freud diverges from Jentsch. For Jentsch, the uncanny is a cognitive state of indecision arising from the subject's inability to identify the object or event they encounter. Once the uncertainty is removed, the uncanny dissolves as well. Freud finds this explanation superficial: for him, the source of the uncanny lies not in the unknown but in the familiar being repressed and returning in a different guise. The removal of uncertainty does not put an end to the uncanny. On the contrary, the resurfacing of the repressed produces a new disquiet.

Jentsch's framework of intellectual uncertainty renders visible the inexplicable gaps in the novel's plot and the reader's feeling of indecision. Freud's theory of repression and return, on the other hand, makes it possible to conceptualize the deeper ontological dissolution underlying the disappearances, the fragmentations of the self, and the shadowlessness. Freud's theory of the uncanny has found a wide resonance in literary studies as well, extending beyond the boundaries of psychology. The uncanny that arises in fictional texts has a wider field of possibility than instances encountered in real life. The suspension of the reality test makes events that the reader would ordinarily approach with suspicion acceptable within the narrative (Freud, 2016a, p. 356). In fiction, the uncanny draws strength not only from the events narrated but also from the feeling of indecision the narrative leaves in the reader. By consciously blurring the boundary between the real and the fictional, the author can render situations that would not ordinarily be accepted in everyday life a natural part of the narrative.

Gürbilek interprets the uncanny in the context of the return of the repressed. For her, what is uncanny is "the forgotten thing raising its head from its hidden nest, waging, years later, an unrecognizable struggle for recognition" (2011, p. 51). Seen as an experience that never fully severs its ties with the past, the uncanny involves a repressed element that, although removed from consciousness, continues to exert its effect. It returns in different guises and dislodges the ground on which the subject feels secure. That Gürbilek sustains the idea of the return of the repressed in different social and cultural contexts in her other works shows that this approach is one of the recurring themes in her thought (2023, p. 104-111). This emphasis of Gürbilek's carries the return of the repressed beyond the boundaries of an individual psychic mechanism, into a framework in which collective memory and collective silences can also operate, turning the concept into a cultural tool of reading in literary criticism.

Freud also treats the phenomenon of repetition as one of the fundamental sources of the uncanny. The persistent recurrence of certain encounters, events, or places produces a disquiet too strong to be explained by coincidence. The continual return of the same thing turns the everyday and the ordinary into a disturbing experience, and the recurrence of a situation one is specifically trying to avoid intensifies this feeling considerably (Freud, 2024, p. 45). Freud argues that the same dynamic of repetition also underlies doubling and the splitting of the self, which appear at first to be a distinct phenomenon.

Doubling and the splitting of the self are also among the fundamental matters Freud dwells on. Figures such as the shadow, the reflection, the double, and the twin, which at first appear as a second self that preserves the individual's existence, in time acquire a threatening quality. Freud explains this as "the subject identifying himself with another, so that he is in doubt as to which his self is, or substitutes the extraneous self for his own," and states that in this process "a doubling, dividing, and interchanging of the self" occurs (2024, p. 42-44). The individual begins to grow estranged not only from the external world but from their own inner world as well.

The uncanny is also closely related to secrets, silences, and repressed truths. What is intimate, when excessively concealed and pushed into the unconscious, in time acquires an alien and untrustworthy quality. In Kearney's words, "the uncanny is the other face of the canny" (2012, p. 97). Secrets left unspoken, traumas repressed, and crimes unconfronted do not entirely disappear. They return, one by one, in altered guises, leaving behind in the individual a disquiet that never passes.

Freud's theory of dreams offers an important explanatory ground for understanding the uncanny. In dreams, the linear structure of time is disrupted, places intermingle, different persons can merge into a single figure, and logical connections dissolve. Through the mechanisms of condensation and displacement, repressed contents become visible. The erasure of the boundary between dream and reality makes it difficult for the subject to distinguish whether what is happening belongs to the external world or to their own mind. In such situations the sense of reality weakens, creating fertile ground for the uncanny.

In this study, the scenes that render the uncanny visible have been selected along the axes of disappearance, ambiguity, fragmentation of the self, spatial dissolution, dream logic, and shadowlessness. These scenes have been evaluated through the method of close reading. An attempt has been made to reveal the relationships among the different layers of the uncanny in the novel.

2. Layers of the Uncanny in *Gölgesizler*

In the novel, the uncanny attaches itself to no single event, character, or place. It takes shape within a multilayered structure that spreads across the entirety of the narrative. The blurring of the boundaries between the real and the dream, the everyday and the extraordinary, is among the distinctive features of Toptaş's narratives. In the author's texts, time does not progress along a linear line. Past, present, and future can interpenetrate within the same narrative plane (Şahin, 2003, p. 38). Similarly, places are constructed not so as to produce a fixed sense of reality but as structures in continual transformation, opening onto one another. Throughout the narrative the reader finds it difficult to hold on to a firm and unchanging ground of reality. The sense of timelessness, and the feeling of unconstructedness felt despite the fictionality of the work, are also among the important elements of this ambiguous structure.

In Toptaş's narratives, meaning is not tied to a single center: the narrative removes the reader from the position of a passive spectator and turns them into an active participant in the process of meaning production. This position of the reader within the narrative, together with the novel's structure that moves away from certainty, is one of the important sources of the sense of ambiguity found in *Gölgesizler*.

Within the narrative universe the novel constructs, the boundaries between the real and the fictional also constantly shift. The transitions between village and city, dream and reality, presence and absence are not confined by definite explanations. As the boundaries between the fictional and the real grow indistinct in the novel, questions concerning being and identity also acquire new dimensions. The feeling of the uncanny deepens precisely within this field of ambiguity (Aslan, 2004, p. 95). As the narrative progresses, which plane of reality the events belong to becomes increasingly uncertain.

The novel's uncanny structure is not built around a single event or motif. Disappearances, unexplained events, splittings of the self, spatial dissolutions, and silences constitute separate manifestations of the same field of disquiet. These elements should be evaluated not as independent instances but as parts of the experience of the uncanny that spreads across the entirety of the narrative. Within this framework, the uncanny in the novel will be addressed along the axes of disappearance, ambiguity and silence, splittings of the self and doubling, spatial dissolutions, dream logic, and shadowlessness. These layers do not proceed independently of one another. Each nourishes the others

in constituting this structure. The analysis therefore proceeds by tracing, step by step, beginning with the phenomenon of disappearance, how the uncanny is layered within the novel.

2.1. The Uncanny of Disappearance

In *Gölgesizler*, the uncanny is most conspicuously concentrated around disappearances. Yet in the novel this phenomenon reaches well beyond the disappearance of particular persons. Throughout the narrative, people, objects, memories, and the traces that connect them to one another diminish, leaving behind gaps that are difficult to explain. These absences foreground not so much questions about where the missing person or object might be, as the question of how their absence is to be made sense of. It is precisely within this field of tension that this feeling of disquiet arises. What is repressed, or thought to have disappeared, does not vanish entirely but persists, returning in other guises.

The disappearances in *Gölgesizler* echo the intellectual uncertainty that Jentsch identifies as the source of the uncanny (2024, p. 11-15). Although the villagers try to learn the fate of those who have disappeared, no explanation ever attains certainty. Every possibility brings a new question in its wake, and every search creates a new ambiguity. The disappearances in the novel thus exceed mere physical vanishing.

The first disappearance that nourishes the sense of the uncanny in the novel is the vanishing of Cıngıl Nuri. Yet it is not only a person who disappears. Following Nuri's disappearance, the traces that could confirm him also begin to be erased. As the villagers try to make sense of this absence, they find before them a gap that is difficult to explain:

> Nuri had been searched for in every corner that day, asked after everywhere, but not even the smallest clue could be found. He was gone. It was as if no such person had ever lived, as if no one by that name had ever worked as a barber in this village for all those years. His face, too, had suddenly been forgotten—what had his nose been like, did he have eyes and did he see with them, did he eat and drink with his mouth—no one could remember. The shop was thus the sole proof of his existence. And it, too, was gradually being buried in dust (Toptaş, 2016, p. 18).

What stands out in this scene is that the disappearance exceeds mere physical absence. Along with Nuri's body, the traces that might recall him also begin to be erased. Not only do the villagers not know where he is. They gradually become unable even to remember what kind of person he was. Disappearance thus ceases to be an ordinary parting and becomes an uncanny experience in which the very signs that confirm a person's existence also vanish.

As Kearney notes, the uncanny is nourished not by what is wholly foreign but by the familiar gradually turning into an insoluble enigma (2012, p. 97). In the disappearance of Cıngıl Nuri as well, as the villagers try to explain the absence of someone they know, they find themselves facing a deeper ambiguity with every new possibility. Despite every effort to find him, Nuri's absence retains its inexplicability:

> He said he had informed everyone. He had gone knocking on every government door, had had Nuri's name written into the official records, had left notes here and there, had even gone around telling the story to every coffeehouse, restaurant, inn, and bathhouse in the district. Everyone now knew everything, everyone had their eyes wide open waiting for Nuri. But Nuri was not there (Toptaş, 2016, p. 15).

The expansion of the search efforts, and the fact that no result is reached despite the matter becoming known to everyone, renders the disappearance still more mysterious. There is neither a trace nor an explanatory cause. The intellectual uncertainty Jentsch associates with the uncanny manifests itself precisely here: the event cannot be made sense of within ordinary experience, and attempts at explanation deepen this ambiguity rather than removing it.

The gap left by Nuri's absence also affects the world of the other villagers. The web of meaning surrounding him begins to dissolve, and people remain circling around an absence they cannot explain. The narrative's constantly shifting structure leaves the reader no fixed ground of reality to hold on to (Parla, 2000, p. 222). The disappearance of Cıngıl Nuri is the first link in a chain of disappearances that will increasingly proliferate throughout the novel.

The ambiguity that begins with the disappearance of Cıngıl Nuri deepens further with the disappearance of Güvercin. Yet Güvercin's disappearance does not remain merely the absence of one person. Through the rumors circulating in the village and the unanswered questions, it evolves into a collective disquiet. According to the narrator, from the very first day after the disappearance a great many rumors arise as to how and why Güvercin disappeared. The explanations produced by the villagers do not converge on a single point. Every new possibility further enlarges the ambiguity surrounding the event.

This indecision that arises after the disappearance turns Güvercin's absence, beyond the family, into a field of ambiguity affecting the entire village. This is clearly visible in the headman's thoughts: "In fact he had been glad that people said she had been abducted. That was better than her having simply disappeared. For he feared disappearances. They were an ambiguity that spread in every direction, one that was hard even to observe, to control, or even to think about" (Toptaş, 2016, p. 49). What causes anxiety here goes beyond simply knowing where Güvercin is. The disappearance also shakes the cause-and-effect relations that make sense of the village's daily life. In the headman's eyes, disappearances turn into a field of ambiguity whose boundaries cannot be determined and which continually expands. Although Güvercin is not physically present, she retains her place at the center of the narrative. Her absence becomes one of the fundamental sources of the uncanny atmosphere that settles over the village.

For Freud, the uncanny is related not to what is wholly foreign but to the return, in different forms, of what was once familiar (2024, p. 48). Güvercin's position in the novel is striking in this respect as well. The fact that no definite conclusion is reached after her disappearance does not remove her effect on the narrative. On the contrary, Güvercin's absence turns into an ever-growing field of ambiguity. The villagers' conversations, rumors, and searches constantly return to Güvercin. Güvercin becomes, beyond a character who has disappeared, a figure who sustains her presence through her very absence and who affects everyone around her.

One of the persons who experiences the most intense questioning in the face of the disappearances is the headman. The ambiguities he encounters during his journey to search for Güvercin lead him to reflect not only on the fate of the missing person but on disappearance itself. At one point in the search, "The headman scanned the courtyard once again with his eyes. He believed that everything must leave a trace. Nothing could be without a trace—even birds left traces in the sky, words in teeth, glances on faces… There had to be traces somewhere around here, at least of whatever it was that had pushed her, or dragged her away… This, too, could be a void" (Toptaş, 2016, p. 44). For the headman, it is not acceptable that a person could disappear leaving behind no trace at all. But as the search for traces continues, the problem shifts from reaching the missing person to the question of whether reaching the truth is possible at all.

The indecision the headman experiences also intensifies the sense of ambiguity seen throughout the novel. As he searches for a trace that might explain Güvercin's disappearance, no sign he encounters brings him to a definite conclusion. He therefore reconsiders events over and over, trying to make sense of what he has seen and heard, yet every attempt at evaluation gives rise to new doubts. In various parts of the novel, the headman is seen sinking for long periods into thought, trying to reconstruct events by staring at the void around him. His failure to reach the truth behind the disappearances, rather than removing the ambiguity, deepens it further. This mental impasse the headman experiences stands as one of the clearest instances in the novel of the state of intellectual uncertainty Jentsch associates with the uncanny.

In the novel, disappearance is not a fate reserved for human beings alone. After a time, everyday objects too begin to change place, to disappear, and to reappear in unexpected forms. The narrator conveys this in the following words: "Everything kept disappearing all the time, in fact. Even a broom left in its place could not be found at times, a shovel in the corner of the courtyard would set off for the other corner, sacks of bulgur would hide behind sacks of chickpeas, or things like spoons, trays, and bowls would turn up months after their disappearance in neighboring houses" (Toptaş, 2016, p. 35). But the ambiguity in the narrative extends well beyond the disappearance of objects. In the same passage it is noted that there is even doubt as to whether the chickens are really chickens, and that the trees might at any moment turn into creatures capable of bellowing or bleating (Toptaş, 2016, p. 35). The boundaries between human, animal, plant, and object also begin to blur. As the categories that constitute the ordinary order of everyday life dissolve, the points of reference by which the villagers make sense of the world are also shaken. The uncanny is nourished as much by the doubt cast on what beings actually are as by the disappearance of objects. The gap left behind by the missing objects becomes as significant as the objects themselves. As people search for the things they are missing, they also witness, at the same time, the world they are used to slowly changing. The spread of disappearance from people to objects carries the ambiguity into the most ordinary details of everyday life. The common feature of these disappearances is that events are never clarified. As much as the disappearance of persons, the absence of any definite explanation for the causes of these disappearances also widens the field of ambiguity in the narrative. For this reason, the uncanny in the novel deepens, following the disappearances, through ambiguity.

The process that begins with the disappearance of Cıngıl Nuri acquires an increasingly expansive quality through Güvercin's absence, the headman's search for traces, and the disappearance of everyday objects. Disappearance thereby becomes a constitutive source of the uncanny, one that permeates the village's daily life, its memory, and its perception of reality.

2.2. Ambiguity, Silence, and the Unspeakable

Ambiguity is one of the fundamental dynamics that produces the uncanny in *Gölgesizler*. The indecision shaped around disappearances now appears as a property of the narrative discourse itself: in *Gölgesizler*, events for the most part never attain a definite explanation, and characters, places, and narrative planes constantly shift between different possibilities. The persistent absence of an explanation that would dispel doubt recalls the state of indecision Jentsch identifies: "this mood persists until all these doubts have been cleared up" (2024, p. 15). In this novel, ambiguity ceases to be merely a formal feature of the narrative. It becomes one of the fundamental forces that nourishes and sustains this atmosphere.

The novel's uncanny atmosphere begins to be constructed, from the very first pages, through the language and images employed, alongside the plot itself. Expressions frequently encountered in the narrative, such as "prayer beads black as a dungeon," "a tiny executioner's eye," "an angry, bloody game," "black tents," "had fallen pitch-black silent," and "twilight streets," surround ordinary objects and situations with dark associations and draw the reader into an ambiguous atmosphere.

Similarly, the name "Karadüş Street" [Blackdream Street] makes one sense, from the very first moment, that the boundary between the real and the dream will grow indistinct. This atmosphere is not built solely through darkly connotative adjectives. The expression "not fitting into himself," used early in the narrative to describe the barber, is likewise one of the early signs of the uncanny. The suggestion that the barber might, at the same time, be sitting in another village, in another shop, in the guise of a barber, glancing over at this one now and then, unsettles the sense of reality from the very outset. The reader is prepared, even before events begin, for the disappearances, proliferations, and dissolutions of identity to be encountered in later sections. This atmosphere is produced not only through the disappearances and ambiguities that emerge in later chapters but also through the disquiet embedded in the narrative's language and imagery.

One of the instances in which ambiguity intensifies is the set of rumors that take shape around Güvercin's pregnancy. The villagers try to explain the event in different ways. Some associate the pregnancy with supernatural causes, some speak of bandits in the mountains, while others direct suspicion straight at the headman or at Reşit (Toptaş, 2016, p. 209-219). Yet none of these explanations attains certainty. Each new interpretation produces new possibilities rather than revealing the truth. This ever-expanding web of rumor around the event enlarges the ambiguity rather than dispelling it. The intellectual indecision Jentsch associates with the uncanny becomes especially pronounced here, since no definite knowledge that could explain the event is ever reached, and all possibilities continue to exist simultaneously.

It is not only the rumors circulating in the village that deepen the ambiguity. Güvercin herself, at the center of the event, refuses to explain what has happened. Despite the insistence of the villagers and her family, she offers no explanation whatsoever for the cause of her pregnancy. In one conversation she says to her mother only, "I cannot say… I would rather die than say…" (Toptaş, 2016, p. 245). This silence causes even the most crucial piece of information that could explain the event to remain inaccessible. Viewed through the framework Kearney develops around secrecy and intimacy, Güvercin's insistent silence is not merely an absence of information. It is the conscious preservation of a truth whose disclosure is being prevented. The uncanny concentrates precisely around this guarded secret, and the fact that the secret is never disclosed makes it necessary to live with the unknown rather than to know the event itself.

The figure of the peddler, too, opens up one of the novel's fields of ambiguity. It is not even certain whether the peddler, thought to have given information about Cıngıl Nuri, actually came to the village at all. The novel states, "In fact no one knew when the peddler had come to the village, or when he had left" (Toptaş, 2016, p. 30). While accounts are related of the peddler having seen Nuri, the figure is already less one of flesh and blood than one oscillating between rumors. On the other hand, voices rise that flatly deny his existence altogether. One of the villagers declares firmly, "Are you mad? No peddler has come to this village in years!" (Toptaş, 2016, p. 31).

The possibilities that pass through the headman's mind also enlarge this ambiguity. At one point it is thought that the peddler might be the one who brought news of Nuri, "the first victim of a plan of annihilation whose end extends into infinity," or someone who wanders from village to village observing how ready people are to vanish (Toptaş, 2016, p. 31). The expression describing the peddler as coming and going "with the speed of a ghost" likewise raises new doubts about his reality. In the novel, the peddler functions less as a witness who reveals the truth than as an element that multiplies ambiguity. The reader, like the characters, begins to doubt not the events themselves but the reliability of the information about them. The loss of orientation Jentsch associates with the uncanny becomes visible precisely at this point.

Ambiguity also manifests itself in the perception of time and space. The boundaries between past and present frequently blur. What is lived and what is remembered intermingle. Nor do the

relations established between the planes of village and city point to a single field of reality. The doubts the headman experiences during his journey are among the clearest instances of this dissolution. At one point his being carried into the thought "Perhaps even you do not exist" (Toptaş, 2016, p. 79) shows that ambiguity is now directed beyond the external world, toward the subject's own existence. The question of where the missing persons are gradually turns, over time, into a doubt about reality itself.

Freud's definition of the uncanny offers an illuminating framework here. For Freud, what is uncanny "is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old-established in the mind that has become alienated from it only through the process of repression" (2024, p. 48). In *Gölgesizler* as well, the uncanny does not originate entirely from an unknown world. The village life that appears familiar and ordinary at the beginning of the novel becomes increasingly estranged as the narrative progresses. The inexplicability of the disappearances, the failure of the rumors to solidify into definite knowledge, and the doubts the characters experience are separate manifestations of this transformation. In this way the ground of reality once thought reliable is gradually eroded, giving way to ambiguity. This estrangement of the village does not stem from an unknown threat arriving from outside. Rather, it arises because something once familiar becomes visible again through the process of repression. In this sense, the village offers a concrete instance of what Freud calls the return of the repressed.

Silence and the unspeakable are also important elements of this process. Güvercin's refusal to speak, the questions about the missing persons remaining unanswered, and the rumors circulating around events lead to the constant deferral of truth. Considered in light of Freud's view that repressed contents never entirely disappear, the silences in the novel too suggest not an absence but the presence of a meaning that cannot be put into words. In the novel, silence functions not merely as the opposite of speech but as a narrative element that nourishes ambiguity and deepens the uncanny.

In *Gölgesizler*, ambiguity is not a temporary condition specific to particular events. The disappearances, contradictory accounts, silences, and inexplicable encounters found throughout the novel produce a common field of indeterminacy. Rather than offering definite explanations, the narrative leaves different possibilities standing side by side. The reader can therefore never reach firm ground. This state of hesitation, which Todorov places at the center of his definition of the fantastic genre, becomes in *Gölgesizler* a lasting reading experience. The narrative ties events neither to the uncanny through a plausible explanation nor to the marvelous through a supernatural acceptance, but leaves the reader in the indecision between the two (Todorov, 2012, p. 41-45). This indeterminacy becomes, in the novel, not merely an element that emerges at particular moments but one of the fundamental principles governing the workings of the narrative as a whole.

2.3. Fragmentation of the Self and Doubling

Ambiguity affects not only the plot but also the relationship characters establish with themselves. In a narrative where reality begins to dissolve, this condition turns into a new layer that shakes the integrity of the self. This is the axis of doubling and self-division that Freud traces to the shadow, the reflection, and the double (2024, p. 42-44): figures that begin as reassurance and turn, in *Gölgesizler*, into a threat to the integrity of the self.

In *Gölgesizler*, the self is not constructed as a fixed and unified structure. Characters do not merely disappear. They also seep into one another's lives, consciousnesses, and identities. Throughout the novel, persons at times find themselves within other lives, grow distant from their own selves, and reappear in different guises. One of the layers that nourishes the novel's uncanniness lies precisely in these fragmentations of the self.

One of the first instances of the erosion of the boundaries of identity emerges in the identification the headman experiences while thinking about Cıngıl Nuri. Trying to make sense of Nuri's disappearance, the headman at one point puts himself in Nuri's place: he "wondered where he might go, leaving behind this woman with three children, if he himself were Nuri, and if his soul had narrowed to the size of the eye of a needle" (Toptaş, 2016, p. 17). But the narrative does not leave this intellectual proximity at the level of ordinary empathy. Shortly afterward it is stated that the headman, "giving up being Nuri and settling back into his own body, putting on again the wrinkles of his forehead, his eyes, and his sleepy facial lines," goes to the woman's side (Toptaş, 2016, p. 17). What is striking here is that even the headman's own facial features are presented as a mask subsequently put back on. The emphasis on his need to resettle into his own body suggests that the self has shifted place, if only briefly. The headman goes beyond trying to understand Nuri and takes his place. He then returns once more to his own identity. This scene, in which the boundary between self and other is dissolved, if only temporarily, stands as one of the first instances of the fragmentations of the self in the novel.

The novel's fragmentations of the self go beyond identifications between characters alone. In some scenes, the bodies and faces of persons themselves begin to multiply. When the barber who comes to the village is described, it is said that "a hand's breadth in front of his face there seemed to be a second face, formed from the mixture of his face and the soil" (Toptaş, 2016, p. 30). In another scene it is noted that the same person "bends toward the second face between his face and the soil" (Toptaş, 2016, p. 31). Here the face ceases to be a fixed element confirming the individual's identity. The barber no longer has a single face. He becomes visible with a second face accompanying his own. As the question of which of the character's faces is "real" is left unanswered, the self also grows detached from being tied to a single center. The boundaries that make a person themselves grow blurred. A foreign appearance shows through the familiar.

In the process accompanying Cıngıl Nuri's disappearance, the boundaries of the self can be seen beginning to dissolve. Before leaving home, Nuri perceives the people and even the objects around him in a different way. He thinks about "what place he himself occupied in the memory of objects," and after a while he questions "as if he himself were an object" (Toptaş, 2016, p. 61). In this scene, where the boundary between human and object begins to blur, the subject tries to think of his own existence from the perspective of other things. The self is no longer a fixed, self-enclosed structure; it grows permeable, seeping instead into the objects, places, and gazes around it.

One of the most striking instances demonstrating that the self and identity are not bound to a single plane of reality is the scene of the apprentice in the barbershop. In the shop in the city, the headman encounters a boy he has never seen before. On learning that the boy is an apprentice, he asks the barber who he is. The barber replies that the apprentice is not new, that he has been working there for "nearly four or five months" (Toptaş, 2016, p. 128). Yet for the headman this is not possible. Only a few hours have passed since he left the shop in the city. The same person thus exists within two mutually exclusive temporal planes. The narrative does not try to explain this contradiction. On the contrary, it preserves it. As much as the apprentice's identity, which time and which place is real also becomes uncertain. If the same person can occupy two mutually exclusive times at once, the barbershop can no longer be said to belong to any single reality.

2.4. Spatial Ambiguity and Liminal Spaces

The dissolution that begins in the self finds its counterpart in the narrative's spatial construction as well. As the characters lose their sense of security, places too move away from being fixed and definable. The uncanny is often evaluated as a psychological experience lived by the individual. Yet space also has an important function in the emergence of this experience. The loss of

the sense of direction, the blurring of boundaries, and the loss by familiar places of their accustomed qualities damage the relationship of trust the individual establishes with reality. The uncanny draws strength as much from the places one is in as from the events one encounters. When ordinary spaces of everyday life (the home, the street, the village, the shop) lose their accustomed functions, they turn into disquieting zones. In *Gölgesizler*, space becomes not merely a backdrop against which events occur but an active narrative element that shapes and transforms the characters' perception of reality.

One of the first sources of spatial ambiguity in the novel is the narrative's avoidance of definite geographical references. The fact that the village, the city, and the roads are not identified by proper names prevents a fixed spatial framework from forming in the reader's mind. Rather than being tied to a specific geography, the places in which the narrative unfolds take shape as symbolic and permeable zones. The reader is left alone with an atmosphere whose boundaries cannot be drawn with certainty. The ambiguity of space also makes it difficult to fix the narrative world itself. Village and city grow increasingly distant from concrete places and take on the character of fragments of a mental experience.

Spatial ambiguity also shows itself in the novel's urban narratives. Watching the night streets from his house on Karadüş Street, the narrator says that the garbage trucks resemble "ghost ships," and even notes that "their image, as they enter one street, seems to emerge from another street entirely" (Toptaş, 2016, p. 256). In this scene, the city appears as a place that has lost the reliability of the sense of direction. Objects and people do not behave according to ordinary patterns of movement. Spatial continuity breaks down. Moreover, the very naming of the place where the narrative unfolds as "Karadüş Street" [Blackdream Street] is striking in itself. This naming, which brings together the real and the dream under a single name, renders spatial ambiguity visible from the very outset. The uncanny draws strength as much from the way space is constructed and named as from the events themselves.

Another of the places that becomes uncanny in the novel is the barbershop. After Cıngıl Nuri's disappearance, the shop ceases to be an ordinary workplace. It turns into one of the last traces recalling the existence of the missing person. Having stated that "the shop was the sole proof of his existence," the narrative goes on to note that the scissors, razors, towels, and mirrors inside are no longer in the shop but exist "only in the memory of those who could still remember them" (Toptaş, 2016, p. 18). The shop has become, more than a physical place, a vessel of memory. With Nuri's absence, the place too begins to lose its everyday function. It turns into an uncanny site of remembrance that preserves the traces of the past.

This ambiguity becomes especially pronounced in the descriptions of the village. The headman's thoughts about the village show that it is constructed not as an ordinary settlement but as a liminal space cut off from the outside world: "He would then think that this was the village farthest from God and from the state. Each time he raised his glass his eyes would catch on the rocky cliffs sinking into darkness, and though he knew he could not see it, he would want to climb to their highest point to see the places beyond the forests, the pastures, and the meadows. Then, turning back to the plain, he would gaze long at the horizon line that gave one the feeling that it could never be reached" (Toptaş, 2016, p. 10).

In this description, the village does not appear merely as a geographical settlement. Horizon lines that cannot be reached, unseen regions, and constantly deferred distances remove the place from realistic coordinates. The place in which the characters live resembles less a concrete village than a zone of passage situated between the known and the unknown. It acquires the character of a liminal space in which the boundary between the interior and exterior of the village continually blurs.

The novel's constant movement back and forth between its two narrative planes makes it difficult for the reader to determine with certainty on which spatial plane they stand. An event beginning on one plane echoing on the other causes the boundaries between village and city to grow ever more permeable. Places cease to be fixed zones separated by definite lines. They turn into liminal regions where different layers of reality open onto one another. As Karaca also notes, the planes of village and city in the novel are constructed as two separate layers of reality opening onto each other (2011, p. 548). Within this structure, places cease to be merely the locations in which events occur. They become permeable zones, opening into one another, that transform the characters' perception of reality.

Another place that becomes uncanny in the novel is the home. Traditionally associated with feelings of security, belonging, and shelter, the home begins to lose this quality in scenes where time becomes layered. The section in which the headman moves back and forth between past and present is an example of this: "Then, suddenly, he turned to stone. He had found when he had last seen those cat's eyes burning like embers. Sixteen years earlier, the day after he was first elected headman, opening his eyes he had again come face to face with his wife… One could not even call her a wife any longer, in fact. She was a shadow gradually fading, leaning over the bed…" (Toptaş, 2016, p. 15).

In this scene the same room carries two different times at once. The past ceases to be a remembered event and settles into the present. The home ceases to be the secure zone in which the subject orders the world. The feeling of the uncanny, which Freud associates with the estrangement of the familiar, becomes pronounced precisely in this transformation. What produces the disquiet is not the remembering of the past but the fact that past and present can no longer be separated from one another.

This permeability between space and self reaches its most extreme point in a scene experienced by the night watchman during his watch. As the watchman watches a shadow falling on the wall, first the shadow itself is erased from the place: "A few times it vanished in the blink of an eye, then the wall remained empty for a long while, like an earthen mirror." This erasure does not stop at the object being watched; shortly afterward the watchman's own body begins to dissolve in the same way: "The watchman was no longer thinking of anyone. Suddenly he had slipped into a bottomless void […] His hands were gone. Then his feet, his nose" (Toptaş, 2016, p. 80). Given one after another within the same sentences, the emptying of the wall and the dispersal of the watchman's body become two aspects of a single process. Spatial ambiguity thus ceases to be a quality belonging only to the external world and comes to encompass the boundaries of the body experiencing it as well.

The village and the home do not remain fixed places in the novel. They take on the character of zones of passage where different times, different experiences, and different layers of reality intersect. The characters' loss of direction finds its counterpart on the spatial plane as well. Space here is a force that produces ambiguity, layers time, and erodes the perception of reality from within. This function of space is perhaps the quietest yet most enduring feature of Toptaş's conception of narrative. The blurring of the boundaries of space brings with it a similar dissolution in time and plot. From this point on, the narrative proceeds through transitions evocative of dream logic.

2.5. Dream Logic and the Dissolution of Reality

In *Gölgesizler*, the uncanny is not constructed solely through disappearances, ambiguities, or fragmentations of the self. The very manner in which the narrative operates is also one of the important elements that nourishes this feeling. Throughout the novel, events do not always proceed within relations of causality. The boundaries between time, space, and persons are frequently eroded. In this respect the narrative takes on a structure evocative of dream logic. In *Gölgesizler*, different

planes of reality interpenetrate, and events never attain a definite explanation, echoing the same condensation and displacement Freud locates in dreams (2016b), now at the level of narrative structure rather than image.

Throughout the novel, the boundary between sleep and wakefulness also loses its clarity. At times characters behave as though seeing a dream, while the narrative too moves away from reality toward an indeterminate zone. The expression in the novel, "His sleep was so deep that he could only wake close to noon, drenched in sweat" (Toptaş, 2016, p. 176), reflects, beyond a mere physical state of sleep, the oneiric atmosphere felt throughout the narrative as a whole. Sleep here functions as a threshold that allows a departure from everyday reality. The question of to what extent the events the characters experience are real, and to what extent they are dreamlike, is often left unanswered. The state of intellectual uncertainty Jentsch regards as one of the fundamental sources of the uncanny deepens here. The ground between dream and reality constantly shifts.

The section in which Nuri finds himself inside a great marble-clad building is one of the clearest instances of dream logic in the novel. The presence of invisible creatures, sounds of unclear origin, the continual transformation of space, and the disappearance of logical continuity remove the narrative from everyday reality. The world Nuri experiences takes on the appearance of an uncanny zone situated between dream and reality. The fact that events are not explained, and that scenes are linked to one another through association rather than causal connection, recalls the mechanisms of condensation and displacement Freud associates with the dream process.

One of the elements that renders dream logic visible is the image of the mirror, which occupies an important place in the novel. In *Gölgesizler*, the mirror ceases to be the ordinary object in which persons see their own reflection. In some sections of the narrative it appears to have a function that transcends the boundaries of everyday life and brings different layers of reality closer to one another. Indeed, in the scenes narrating Nuri, it is stated that he settles and sits inside mirrors, and that after a while he suddenly rises from the armchair and steps out of the mirror. The mirror ceases to be a reflective surface. It turns into an oneiric space within which the character moves. The image of the "mirror-laden birds" accompanying Nuri's journey also deepens this atmosphere. Lights turning into birds, birds turning into mirrors, the constant shifting of the boundaries between objects and images recalls the mechanisms of condensation and displacement at work in Freud's dreams. In the narrative, the distinction between dream and reality grows increasingly indistinct. That the mirrors, after Nuri's disappearance, are said to remain no longer in the shop but only in the memory of those who can still recall him, further widens the field of meaning of this image. At this point, the mirror evokes, beyond images, a past and a mode of remembrance that is itself beginning to be erased.

The image of the mirror also appears in the narrative of Aynalı Fatma [Mirrored Fatma]. Grandfather's words that "Aynalı Fatma is a mirrored bird," and the suggestions that Güvercin might be within her mirror, show that the mirror steps outside its accustomed meaning in the novel. Moreover, the association of Aynalı Fatma with both sanctity and cursedness makes it still more difficult to fix the meaning of this figure. The narrative prefers to preserve ambiguity rather than to offer explanation. The mirror, like the novel's other uncanny elements, becomes an image that, rather than offering a definite meaning, holds several possibilities at once.

The barber's "not fitting into himself" is one of the earliest instances that renders the narrative's dream logic visible. Near the very beginning of the narrative appear the words, "Perhaps the barber did not fit into himself there. Perhaps, for instance, he was sitting in a village, in just such a shop, in the guise of a barber, and now and then turning his head to look over here" (Toptaş, 2016, p. 9). The barber is not a character bound to a single place and a single identity. He is a figure who can be elsewhere at the same time, who can sustain his existence in another guise. As the novel progresses, the relations established between the barbershop and the village also support this

proliferation: as characters move back and forth between the two narrative planes, the boundaries between the real and the fictional grow indistinct. Ayık notes that the different ontological layers in which dream and reality interpenetrate in the novel render the relationship between objective reality and fictional reality contradictory (Ayık, 2010, p. 72). The reader begins to doubt not only the characters' identity but also which narrative plane they themselves are standing on.

This proliferation and ambiguity of identity is also interrogated in the novel's later sections through the very concept of the dream. When a customer who has fallen asleep in the shop wakes up, he enters into a contradictory reckoning with the narrator over who the barber is, whether an apprentice exists, and the order of events. The narrator, for his part, categorically describes what the customer relates as a dream: "'I think what you're telling me is a dream,' I said, with an air of certainty, 'you must have dreamed it while you were asleep.'" Yet the scene does not close on this definite judgment. The customer, in his final words, asks, "'Don't you think this conversation of ours could also be a dream?'" (Toptaş, 2016, p. 123), thereby infecting the narrator himself with the ambiguity between dream and reality. The dream thus ceases to be merely an experience undergone by one of the characters. It becomes a constantly shifting ground on which the reader too can no longer be certain which narrative plane they stand upon.

In Freud's theory of the uncanny, the mirror, the reflection, and the figure of the double are related to the splitting of the self. In *Gölgesizler*, however, the mirror does not remain solely an element related to the self. It also acquires the character of a threshold at which different narrative planes draw close to one another. The growing permeability of the boundaries between village and city, the real and the dream, self and other, appears as one of the elements that nourishes the novel's uncanny atmosphere. This same permeability, extending beyond the self, prepares the ground for another form of the uncanny made concrete in the novel's title: shadowlessness.

In *Gölgesizler*, dream logic pervades far more than a handful of isolated scenes. The blurring of the boundary between sleep and wakefulness, the mirror's functioning as a zone of passage, and the interpenetration of different planes of reality are parts of an oneiric structure that spreads across the entirety of the narrative. The uncanny deepens within this field of indecision moving back and forth between dream and reality. Ambiguity, directed first at events, will after a time be directed at being itself. The self and the perception of reality, rendered ambiguous through dream logic, find their most extreme expression in the novel in the phenomenon of shadowlessness. The uncanny thus passes beyond mere physical disappearance and opens existence itself to question.

2.6. Shadowlessness: The Loss of the Trace of Being

In Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler*, the uncanny is not constructed solely through the sudden disappearance of persons or the ambiguity of reality. In the novel, after persons disappear, the traces that bind them to the world also begin to be erased. Disappearance thus exceeds mere physical vanishing. It acquires an ontological dimension. The word "gölgesizler" [the shadowless ones], present in the novel's title, is the fundamental image that corresponds to this condition. The shadow is one of the most basic signs confirming an individual's existence in the world. Shadowlessness means, beyond the disappearance of the body, the erasure of all the traces belonging to it as well.

It is possible to read shadowlessness not only as a Freudian dissolution but also through the shadow archetype in Carl Gustav Jung's analytical psychology. For Jung, the shadow is an archetype containing the aspects of the individual's own self that the ego cannot accept and pushes into the unconscious. These aspects do not cease to be part of the individual's wholeness (Jung, 2015). Unlike Nazik's (2020) archetypal reading of the novel, the shadow is considered here together with Freud's concept of repression. Viewed from this perspective, the expression "gölgesizler" in the novel's title does not point only to a physical lack. It also suggests that the subject's relationship with their own

unconscious aspects has been severed. An individual who loses their shadow also loses the ground on which to confront their own repressed sides. This Jungian reading complements Freud's, lending shadowlessness both a psychoanalytic and an archetypal depth. In the continuation of the scene discussed in 2.1, this erasure is carried into the shop itself as well: "Seen through the glass, the inside could no longer be seen. The scissors, the razors, the towels, and even the mirrors with their scents of cologne and soap, were no longer in the shop but existed only in the memory of those who could still remember them" (Toptaş, 2016, p. 18).

In this scene, it is not merely a person who disappears. Following Nuri's disappearance, all the traces that could evoke his presence gradually begin to vanish as well. Nuri does not simply leave the village. Rather, he seems to be erased together with all the evidence of his having existed. The shop, slowly sinking into dust and neglect, and the objects within it surviving only in the memories of those who can still recall them, indicate that this erasure extends to space itself. Yıldız Ecevit's concept of the "aesthetics of disappearance" in postmodern fiction provides a useful framework for interpreting this scene. In postmodern narratives, the individual often becomes visible not through presence but through dissolution and disappearance (Ecevit, 2001). Adapting this approach specifically to Toptaş's fictional world, Ecevit offers the following assessment of *Gölgesizler*: "The most significant feature of the philosophical dimension in *Gölgesizler*, which also determines the thematic structure of the novel, is that it questions reality not from the standpoint of existence but from that of disappearance. Toptaş carries the twentieth-century individual, lost under the dominance of materiality, into the fictional realm not through existence but through disappearance, thereby constructing an 'aesthetics of disappearance.' The novel is structured around people who vanish." (Ecevit, 2010, p. 331)

The process of erasure in time seeps into memory as well. Nuri's absence does not remain merely a bodily loss. It begins to erode the village's memory too. After a while the villagers find it difficult to remember his face, his body, and even whether he really lived at all. Forgetting here is not an ordinary loss of memory. It enters into a process that entirely erases a person's traces in the world. Nuri moves away from being a person who once lived and turns into an increasingly indeterminate rumor. Shadowlessness emerges precisely at this point: a person not only vanishes from sight but also loses their capacity to be remembered.

Another manifestation of shadowlessness in the novel shows itself in the figure of the night watchman. Here, disappearance occurs not in memory but directly upon the body: "His hands were gone. Then his feet, his nose. Had the wind not been blowing so faintly, perhaps even his skin would not have remained…" (Toptaş, 2016, p. 80).

In this scene the body moves away from being the concrete foundation that secures the individual's existence. As the limbs that render a person visible are erased one by one, the subject's reality too begins to dissolve. The watchman is neither wholly present nor wholly absent. This indeterminate position between presence and absence intensifies the narrative's uncanny atmosphere. The bodily dissolution suggests that the self and identity too are being gradually erased. That the watchman is thus left bodiless also corresponds to Jung's shadow archetype: a subject unable to confront its repressed aspects first renders itself indeterminate like a shadow, and then loses even that shadow.

This existential dissolution, in time, is directed toward the existence of others as well. At one point in the novel, what is doubted is no longer only the missing persons: "Perhaps even you do not exist" (Toptaş, 2016, p. 79). This statement shows how fragile the sense of being has become. What is now questioned is no longer the fate of the missing but whether the person standing across from one truly exists at all. The basic assumptions that sustain reality have begun to collapse.

This erosion of the sense of being is also seen in the transformation experienced by Cennet's son. Beaten by the headman on the suspicion of having abducted Güvercin, this character loses his mental balance after the event and begins to repeat the same question incessantly: "Whyy dooes it snoow, snoow?" (Toptaş, 2016, p. 118-120). This question, also featured on the novel's back cover, may at first glance seem to express an ordinary curiosity, but within the narrative it gradually acquires a different meaning. The question is never answered. More importantly, the character no longer seems to be waiting for an answer at all. These words, which lose their meaning through repetition, suggest that the character's relationship with the world has begun to dissolve. The question turns into an expression less of a search for knowledge than of the erosion of meaning and of the sense of reality. It seems to rise not from a consciousness wanting to learn why it snows, but from a mind that has become incapable of grasping how the world works. Toptaş has said that he named this character, referred to throughout only as "Cennet's son," without deliberation, and only recognized in retrospect that the choice had unconsciously placed the character beyond worldly boundaries. For him, this illustrates how a novel's meaning can precede the author's own conscious knowledge of it (Toptaş, 2010, p. 79-80). The line's resonance reached beyond the novel itself: Toptaş's close friend Şükrü Erbaş closed his own tribute essay on the author by refashioning it in his own voice: "bir insaan, gülerkeen, nedeen eliylee ağzımı kapaar, nedeen…" ["a persoon, laughiing, whyy doess a haand coveer my mouth, whyy…"], turning the character's broken question into a farewell of his own (Erbaş, 2010, p. 488).

This doubt, at a further stage, turns toward the subject itself. At one point in the novel the outermost limit of disappearance is reached: the person no longer says that they have disappeared, but that they never truly existed at all. Absence ceases to be a condition that comes afterward and settles into the very center of the self. The person begins to perceive themselves not as a subject occupying a place in the world but as a being defined by lack, one whose very claim to selfhood grows uncertain.

The telegram Nuri receives likewise stands as one of the symbolic instances of the motif of shadowlessness in the novel: "…Nuri had carefully folded the telegram, as if it were a certificate of non-existence presented to him in a ceremony, and put it in his pocket" (Toptaş, 2016, p. 141). Here the telegram is far more than a communicative device carrying news. This object, announcing death and absence, at the same time turns into a material document of absence. The boundary between presence and absence becomes visible not only on a conceptual level but also through a concrete object. Nuri's keeping of the telegram suggests that he has placed absence at the center of his life.

The shadow, the reflection, and the figure of the double, which occupy an important place in Freud's theory of the uncanny, are related to elements that confirm the subject's own existence. These elements, which at first secure the continuity of the self, in time turn into images that recall the thought of death and the dissolution of the self (Freud, 2024). In *Gölgesizler*, the loss of the shadow operates precisely in this sense: beyond a physical diminishment, it is the disappearance of all the grounds that confirm the individual's place in the world. Shadowlessness is the furthest stage of disappearance. It is the point at which existence becomes impossible to prove even by itself.

Throughout the novel, people disappear, memories are erased, faces are forgotten, and the signs confirming existence begin to vanish one by one. In *Gölgesizler*, disappearance is therefore not a merely physical diminishment. It is an ontological process of dissolution in which the individual loses their traces in the world. The uncanny in the novel is disclosed most intensely precisely here: the characters live in a world in which, alongside others, their own existence too has begun to be erased.

Conclusion

This study has examined Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler* on the basis of Freud's and Jentsch's theories of the uncanny, showing how the phenomena of disappearance, ambiguity, fragmentation of the self, spatial dissolution, dream logic, and shadowlessness together construct the experience of the uncanny. The analysis has shown that the uncanny in the novel is not a narrative element confined to particular events or characters. It functions instead as one of the fundamental aesthetic principles binding together the plot, the construction of characters, the design of time and space, and the narrative techniques. The dissolutions observed in the novel's different layers are not independent instances. They acquire meaning as different manifestations of the same narrative structure.

Throughout the novel, the disappearance of persons, the impossibility of remembering the missing, the increasing proliferation of unexplained events, and the erasure of the definite boundaries of reality do not allow the reader to construct a stable field of meaning they can trust. This turns the feeling of the uncanny from a temporary effect produced by individual events into a continuous reading experience that spreads across the entirety of the narrative. Accordingly, the disappearances, ambiguities, fragmentations of the self, spatial dissolutions, the narrative transitions evocative of dream logic, and the phenomenon of shadowlessness in the novel should be evaluated within a common structure that nourishes one another. Although each of these layers renders the uncanny visible from a different angle, they constitute parts of the same aesthetic whole.

One of the central points of the study is that the uncanny is nourished less by the existence of unexplained events than by the ontological indecision these events give rise to. As the novel progresses, it is not only the fate of the characters but truth itself that grows ambiguous. For this reason the reader cannot evaluate the events the narrative offers within a definite explanatory framework. Sharing the indecision experienced by the novel's characters, the reader is compelled to move within a constantly deferred field of meaning. Toptaş's mode of narration, which prefers suggestion to explanation, is one of the principal narrative devices that sustains this reading experience. The disruption of the linear flow of time, the interpenetration of places, the opening of narrative planes onto one another, and the refusal to explain events within definite cause-and-effect relations together produce an aesthetic construction that spreads the feeling of the uncanny across the entirety of the narrative.

The image of gölgesizler [the shadowless ones] in the novel's title also summarizes one of the central conclusions reached by this study. Shadowlessness expresses not so much the physical disappearance of the individual as the loss of their traces, their capacity to be remembered, and their recognizability in the world. The erasure of memories, the forgetting of faces, and the gradual disappearance of the traces that confirm a person's existence carry the phenomenon of disappearance beyond a merely physical diminishment. In this way the novel constructs a narrative that renders visible the dissolution of the bonds the individual establishes with the world. The uncanny becomes the aesthetic expression of this dissolution.

This study demonstrates that research on *Gölgesizler* has for the most part concentrated on postmodern narrative, metafiction, and layers of reality, and that the concept of the uncanny has been addressed to a more limited degree as a reading approach that could explain the novel's entire structure. This analysis, carried out on the basis of the theoretical approaches of Freud and Jentsch and supported by the interpretations of Gürbilek and Kearney, has revealed how the different narrative elements in the novel are integrated around the axis of the uncanny. The uncanny has thus been evaluated not as a psychological effect arising in particular scenes but as an aesthetic principle that constructs the novel's structure.

In conclusion, *Gölgesizler* confronts the reader with a narrative universe that is constantly changing, far from certainty, and resistant to explanation. Within this narrative universe, the uncanny turns into an aesthetic possibility that, rather than producing fear or tension, enables reflection on reality, identity, and being. The conclusion this study reaches is that the novel can be comprehensively reread around the concept of the uncanny. This reading points toward a shared poetics of the uncanny that may extend to Toptaş's other works, such a*s Uykuların Doğusu* and *Bin Hüzünlü Haz*.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* Romanında Tekinsizliğin Psikanalitik İnşası

Giriş

Edebiyat, gerçek ile kurmaca, tanıdık ile yabancı, ben ile öteki arasındaki sınırların sürekli yer değiştirdiği özgün bir deneyim alanı kurar. Edebî metinler, gündelik yaşamın olağan akışı içinde çoğu zaman görünmez kalan korkuları, kaygıları ve belirsizlikleri estetik bir düzlemde görünür kılar. Okur, bu anlatı evreninde olayları izleyen bir konumda kalmaz; gerçeklik algısını, kimlik duygusunu ve dünyayı anlamlandırma biçimini yeniden sorgulamaya yönelir. Andrew Bennett ve Nicholas Royle de edebiyatın doğası gereği tekinsiz bir nitelik taşıdığını, okuru sürekli değişen anlam katmanlarıyla karşı karşıya bıraktığını belirtirler. Yazarlara göre edebî metin, okuru kesin anlamlardan uzaklaştırarak sürekli bir yorum ve yeniden anlamlandırma sürecine davet eder ve bu süreçte anlatının sınırları giderek belirsizleşir (2018, s. 53-54). Tekinsizlik kavramının çağdaş edebiyat incelemelerinde önemli bir yer edinmesi de büyük ölçüde bu belirsizlik deneyiminden kaynaklanır.

Tekinsizlik, edebiyat kuramında farklı yönleriyle ele alınan bir kavramdır. Mark Fisher, tekinsizliği korkudan çok bir eksiklik ya da fazlalık duygusuyla ilişkilendirir. Ona göre tekinsiz olan, bulunmaması gereken bir şeyin varlığı ya da bulunması gereken bir şeyin yokluğuyla ilgilidir (2020, s. 12-15). Ernst Jentsch kavramı entelektüel belirsizlik üzerinden açıklar. Kişi, karşılaştığı olayın, nesnenin ya da durumun niteliğinden emin olamadığında şüphe ve kararsızlık duygusuyla karşı karşıya kalır. Söz konusu duygu da bu belirsizlik alanında ortaya çıkar (2024, s. 11-15). Sigmund Freud ise tekinsiz olanın bütünüyle yabancı bir şeyden değil, geçmişte tanıdık olan ancak bastırılma sürecinde yabancılaşarak geri dönen unsurlardan kaynaklandığını ileri sürer (2024, s. 48). Kavram, bilinmeyenden çok tanıdık olanın beklenmedik şekilde yabancılaşmasıyla ilişkilidir. Richard Kearney'nin yabancılık ve mahremiyet üzerine değerlendirmeleri ile Gürbilek'in bastırılanın geri dönüşüne ilişkin yorumları da bu yaklaşımı farklı açılardan destekler. Tekinsizlik bu biçimiyle belirsizlik, bastırma, yabancılaşma ve geri dönüş deneyimlerinin kesişiminde şekillenen çok katmanlı bir kavram olarak görünürlük kazanır.

Tekinsizlikle sıklıkla karıştırılan türlerden biri fantastiktir. Ancak ikisi arasındaki ilişki özdeşlik değil, bir etkileşim ilişkisidir. Gerçeğin temsilinde belirsizlikler ve uyuşmazlıklar yaratan fantastik, bu yönüyle tekinsizlik duygusunu besler. Gerçek ile gerçek olmayan arasındaki belirsizliğin vurgulanması bakımından fantastik, bu kavramla örtüşen bir zemine sahiptir. Fantastik tür denilince akla gelen ilk isimlerden biri olan Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı eserinde fantastik metinleri fantastik kılan özelliğin, metinden okura geçen bir ikircim ya da kararsızlık deneyimi olduğunu vurgular: "Fantastik bir kararsızlık süresi kadardır: algıladıkları şeyin paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle, 'gerçeklik' olup olmadığına karar vermek durumunda kalan okuyucu ve öykü kişisinin ortak kararsızlığıdır" (Todorov, 2012, s. 47). Todorov'un fantastiğin koşullarından biri olarak ele aldığı tekinsizlik kavramı ile Freud'un

tanımladığı tekinsizlik tam olarak örtüşmez. Todorov'a göre tekinsiz olan yanıltıcı bir gerçeklik barındırır. Tuhaf görünenin ardında doğa yasalarıyla açıklanabilen mantıklı nedenler bulunur. Freud için ise tekinsizlik psikanalitik bir kavramdır. Kökleri çocukluğa uzanan bir deneyim, inanç ve bireyin bilinçdışıyla ilişkilidir. Bu yaklaşım, kavramı sadece bireysel bir ruhsal deneyim olarak değil, okurun metinle kurduğu yorumlama ilişkisinin bir sonucu olarak da görmeyi mümkün kılar.

Modern ve postmodern anlatılarda kimliklerin parçalanması, gerçeklik algısının kırılması, zaman ve mekân sınırlarının belirsizleşmesi gibi unsurlar tekinsizliğin farklı biçimlerde ortaya çıkmasına sağlar. Türk edebiyatında bu özellikleri belirgin biçimde taşıyan yazarlardan biri Hasan Ali Toptaş'tır. Toptaş'ın anlatılarında gerçek ile düş, hatırlama ile unutma, varlık ile yokluk arasındaki sınırlar sürekli olarak yer değiştirir. Yazarın metinlerinde sıkça karşılaşılan "sanki", "belki" ve "bilemiyorum" gibi ifadeler, anlatının kesin bir gerçeklik üzerine kurulmasını engeller ve okuru değişken bir anlam alanıyla karşı karşıya bırakır (Türker, 2009, s. 6-7). Bu ifadeler sadece *Gölgesizler*'e özgü olmamakla birlikte *Uykuların Doğusu*'nun çok katmanlı anlatı yapısında da benzer bir belirsizlik dili işler (Kavas, 2009; Balkız, 2018). Anlamın tek bir yoruma indirgenmesi bu doğrultuda güçleşir. Anlamı kesinleştirmekten kaçınan bu anlatı anlayışında yorum olanağı açık tutulur ve okur, metnin anlam üretim sürecine etkin olarak dâhil edilir (Ecevit, 2001, s. 169-170). Hasan Ali Toptaş'ın anlatı anlayışı da bu belirsizlik zeminini besler. Toptaş bir söyleşisinde bunun bilinçli bir poetika olduğunu dile getirerek bilgi eksikliğinin telafisinin güç olduğu alanların aksine, "sanat söz konusuysa, bilginin kendisi değil buharı muteberdir" der ve romanı, yerleşik bir bilgiden değil verimli bir "bilgisizlik"ten yazdığını belirtir (Toptaş, 2010, s. 78-79). Yazar bu bilgisizliği de ikiye ayırır: doğanın bir parçası olmaktan kaynaklanan, evcilleştirilemeyen ham yanımızı ifade eden bir "kalınmış bilgisizlik" ve bilgi arazisini sabırla adım adım yürüdükten sonra ulaşılan bir "varılmış bilgisizlik". Kendi anlatımına göre romancının bir kulağı bu kalınmış bilgisizlikte, bir kulağı da varılmış bilgisizlikte olmalı, kalemini de "sezgi hokkası"na batıra batıra, kâğıdın değil zamanın yüzüne yazmalıdır. Bu görüşünü, kendi romanlarından daha akıllı olduğunu sanan yazarların hemen meslek değiştirmesi gerektiğini söyleyen Milan Kundera'dan bir alıntıyla pekiştirir (Toptaş, 2010, s. 78-79). Toptaş'ın romanlarında olay örgüsü çoğu zaman doğrusal bir yapı izlemez. Zamanlar, mekânlar ve kurgu düzlemleri birbirinin içine geçer. Dolayısıyla eserleri için zaman zaman "öyküsüz metinler" nitelemesi yapılmıştır. Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi Toptaş, imge ve metafor yoğunluklu bir anlatım aracılığıyla anlamı kesinleştirmekten kaçınır, metnin anlam üretim sürecini büyük ölçüde okura bırakır (Ecevit, 1996, s. 4). Okurun anlatılan dünyayı tek ve kesin bir gerçeklik olarak kavraması güçleştiği için tekinsizliğin oluştuğu belirsizlik alanı da genişler. Zamanın doğrusal akışının bozulduğu, mekânların ve anlatı düzlemlerinin iç içe geçtiği bu yapı, tekinsizlik duygusunun anlatı boyunca süreklilik kazanmasına olanak tanır.

İlk baskısı 1995 yılında yayımlanan *Gölgesizler*, Toptaş'ın anlatı dünyasını en belirgin şekilde yansıtan romanlardan biridir. Köy ve şehir arasında gidip gelen anlatı katmanları, kaybolan kişiler, açıklanamayan olaylar, çoğalan benlikler ve sürekli yer değiştiren gerçeklik katmanları romanın temel yapısını oluşturur. Köy ve şehir arasında kurulan paralel yapı, olayların hangi gerçeklik düzleminde gerçekleştiğine ilişkin kesin bir yargıya ulaşılmasını güçleştirirken (Karaca, 2011, s. 548-549) okurun anlatılan dünyanın ontolojik statüsüne ilişkin kuşku duymasına da neden olur. Anlamın sürekli ertelenmesi ve açıklanamayan boşlukların korunması ise bu belirsizlik duygusunu derinleştirir.

Gölgesizler üzerine yapılan çalışmalar büyük ölçüde romanın postmodern yapısı, üstkurmaca özellikleri, gerçeklik katmanları ve mekânsal kurgusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayşegül Ayık (2010) romanın üstkurmaca yapısına ve anlatı düzlemlerine dikkat çekerken, Alaattin Karaca (2011) köy ve şehir arasında kurulan paralel yapının gerçeklik algısı üzerindeki etkisini değerlendirmiştir. Önder Yeral (2006) romanı olanaksızlık kavramı çerçevesinde ele almış, Sıtkı Nazik (2020) ise varlık ve yokluk izleği üzerinde durmuştur. Haluk Öner (2014) romandaki mekânsal

belirsizliklerin ve taşra deneyiminin varoluşsal boyutlarını tartışırken Gizem Yılmaz (2022) roman ile film uyarlaması arasındaki ilişkiyi anlatıbilimsel açıdan incelemiştir. Gaye Belkız Yeter (2011) ise romanın postmodern anlatı unsurlarını benzer şekilde haritalandırmıştır. Bu çalışmalar, romanın farklı katmanlarını görünür kılmakla birlikte, kaybolmalar, belirsizlikler, benlik yarılmaları, mekânsal çözülmeler, rüya mantığı ve gölgesizleşme olgusunu tekinsizlik kavramı etrafında bütüncül biçimde değerlendiren çalışmalar sınırlı kalmıştır.

Bu makalede *Gölgesizler*, Freud'un bastırılanın geri dönüşüne dayanan tekinsizlik kuramı ile Jentsch'in entelektüel belirsizlik yaklaşımı temelinde incelenmiştir. İnceleme sürecinde Kearney'nin sır ve mahremiyet, Gürbilek'in ise bastırılanın geri dönüşü ve unutulanın yeniden görünür hâle gelmesine ilişkin değerlendirmelerinden de yararlanılmıştır. Çalışmada metin incelemesi ve yakın okuma yöntemleri kullanılmıştır. Romanın olay örgüsü, kişiler dünyası, mekân kurgusu ve anlatım özellikleri tekinsizlik kavramı ekseninde değerlendirilmiştir. Amaç, romandaki kaybolmaların, belirsizliklerin, benlik yarılmalarının, mekânsal çözülmelerin, rüya mantığını çağrıştıran anlatı yapısının ve gölgesizleşme olgusunun tekinsizlik deneyimini nasıl ürettiğini ortaya koymaktır.

1. Tekinsizliğin Kuramsal Çerçevesi

Tekinsizlik, tanıdık olanın beklenmedik biçimde yabancılaşmasıyla ortaya çıkan ve bireyin gerçeklik algısını sarsan bir deneyim biçimidir. Kavram çoğu zaman korkuyla ilişkilendirilse de belirli bir tehdit karşısında hissedilen korkudan farklı bir şeye karşılık gelir. Korku genellikle dışsal ve belirli bir nesneye yönelirken, tekinsizlik öznenin güven duyduğu dünyanın beklenmedik şekilde değişmesiyle belirir. Tekinsiz olan bütünüyle bilinmeyen ya da yabancı olan değil, geçmişte tanıdık olan bir unsurun farklı bir görünümle yeniden belirmesidir. Bastırılanın geri dönüşüyle birlikte tanıdık olan yabancılaşır ve öznenin güven duyduğu gerçeklik zemini sarsılır (Mengi & Yılmaz, 2025, s. 230). Bu genel çerçeve tekinsizliğin fenomenolojik sınırlarını çizmekle birlikte, duygunun hangi zihinsel süreçler aracılığıyla ortaya çıktığını açıklamakta yetersiz kalır.

Tekinsizlik kavramını ilk sistemli şekilde ele alan Ernst Jentsch, bu duyguyu bireyin karşılaştığı olayları ve nesneleri anlamlandırmakta yaşadığı güçlükle ilişkilendirir. Jentsch'e göre tekinsizlik, bir nesne ya da olay karşısında ortaya çıkan "oryantasyon eksikliği" ile yakından bağlantılıdır (2024, s. 11). Kişi çevresini ne kadar iyi tanıyor ve ona ne kadar alışkınsa, nesne ve olayların tekinsiz bir etki yaratma ihtimali de o ölçüde azalır (2024, s. 11-15). Canlı ile cansız arasındaki sınırın bulanıklaşması, düş ile gerçekliğin birbirine karışması ya da yaşanan bir olayın açıklanamaması, öznenin karşılaştığı durumun niteliğine ilişkin kesin bir yargıya ulaşmasını güçleştirir. Jentsch, tekinsizliği tam da bu entelektüel belirsizlik hâliyle ilişkilendirir (2024, s. 11-15). Bu çözümleme, duyguyu bilişsel bir yönelim sorunu olarak ele alması bakımından açıklayıcıdır. Ancak duygunun belirli nesne ve durumlarla neden özdeşleştiğini açıklamak için belirsizliğin varlığı tek başına yeterli değildir. Bu nesnelerin öznede uyandırdığı çağrışımlar da hesaba katılmalıdır.

Sigmund Freud ise tekinsizliği salt zihinsel belirsizlikle açıklamanın yeterli olmadığını ileri sürer. Freud'a göre tekinsiz olan, bütünüyle yeni ya da yabancı bir olgu olmamala birlikte, bir zamanlar tanıdık ve aşina olduğu hâlde bastırılma süreciyle bilinçdışına itilmiş, daha sonra beklenmedik bir şekilde geri dönerek yabancılaşmış olandır. Dolayısıyla tekinsizlik, bilinmeyenle karşılaşmaktan çok, geçmişte tanıdık olanın beklenmedik şekilde yeniden belirmesinden kaynaklanır. Tekinsiz deneyim, "bastırılmış bir çocukluk kompleksinin yeniden canlanmasıyla ya da aşılmış olduğu düşünülen ilkel inanışların yeniden doğrulanmasıyla" ortaya çıkar (Freud, 2024, s. 56). Geçmişte geride bırakıldığı sanılan unsurların şimdiye sızması ve bilinç tarafından dışlanan içeriklerin farklı kılıklarda geri dönmesi, özneyi rahatsız eden ve gerçeklik duygusunu aşındıran dinamikler olarak kendini gösterir.

Bu noktada Freud, Jentsch'ten ayrılır. Jentsch için tekinsizlik, öznenin karşılaştığı nesne ya da olayı tanımlayamamasından doğan bilişsel bir kararsızlık hâlidir. Belirsizlik ortadan kalktığında tekinsizlik de çözülür. Freud ise bu açıklamayı yüzeysel bulur: ona göre tekinsizliğin kaynağı bilinmeyende değil, tanıdık olanın bastırılıp farklı bir kılıkta geri dönmesindedir. Belirsizliğin giderilmesi tekinsizliği sona erdirmez tam aksine bastırılanın yüzeye çıkması yeni bir huzursuzluk üretir.

Jentsch'in entelektüel belirsizlik çerçevesi, romanın olay örgüsündeki açıklanamaz boşlukları ve okurdaki kararsızlık duygusunu ortaya çıkarır. Freud'un bastırma ve geri dönüş kuramı ise kaybolmaların, benlik yarılmalarının ve gölgesizleşmenin altındaki daha derin ontolojik çözülmeyi kavramlaştırmayı mümkün kılar. Freud'un tekinsizlik kuramı, psikoloji alanının sınırlarını aşarak edebiyat incelemelerinde de geniş bir karşılık bulmuştur. Kurmaca metinlerde ortaya çıkan tekinsizlik, gerçek yaşamda karşılaşılan örneklerden daha geniş bir olanak alanına sahiptir. Gerçeklik sınamasının askıya alınması, okurun olağan koşullarda kuşkuyla yaklaşacağı olayları anlatı içerisinde kabul edilebilir hâle getirir (Freud, 2016a, s. 356). Kurmacada tekinsizlik anlatılan olayların yanı sıra anlatının okurda bıraktığı kararsızlık duygusundan da güç alır. Yazar, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı bilinçli olarak bulanıklaştırarak gündelik yaşamda olağan karşılanmayacak durumları anlatının doğal bir parçası hâline getirebilir.

Gürbilek, tekinsizliği bastırılanın geri dönüşü bağlamında yorumlar. Ona göre tekinsiz olan, "unutulmuşun gizli yuvasından başını uzatması, yıllar sonra tanınmaz hâlde verdiği tanınma savaşı"dır (2011, s. 51). Geçmişle bağını bütünüyle koparamayan bir deneyim olarak görülen tekinsizlikte bastırılan unsur bilinçten uzaklaştırılmış olsa da etkisini sürdürür. Farklı kılıklarda geri döner, öznenin güvende hissettiği zemini yerinden oynatır. Gürbilek'in farklı çalışmalarında da bastırılmışın geri dönüşü düşüncesini farklı toplumsal ve kültürel bağlamlarda sürdürmesi, bu yaklaşımın yazarın düşünce dünyasında süreklilik taşıyan temel izlemlerden biri olduğunu göstermektedir (2023, s. 104-111). Gürbilek'in bu vurgusu, bastırılanın geri dönüşünü bireysel bir ruhsal mekanizmanın sınırlarından çıkarıp toplumsal hafızanın ve kolektif suskunlukların da işleyebileceği bir çerçeveye taşır. Kavram bu yolla edebiyat eleştirisinde kültürel bir okuma aracı niteliği de kazanır.

Freud, tekrar olgusunu da tekinsizliğin temel kaynaklarından biri olarak ele alır. Ona göre bazı karşılaşmaların, olayların ya da mekânların ısrarlı şekilde yinelenmesi rastlantıyla açıklanamayacak ölçüde güçlü bir huzursuzluk yaratır. Aynı şeyin sürekli geri dönmesi, gündelik ve sıradan olanı rahatsız edici bir deneyime dönüştürürken özellikle kaçınılmaya çalışılan bir durumun defalarca ortaya çıkması bu duyguyu iyice yoğunlaştırır (Freud, 2024, s. 45). Freud, aynı tekrar dinamiğinin görünüşte farklı bir fenomen olan ikizlik ile benlik bölünmesini de beslediğini ileri sürer.

İkizlik ve benlik bölünmesi de Freud'un üzerinde durduğu temel meseleler arasındadır. Gölge, yansıma, suret ve ikiz gibi figürler başlangıçta bireyin varlığını koruyan ikinci bir benlik olarak belirirken zamanla tehdit edici bir nitelik kazanır. Freud bu durumu, "öznenin kendisini bir başkasıyla özdeşleştirmesi, bu sayede kendisinin kim olduğu konusunda kuşkuda olmasıyla yabancı benliğin kişiliğe hâkim olması" şeklinde açıklar ve bu süreçte "benliğin çiftleşmesi, bölünmesi ve iç geçişiminin" ortaya çıktığını belirtir (2024, s. 42-44). Birey, dış dünyaya olduğu kadar kendi iç dünyasına da yabancılaşmaya başlar.

Tekinsizlik, sırlar, suskunluklar ve bastırılmış hakikatlerle de yakından ilişkilidir. Mahrem olanın aşırı derecede gizlenmesi ve bilinçdışına itilmesi, zamanla yabancı ve güvenilmez bir nitelik kazanır. Kearney'nin ifadesiyle "tekinsiz, tekin olanın diğer yüzüdür" (2012, s. 97). Konuşulmayan sırlar, bastırılan travmalar ve yüzleşilmeyen suçlar bütünüyle ortadan kalkmaz; birer birer değişik görünümlerde geri döner ve bireyde bir türlü geçmeyen bir huzursuzluk bırakır. Freud'un rüya kuramı, tekinsizliğin anlaşılmasında önemli bir açıklama zemini sunar. Rüyalarda zamanın doğrusal

yapısı bozulur, mekânlar birbirine karışır, farklı kişiler tek bir figürde birleşebilir ve mantıksal bağlar çözülür. Yoğunlaştırma ve yer değiştirme mekanizmaları aracılığıyla bastırılmış içerikler görünür hâle gelir. Düş ile gerçeklik arasındaki sınırın silinmesi, öznenin yaşananların dış dünyaya mı yoksa kendi zihnine mi ait olduğunu ayırt etmesini güçleştirir. Böyle durumlarda gerçeklik duygusu zayıflar ve tekinsizlik için elverişli bir zemin oluşur.

Bu çalışmada tekinsizliği görünür kılan sahneler, kaybolma, belirsizlik, benlik yarılması, mekânsal çözülme, rüya mantığı ve gölgesizleşme eksenlerinde seçilmiştir. Söz konusu sahneler yakın okuma yöntemiyle değerlendirilmiştir. Tekinsizliğin romandaki farklı katmanları arasındaki ilişkiler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. *Gölgesizler* Romanında Tekinsizliğin Katmanları

Romanda tekinsizlik, tek bir olaya, karaktere ya da mekâna hapsolmaz; anlatının bütününe yayılan çok katmanlı bir estetik düzen içinde inşa edilir. Gerçek ile düş, gündelik olan ile olağanüstü olan arasındaki sınırların sürekli yer değiştirmesi, Toptaş anlatılarının belirgin özelliklerinden biridir. Bu doğrultuda okur, anlatı boyunca karşılaştığı olayları kesin bir gerçeklik düzleminde değerlendirmekte güçlük çeker. Yazarın metinlerinde zaman doğrusal bir akış izlemez; geçmiş, şimdi ve gelecek aynı anlatı düzlemi içinde birbirine karışabilir (Şahin, 2003, s. 38). Benzer şekilde mekân da sabit ve güvenilir bir zemin olma özelliğini yitirir; sürekli dönüşen, genişleyen ve farklı anlatı katmanlarına açılan dinamik bir yapıya bürünür. Zamansal ve mekânsal sınırların bu şekilde çözülmesi, anlatıda belirgin bir zamansızlık duygusu yaratırken, kurgulanmış bir metin okunmasına rağmen olayların kendiliğinden gelişiyormuş izlenimini de güçlendirir. Bu sayede roman, okuru sürekli değişen ve kesinlikten uzak bir anlatı evreninin içinde tutarak tekinsizlik duygusunun anlatının bütününe yayılmasını sağlar. Toptaş'ın anlatılarında anlam tek bir merkeze bağlanmaz. Okuru edilgen bir izleyici konumundan uzaklaştırıp anlam üretim sürecinin etkin bir parçası hâline getirir. Okurun anlatı içindeki bu konumu ve romanın kesinlikten uzaklaşan yapısı Gölgesizler'de görülen belirsizlik duygusunun önemli kaynaklarından biridir.

Romanın kurduğu anlatı evreninde gerçek ile kurmaca arasındaki sınırlar da sürekli yer değiştirir. Köy ile şehir, düş ile gerçek, varlık ile yokluk arasındaki geçişler belirli açıklamalarla sınırlandırılmaz. Romanda kurmaca olanla gerçek olan arasındaki sınırlar silikleşirken varlığa ve kimliğe ilişkin sorular da yeni boyutlar kazanır. Tekinsizlik duygusu, tam da bu belirsizlik alanında derinleşir (Aslan, 2004, s. 95). Anlatı ilerledikçe olayların hangi gerçeklik düzlemine ait olduğu gitgide belirsizleşir.

Romanın tekinsiz yapısı, tek bir olay ya da motif etrafında kurulmaz. Kaybolmalar, açıklanamayan olaylar, benlik bölünmeleri, mekânsal çözülmeler ve suskunluklar aynı huzursuzluk alanının ayrı tezahürlerini oluşturur. Bu unsurlar birbirinden bağımsız örnekler olarak değil anlatının bütününe yayılan tekinsizlik deneyiminin parçaları olarak değerlendirilmelidir. Romandaki tekinsizlik kaybolmalar, belirsizlik ve sessizlik, benlik yarılmaları ve çiftleşmeler, mekânsal çözülmeler, rüya mantığı ve gölgesizleşme ekseninde ele alınacaktır. Bu katmanlar birbirinden bağımsız ilerlemez. Biri diğerini besleyerek bu yapıyı oluşturur. İnceleme, bu sebeple kaybolmalar olgusundan başlayarak tekinsizliğin romanda nasıl katmanlaştığını adım adım izlemektedir.

2.1. Kaybolmaların Tekinsizliği

Gölgesizler'de tekinsizlik en belirgin şekilde kaybolmalar etrafında yoğunlaşır. Ancak romandaki bu olgu, belirli kişilerin ortadan kaybolmasından ibaret değildir. Anlatı boyunca insanlar, eşyalar, hatıralar ve onları birbirine bağlayan izler eksilir, geriye açıklanması güç boşluklar kalır. Bu eksiklikler, kaybolan kişinin ya da nesnenin nerede olduğuna ilişkin sorulardan çok, yokluğunun nasıl anlamlandırılacağı meselesini öne çıkarır. Bu huzursuzluk duygusu da bu gerilim alanında

ortaya çıkar. Bastırılan ya da kaybolduğu düşünülen unsur bütünüyle yok olmaz, başka kılıklarda geri dönerek varlığını sürdürür.

Gölgesizler'deki kaybolmalar da Jentsch'in tekinsizliğin kaynağı olarak gördüğü bu entelektüel belirsizliği yansıtır (2024, s. 11-15). Köylüler kaybolan kişilerin akıbetini öğrenmeye çalışsalar da hiçbir açıklama kesinlik kazanmaz. Her ihtimal yeni bir soruyu beraberinde getirirken her arayış yeni bir belirsizlik yaratır. Romandaki kaybolmalar fiziksel bir yok oluşun çok ötesine geçer.

Romanda tekinsizlik duygusunu besleyen ilk kaybolma, Cıngıl Nuri'nin ortadan kaybolmasıdır. Ne var ki kaybolan tek başına bir kişi de değildir. Nuri'nin ardından onu doğrulayabilecek izler de silinmeye başlar. Köylüler bu yokluğu anlamlandırmaya çalışırken karşılarında açıklanması güç bir boşluk bulurlar:

> Nuri her köşede aranmıştı o gün, her yere sorulmuş, ama küçücük bir ipucu bile bulunamamıştı. Yoktu. Öyle biri yaşamamıştı sanki, o adda biri bu köyde yıllarca berberlik yapmamıştı. Yüzü de unutulmuştu ansızın, burnu nasıldı, gözleri vardı da onlarla mı görürdü, ağzıyla mı yer içerdi, kimse anımsamıyordu. Dükkân onun varlığının biricik kanıtıydı bu yüzden. O da gitgide toza toprağa gömülüyordu (Toptaş, 2016, s. 18).

Bu sahnede dikkat çeken nokta, kayboluşun fiziksel yokluğun ötesine geçmesidir. Nuri'nin ardından bedeniyle birlikte onu hatırlatabilecek izler de silinmeye başlamıştır. Köylüler onun nerede olduğunu bilmedikleri gibi, zamanla nasıl biri olduğunu da hatırlayamaz hâle gelirler. Kaybolma bu anlamda sıradan bir ayrılığın sınırlarını çoktan aşmıştır: varlığını doğrulayan bütün işaretlerin silinmesi, geriye kişiden hiçbir şey kalmadığını göstermektedir.

Kearney'nin belirttiği gibi tekinsizlik, bütünüyle yabancı olandan değil, tanıdık olanın zamanla çözülemeyen bir muammaya dönüşmesinden beslenir (2012, s. 97). Cıngıl Nuri'nin kayboluşunda da köylüler, tanıdıkları bir kişinin yokluğunu açıklamaya çalışırken her yeni ihtimalle birlikte daha derin bir belirsizlikle karşı karşıya kalırlar. Nuri'nin yokluğu, onu bulmaya yönelik bütün çabalara rağmen açıklanamazlığını korur:

> Her yere haber vermişti dediğine göre. Bütün devlet kapılarını çalıp Nuri'nin adını tutanaklara yazdırmış, oraya buraya şerh düşürmüş, hatta ilçede ne kadar kahve ne kadar lokanta ya da han, hamam varsa tek tek dolaşıp olayı anlatmıştı. Herkes her şeyden haberliydi şimdi, herkes gözünü dört açmış Nuri'yi bekliyordu. Ama Nuri yoktu (Toptaş, 2016, s. 15).

Arama faaliyetlerinin genişlemesi ve olayın herkes tarafından bilinmesine rağmen hiçbir sonuca ulaşılamaması, kayboluşu daha da esrarengiz hâle getirir. Ortada ne bir iz ne de açıklayıcı bir neden vardır. Jentsch'in tekinsizlikle ilişkilendirdiği entelektüel belirsizlik de burada kendini gösterir, çünkü yaşanan olay gündelik deneyim içerisinde anlamlandırılamamakta, açıklama girişimleri ise bu muğlaklığı ortadan kaldırmak yerine derinleştirmektedir.

Nuri'nin ardından oluşan boşluk, köydeki diğer insanların dünyasını da etkiler. Onu çevreleyen anlam ağı çözülmeye başlar ve insanlar açıklayamadıkları bir yokluğun etrafında dolaşır kalır. Anlatının sürekli yer değiştiren yapısı, okurun tutunabileceği sabit bir gerçeklik zemini bırakmaz (Parla, 2000, s. 222). Cıngıl Nuri'nin kayboluşu romanda giderek yaygınlaşacak olan kaybolmalar zincirinin ilk halkasıdır.

Cıngıl Nuri'nin kayboluşuyla başlayan belirsizlik, Güvercin'in ortadan kaybolmasıyla daha da derinleşir. Ancak Güvercin'in kayboluşu sadece bir kişinin yokluğu olarak kalmaz, köyde dolaşan söylentiler ve cevapsız sorular aracılığıyla kolektif bir huzursuzluğa evrilir. Anlatıcının aktardığına göre kayboluşun hemen ardından daha ilk günden Güvercin'in nasıl ve neden kaybolduğuna ilişkin bir sürü söylenti çıkar. Köylülerin ürettiği açıklamalar ortak bir noktada buluşmaz, her yeni ihtimal olayın çevresindeki belirsizliği daha da büyütür.

Kayboluşun ardından ortaya çıkan bu kararsızlık, Güvercin'in yokluğunu aileyi aşarak köyün tamamını etkileyen bir belirsizlik alanına dönüştürür. Muhtar'ın düşüncelerinde bu durum açık şekilde görünür: "Güvercin'in kaçırılmış denmesine sevinmişti aslında. Bu, kaybolmasından iyiydi. Kayıplardan korkuyordu çünkü. Her yana dağılıveren bir belirsizlikti onlar, görülüp denetlenmesi, hatta düşünülmesi bile zordu" (Toptaş, 2016, s. 49). Burada kaygı yaratan şey, Güvercin'in nerede olduğunu bilmekten ibaret değildir. Kayboluş, köyün gündelik hayatını anlamlandıran neden-sonuç ilişkilerini de sarsar. Muhtar'ın gözünde kayıplar, sınırları belirlenemeyen ve durmaksızın genişleyen bir belirsizlik alanına evrilmektedir. Güvercin fiziksel olarak ortada bulunmasa da anlatının merkezindeki yerini korur. Yokluğu, köyün üzerine çöken tekinsiz atmosferin temel kaynaklarından birine dönüşür.

Freud'a göre tekinsizlik, bütünüyle yabancı olanın değil, bir zamanlar tanıdık olanın farklı biçimlerde geri dönmesiyle ilişkilidir (2024, s. 48). Güvercin'in romandaki konumu da bu açıdan dikkat çekicidir. Kayboluşunun ardından kesin bir sonuca ulaşılamaması, onun anlatıdaki etkisini ortadan kaldırmaz. Aksine Güvercin'in yokluğu, zamanla büyüyen bir belirsizlik alanına dönüşür. Köylülerin konuşmaları, söylentileri ve arayışları sürekli olarak Güvercin'e geri döner. Güvercin, romanda kaybolan bir karakterin ötesine geçerek yokluğuyla varlığını sürdüren ve çevresindeki herkesi etkileyen bir figüre bürünür.

Kaybolmalar karşısında en yoğun sorgulamayı yaşayan kişilerden biri Muhtar'dır. Güvercin'i aramak için çıktığı yolculuk sırasında karşılaştığı belirsizlikler, onu kaybolan kişinin akıbetini aşarak kaybolmanın kendisi üzerine düşünmeye yöneltir. Arayışın bir noktasında "Muhtar, avluyu yeniden taradı gözleriyle. O her şeyin mutlaka bir iz bırakacağına inanıyordu, izsiz şey olamazdı. Kuşların bile izi vardı gökyüzünde, sözcüklerin dişte, bakışların yüzde…Buralarda bir yerde izler olmalıydı, en azından onu iten ya da çekip götüren her neyse onun izleri... Bu, bir boşluk bile olabilirdi." (Toptaş, 2016, s. 44). Muhtar için bir insanın ardında hiçbir iz bırakmadan kaybolması kabul edilebilir bir durum değildir. Ancak iz arayışı ilerledikçe sorun, kaybolan kişiye ulaşmaktan çok hakikate ulaşmanın mümkün olup olmadığı meselesine kayar.

Muhtar'ın yaşadığı kararsızlık, romanın genelinde görülen belirsizlik duygusunu da yoğunlaştırır. Güvercin'in kayboluşunu açıklayabilecek bir iz ararken karşılaştığı hiçbir işaret onu kesin bir sonuca ulaştırmaz. Bu yüzden olayları defalarca yeniden düşünür, gördüklerini ve duyduklarını anlamlandırmaya çalışır ancak her değerlendirme girişimi yeni kuşkular doğurur. Romanın çeşitli bölümlerinde Muhtar'ın uzun süre düşüncelere daldığı, çevresindeki boşluğa bakarak yaşananları baştan kurmaya çalıştığı görülür. Kaybolmaların ardındaki hakikate ulaşamaması, belirsizliği ortadan kaldırmak yerine daha da derinleştirir. Muhtar'ın yaşadığı bu zihinsel çıkmaz, Jentsch'in tekinsizlikle ilişkilendirdiği entelektüel belirsizlik hâlinin romandaki en belirgin örneklerinden birini oluşturur.

Kaybolma olgusu romanda yalnızca insanların başına gelmez. Bir süre sonra gündelik hayata ait nesneler de yer değiştirmeye, kaybolmaya ve beklenmedik biçimlerde ortaya çıkmaya başlar. Anlatıcı bu durumu şu sözlerle aktarır: "Her şey ikide bir kayboluyordu hatta, yerinde duran bir süpürge bile bulunamıyordu kimi zaman, avlunun köşesindeki bir kürek başını alıp öteki köşeye gidiyor, bulgur keseleri nohut çuvallarının arkasına saklanıyor ya da kaşık, tepsi ve çanak gibi şeyler kayboluşlarından aylar sonra komşu evlerde ortaya çıkıyordu" (Toptaş, 2016, s. 35). Ancak

anlatıdaki belirsizlik yalnızca nesnelerin kaybolmasından ibaret değildir. Aynı bölümde tavukların gerçekten tavuk olup olmadığından bile kuşku duyulduğu, ağaçların ise her an böğürüp meleyebilecek canlılara dönüşebileceği belirtilir (Toptaş, 2016, s. 35). İnsan, hayvan, bitki ve nesne arasındaki sınırlar da bulanıklaşmaya başlar. Gündelik hayatın olağan düzenini oluşturan kategoriler çözülürken köylülerin dünyayı anlamlandırmasını sağlayan referans noktaları da sarsılır. Tekinsizlik kaybolan nesnelerden olduğu kadar varlıkların ne olduğuna ilişkin duyulan kuşkudan da beslenir. Kaybolan nesneler kadar geride bıraktıkları boşluk da önem kazanır. İnsanlar eksilen şeyleri ararken bir yandan da alıştıkları dünyanın yavaş yavaş değiştiğine tanıklık ederler. Kaybolmaların insanlardan eşyalara doğru yayılması, belirsizliği gündelik hayatın en sıradan ayrıntılarına kadar taşır. Kaybolmaların ortak özelliği, olayların açıklığa kavuşmamasıdır. Kişilerin ortadan kaybolması kadar, bu kayboluşların nedenine ilişkin kesin bir açıklamanın bulunmaması da anlatıdaki belirsizlik alanını genişletir. Bu çerçevede romandaki tekinsizlik, kaybolmaların ardından belirsizlikler üzerinden derinleşir.

Cıngıl Nuri'nin kayboluşuyla başlayan süreç, Güvercin'in yokluğu, Muhtar'ın iz arayışı ve gündelik nesnelerin ortadan kaybolmasıyla giderek genişleyen bir nitelik kazanır. Kaybolma, köyün gündelik hayatına, hafızasına ve gerçeklik algısına nüfuz eden kurucu bir tekinsizlik kaynağına dönüşür.

2.2. Belirsizlikler, Sessizlik ve Söylenemeyenler

Belirsizlik, *Gölgesizler*'de tekinsizliği kuran temel dinamiklerden biridir. Kaybolmalar etrafında şekillenen kararsızlık, anlatının ilerleyen katmanlarında bu kez doğrudan anlatım biçiminin bir niteliği olarak belirir. Olaylar çoğu zaman kesin bir açıklamaya kavuşmaz; kişiler, mekânlar ve anlatı düzlemleri farklı olasılıklar arasında sürekli yer değiştirir. Okurun kuşkularını giderecek kesin bir açıklamanın sürekli ertelenmesi, belirsizlik duygusunu kalıcı hâle getirir. Hatta belirsizlik, romanda salt olayların kuruluş biçimini belirleyen anlatısal bir özellik değil, tekinsizlik duygusunun sürekliliğini sağlayan temel estetik ilkelerden biri olarak işlev görür. Romanın tekinsiz atmosferi, olay örgüsünün yanı sıra daha ilk sayfalardan itibaren kullanılan dil ve imgeler aracılığıyla kurulmaya başlanır. Anlatıda sıkça karşılaşılan "zindan karası tesbih", "küçücük bir cellat gözü", "öfkeli ve kanlı bir oyun", "kara çadırlar", "kapkara susmuştu" ve "alacakaranlık sokaklar" gibi ifadeler, gündelik nesne ve durumları karanlık çağrışımlarla kuşatarak okuru belirsiz bir havanın içine çeker. Aynı şekilde "Karadüş Caddesi" adı da daha ilk anda gerçek ile düş arasındaki sınırın bulanıklaşacağını hissettirir. Bu atmosfer sadece karanlık çağrışımlı sıfatlarla kurulmaz. Anlatının başlarında berber için kullanılan "kendine sığmazlık" ifadesi de tekinsizliğin erken işaretlerinden biridir. Berberin aynı anda başka bir köyde, başka bir dükkânda oturup buraya bakıyor olabileceğinin söylenmesi, gerçeklik algısını daha en baştan sarsar. Okur, anlatının ilerleyen bölümlerinde karşılaşacağı kaybolma, çoğalma ve kimlik çözülmelerine henüz olaylar başlamadan hazırlanır. Bu atmosfer, ilerleyen bölümlerde ortaya çıkan kaybolma ve belirsizliklerin yanı sıra anlatının diline ve imgelerine yerleşmiş huzursuzluk duygusuyla da üretilir.

Belirsizliğin yoğunlaştığı örneklerden biri Güvercin'in hamileliği etrafında şekillenen söylentilerdir. Köy halkı yaşanan olayı farklı biçimlerde açıklamaya çalışır. Bazıları hamileliği doğaüstü nedenlerle ilişkilendirirken, bazıları dağdaki eşkıyalardan söz eder, bazıları ise şüpheyi doğrudan Muhtar'a ya da Reşit'e yöneltir (Toptaş, 2016, s. 209-219). Ancak bu açıklamaların hiçbiri kesinlik kazanmaz. Her yeni yorum, hakikati açığa çıkarmaktan çok yeni ihtimaller üretir. Olayın çevresinde adım adım genişleyen bu söylenti ağı, belirsizliği ortadan kaldırmak yerine büyütür. Jentsch'in sözünü ettiği entelektüel kararsızlık bu sahnede belirginleşir, çünkü olayı açıklayabilecek kesin bir bilgiye ulaşılamaz ve bütün ihtimaller aynı anda varlığını sürdürür.

Belirsizliği derinleştiren sadece köyde dolaşan söylentiler değildir. Olayın merkezindeki Güvercin de yaşananları açıklamayı reddeder. Köylülerin ve ailesinin bütün ısrarına rağmen hamileliğinin nedenine ilişkin herhangi bir açıklama yapmaz. Bir konuşma sırasında anasına tek başına "Diyemem... ölürüm de diyemem..." der (Toptaş, 2016, s. 245). Bu suskunluk, olayı açıklayabilecek en önemli bilginin de erişilemez kalmasına yol açar. Kearney'nin sır ve mahremiyet üzerine geliştirdiği çerçeveden bakıldığında, Güvercin'in ısrarla sürdürdüğü bu sessizlik sadece bir bilgi eksikliği değildir. Açığa çıkması engellenen bir hakikatin bilinçle korunmasıdır. Tekinsizlik bu korunan sırrın çevresinde yoğunlaşır ve sırrın açıklanmayışı, olayı bilmekten çok, bilinmeyenle birlikte yaşamayı zorunlu kılar.

Çerçi figürü de romandaki belirsizlik alanlarından birini oluşturur. Cıngıl Nuri hakkında bilgi verdiği düşünülen çerçinin köye gerçekten gelip gelmediği bile kesin değildir. Romanda "Aslında çerçinin köye ne zaman gelip gittiğini bilen yoktu" denilir (Toptaş, 2016, s. 30). Bir yandan çerçinin Nuri'yi gördüğüne ilişkin anlatılar aktarılır; bu hâliyle çerçi, somut bir kişiden çok söylentiler arasında gidip gelen belirsiz bir figüre çoktan bürünmüştür. Diğer yandan ise onun varlığını bütünüyle reddeden sesler yükselir. Köylülerden biri, "Deli misiniz siz, bu köye yıllardır çerçi uğramaz!" diyerek anlatılanları kesin bir dille yalanlar (Toptaş, 2016, s. 31).

Muhtar'ın zihninden geçen ihtimaller de bu belirsizliği büyütür. Bir noktada çerçinin, "sonu sonsuza dayanan bir yok etme tasarısının ilk kurbanı" olan Nuri'yi haber veren ya da köyleri dolaşarak insanların yok olmaya ne kadar hazır olduklarını gözleyen biri olabileceği düşünülür (Toptaş, 2016, s. 31). Çerçinin "hayalet hızıyla gelip geçmesi" ifadesi de onun gerçekliği konusunda yeni kuşkular yaratır. Çerçi romanda hakikati açıklayan bir tanık olmaktan çok, belirsizliği çoğaltan bir unsur olarak işlev görür. Okur da tıpkı karakterler gibi olaylardan değil, olaylara ilişkin bilgilerin güvenilirliğinden kuşku duymaya başlar. Oryantasyon kaybı, Jentsch'in tarif ettiği biçimiyle, bu noktada görünür hâle gelir.

Belirsizlik, zaman ve mekân algısında da kendisini gösterir. Geçmiş ile şimdi arasındaki sınırlar sık sık bulanıklaşır. Yaşananla hatırlanan birbirine karışır. Köy ve şehir düzlemleri arasında kurulan ilişkiler de tek bir gerçeklik alanına işaret etmez. Muhtar'ın yolculuğu sırasında yaşadığı kuşkular, bu çözülmenin en belirgin örneklerinden biridir. Bir noktada "Belki sen bile yoksun" düşüncesine sürüklenmesi (Toptaş, 2016, s. 79), belirsizliğin artık dış dünyanın ötesinde öznenin kendi varlığına yöneldiğini gösterir.

Freud'un tekinsizlik tanımı burada açıklayıcı bir çerçeve sunar. Freud'a göre tekinsiz olan, "aslında ne yeni ne de yabancı bir şeydir. Yalnızca zihinde aşina olunan, eskiden beri yerleşik fakat bastırılma sürecinde yabancılaşan bir kavramdır" (2024, s. 48). *Gölgesizler*'de de tekinsizlik bütünüyle bilinmeyen bir dünyadan kaynaklanmaz. Romanın başında tanıdık ve olağan görünen köy yaşamı, anlatı ilerledikçe adım adım yabancılaşır. Kaybolmaların açıklanamaması, söylentilerin kesin bilgiye dönüşememesi ve karakterlerin yaşadıkları kuşkular bu dönüşümün ayrı görünümleridir. Dolayısıyla güvenilir olduğu düşünülen gerçeklik zemini yavaş yavaş aşınır ve yerini belirsizliğe bırakır. Köyün bu şekilde yabancılaşması, dışarıdan gelen bilinmeyen bir tehditten değil, bir zamanlar tanıdık olanın bastırılma sürecinde yeniden görünür hâle gelmesinden kaynaklanır. Bu yönüyle köy, Freud'un tanımladığı bastırılanın geri dönüşünün somut bir görünümüdür.

Sessizlik ve söylenemeyenler de bu sürecin önemli unsurlarındandır. Güvercin'in konuşmayı reddetmesi, kaybolan kişilere ilişkin soruların yanıtsız kalması ve olayların etrafında dolaşan söylentiler, hakikatin sürekli ertelenmesine yol açar. Bastırılan içeriklerin bütünüyle ortadan kalkmadığını belirten Freud'un yaklaşımı düşünüldüğünde, romandaki sessizlikler de bir yokluğu değil, dile getirilemeyen bir anlamın varlığını düşündürür. Sessizlik romanda konuşmanın karşıtı olmakla sınırlı kalmaz; belirsizliği besleyen ve tekinsizliği derinleştiren bir anlatı unsuru olarak işlev görür.

Gölgesizler'de belirsizlik, tek tek olaylara özgü geçici bir durum değildir. Roman boyunca karşılaşılan kaybolmalar, çelişkili anlatılar, sessizlikler ve açıklanamayan karşılaşmalar ortak bir muğlaklık alanı üretir. Anlatı kesin açıklamalar sunmak yerine farklı ihtimalleri yan yana bırakır. Bu yüzden okur sağlam bir zemine hiçbir zaman ulaşamaz. Todorov'un fantastik türünü tanımlarken merkeze aldığı bu tereddüt hâli, *Gölgesizler*'de kalıcı bir okuma deneyimine dönüşür. Çünkü anlatı, olayları ne akla yatkın bir açıklamayla tekinsize ne de doğaüstü bir kabulle olağanüstüye bağlar, okuru ikisi arasındaki kararsızlıkta bırakır (Todorov, 2012, s. 41-45). Bu muğlaklık, romanda belirli anlarda ortaya çıkan bir unsur olmaktan çıkıp anlatının işleyişini belirleyen temel ilkelerden biri olarak işler.

2.3. Benlik Yarılmaları ve Çiftleşmeler

Belirsizlik salt olay örgüsünü değil, karakterlerin kendileriyle kurdukları ilişkiyi de etkiler. Gerçekliğin çözülmeye başladığı anlatıda bu durum, benliğin bütünlüğünü sarsan yeni bir katmana evrilir. Bu, Freud'un gölge, yansıma ve çift figürü üzerinden izlediği benlik bölünmesi eksenidir (2024, s. 42-44). Başlangıçta güvence sağlayan bu figürler, *Gölgesizler*'de benliğin bütünlüğünü tehdit eden bir unsura evrilir; güvenilir olan, artık en çok kuşku duyulması gereken şeydir.

Gölgesizler'de benlik sabit ve bütünlüklü bir yapı olarak kurulmaz. Karakterler sadece kaybolmaz. Birbirlerinin yaşamlarına, bilinçlerine ve kimliklerine de sızarlar. Roman boyunca kişiler zaman zaman kendilerini başka hayatların içinde bulur, kendi benliklerinden uzaklaşır ve farklı suretlerde yeniden beliriverirler. Romanın tekinsizliğini besleyen katmanlardan biri de bu benlik yarılmalarında yatar.

Kimlik sınırlarının aşınmasına ilişkin ilk örneklerden biri Muhtar'ın Cıngıl Nuri üzerine düşünürken yaşadığı özdeşleşmede ortaya çıkar. Nuri'nin kayboluşunu anlamlandırmaya çalışan Muhtar, bir noktada kendisini onun yerine koyar: "...kendisi Nuri olsa ve ruhu bir iğne deliği kadar daralsaydı şu üç çocuklu kadını bırakarak nereye gidebileceğini düşünmüştü" (Toptaş, 2016, s. 17). Ancak anlatı bu düşünsel yakınlaşmayı sıradan bir empati düzeyinde bırakmaz. Kısa süre sonra Muhtar'ın "Nuri olmaktan vazgeçip kendi bedenine yerleşmiş, alnının kırışıklıklarını, gözlerini ve uykulu yüz çizgilerini takınarak" kadının yanına gittiği belirtilir (Toptaş, 2016, s. 17). Burada ilgi çekici olan, Muhtar'ın kendi yüz çizgilerinin bile sonradan kuşanılmış bir maske gibi sunulmasıdır. Kendi bedenine yeniden yerleşmesi gerektiğinin vurgulanması, benliğin kısa süreliğine yer değiştirdiğini düşündürür. Muhtar, Nuri'yi anlamaya çalışmanın ötesine geçerek onun konumuna yerleşir. Ardından yeniden kendi kimliğine döner. Ben ile öteki arasındaki sınırın geçici de olsa ortadan kalktığı bu sahne, romandaki benlik yarılmalarının ilk örneklerinden birini oluşturur.

Romanda benlik yarılmaları sadece karakterler arasındaki özdeşleşmelerden ibaret kalmaz. Bazı sahnelerde kişilerin bedenleri ve yüzleri de çoğalmaya başlar. Köye gelen berber anlatılırken onun "yüzünün bir karış önünde, toprakla yüzünün bileşiminden oluşmuş ikinci bir yüzü vardı sanki" denilir (Toptaş, 2016, s. 30). Bir başka sahnede ise aynı kişinin "yüzüyle toprak arasındaki ikinci yüzüne eğildiği" belirtilir (Toptaş, 2016, s. 31). Burada yüz, bireyin kimliğini doğrulayan sabit bir unsur sayılmaz. Berber artık tek bir yüze sahip değildir. Kendi yüzünün yanında ona eşlik eden ikinci bir yüzle görünür olur. Karakterin hangi yüzünün "gerçek" olduğu sorusu yanıtsız kalırken benlik de

tek bir merkeze bağlı olmaktan uzaklaşır. Kişiyi kendisi yapan sınırlar bulanıklaşır. Tanıdık olanın içinden yabancı bir görünüm boy gösterir.

Cıngıl Nuri'nin kayboluşuna eşlik eden süreçte benlik sınırlarının çözülmeye başladığı görülür. Nuri, evden ayrılmadan önce çevresindeki insanları olduğu kadar eşyaları da farklı bir şekilde algılar; "eşyaların belleğinde kendisinin nasıl bir yer tuttuğunu" düşünür ve bir süre sonra "kendisi eşya olsaymış" diye sorgular (Toptaş, 2016, s. 61). İnsan ile nesne arasındaki sınırın bulanıklaşmaya başladığı bu sahnede özne, kendi varlığını başka şeylerin bakış açısından düşünmeye çalışır. Benlik artık içine kapanan sabit bir yapı değildir. Çevresindeki nesnelere, mekânlara ve bakışlara sızan geçirgen bir oluşa bürünmektedir.

Benliğin ve kimliğin tek bir gerçeklik düzlemine bağlı kalmadığını gösteren en çarpıcı örneklerden biri berber dükkânındaki çırak sahnesidir. Muhtar şehirdeki dükkânda daha önce hiç görmediği bir çocukla karşılaşır. Çocuğun çırak olduğunu öğrenince berbere onun kim olduğunu sorar. Berber çırağın yeni olmadığını, "neredeyse dört beş ay"dır yanında çalıştığını söyler (Toptaş, 2016, s. 128). Muhtar için bu mümkün değildir. Şehirdeki dükkândan ayrılalı sadece birkaç saat olmuştur. Aynı kişi birbirini dışlayan iki zaman düzlemi içinde var olmaktadır. Anlatı bu çelişkiyi açıklamaya çalışmaz; aksine korur. Çırağın kimliği kadar hangi zamanın ve hangi mekânın gerçek olduğu da belirsizleşir. Berber dükkânı artık tek bir zamana ve gerçekliğe ait olmayan, farklı katmanların iç içe geçtiği bir mekâna dönüşmüştür.

2.4. Mekânsal Belirsizlik ve Eşik Mekânlar

Benlikte başlayan çözülme, anlatının mekânsal kuruluşunda da karşılık bulur. Karakterlerin güven duygusunu yitirmesiyle birlikte mekânlar da sabit ve tanımlanabilir olmaktan uzaklaşır. Tekinsizlik çoğu zaman bireyin yaşadığı psikolojik bir deneyim olarak değerlendirilir. Ancak bu deneyimin ortaya çıkışında mekân da önemli bir işleve sahiptir. Yön duygusunun kaybolması, sınırların belirsizleşmesi ve tanıdık yerlerin alışılmış özelliklerini yitirmesi, bireyin gerçeklikle kurduğu güven ilişkisini zedeler. Tekinsizlik karşılaşılan olaylardan olduğu kadar içinde bulunulan mekânlardan da güç alır. Ev, sokak, köy ya da dükkân gibi gündelik hayatın sıradan mekânları alışılmış işlevlerini kaybettiklerinde huzursuzluk uyandıran alanlara evrilir. *Gölgesizler*'de mekân artık olayların geçtiği bir fon değildir; karakterlerin gerçeklik algısını biçimlendiren ve dönüştüren etkin bir anlatı unsuru hâline gelir.

Romanda mekânsal belirsizliğin ilk kaynaklarından biri, anlatının belirli coğrafi referanslardan uzak durmasıdır. Köyün, şehrin ve yolların özel adlarla tanımlanmaması, okurun zihninde sabit bir mekânsal çerçeve oluşmasını engeller. Anlatının geçtiği yerler belirli bir coğrafyaya bağlanmak yerine simgesel ve geçirgen alanlar olarak şekillenir. Okur, sınırları kesin şekilde çizilemeyen bir belirsizlikle baş başa kalır. Mekânın belirsizleşmesi anlatı dünyasının da sabitlenmesini güçleştirir. Köy ve şehir giderek somut yerlerden uzaklaşır, zihinsel bir deneyimin parçalarına bürünür.

Mekânsal belirsizlik, romanın şehir anlatılarında da kendisini gösterir. Anlatıcı, Karadüş Caddesi'ndeki evinden gece sokaklarını izlerken çöp kamyonlarının "birer hayalet gemisine" benzediğini söyler. Hatta onların "bir sokağa girerken görüntülerinin başka bir sokaktan çıkarak geldiğini" belirtir (Toptaş, 2016, s. 256). Bu sahnede şehir, yön duygusunun güvenilirliğini yitirdiği bir mekân olarak görünür. Nesneler ve insanlar olağan hareket düzenlerine uygun davranmaz. Mekânsal süreklilik bozulur. Üstelik anlatının geçtiği yerin "Karadüş Caddesi" olarak adlandırılması da dikkat çekicidir. Gerçek ile düşü aynı isimde bir araya getiren bu adlandırma, mekânsal belirsizliği daha en baştan görünür kılar. Tekinsizlik, olayların yanı sıra mekânın kuruluş biçiminden ve adlandırılışından da güç alır.

Romanda tekinsizleşen mekânlardan biri de berber dükkânıdır. Cıngıl Nuri'nin kayboluşundan sonra dükkân, sıradan bir çalışma alanı olma konumundan uzaklaşır. Kaybolan kişinin varlığını hatırlatan son izlerden birine dönüşür. Anlatıda "Dükkân onun varlığının biricik kanıtıydı" denildikten sonra, içerideki makasların, usturaların, havluların ve aynaların artık dükkânda değil, "sadece anımsayabilenlerin belleğinde" bulunduğu belirtilir (Toptaş, 2016, s. 18). Dükkân artık fiziksel bir mekândan çok hafızanın taşıyıcısı hâline gelmiştir. Nuri'nin yokluğuyla birlikte mekân da gündelik işlevini kaybetmeye başlar. Geçmişe ait izleri muhafaza eden tekinsiz bir hatırlama alanına kavuşur.

Bu belirsizlik özellikle köy tasvirlerinde belirginleşir. Muhtar'ın köye ilişkin düşünceleri, buranın sıradan bir yerleşim alanından çok dış dünyadan kopmuş bir eşik mekân olarak kurgulandığını gösterir: "Bu köyün Tanrı'ya ve devlete en uzak köy olduğunu düşünürdü sonra. Kadehini her dikişinde gözleri karanlığa gömülen kayalıklara takılır, göremeyeceğini bile bile onların en yüksek noktasına çıkıp ormanların, yaylaların ve otlakların ötesindeki yerleri görmek isterdi. Ardından ovaya dönüp insana hiç ulaşılamayacakmış duygusu veren ufuk çizgisine uzun uzun bakardı" (Toptaş, 2016, s. 10).

Bu tasvirde köy, salt coğrafi bir yerleşim alanı olarak görünmez. Ulaşılması mümkün olmayan ufuk çizgileri, görünmeyen bölgeler ve sürekli ertelenen mesafeler mekânı gerçekçi koordinatlardan uzaklaştırır. Karakterlerin yaşadığı yer somut bir köyden çok, bilinen ile bilinmeyen arasında konumlanan bir geçiş alanını andırır. Köy içerisi ile dışarısı arasındaki sınırın sürekli bulanıklaştığı bir eşik mekân niteliği kazanır.

Romanın iki anlatı düzlemi arasında sürekli gidip gelmesi, okurun hangi mekânsal düzlemde bulunduğunu kesin olarak belirlemesini güçleştirir. Bir düzlemde başlayan olayın diğer düzlemde yankılanması, köy ile şehir arasındaki sınırların yavaş yavaş geçirgenleşmesine yol açar. Mekânlar birbirinden kesin çizgilerle ayrılan sabit alanlar olma özelliğini kaybeder. Farklı gerçeklik katmanlarının birbirine açıldığı eşik bölgelerine geçer. Karaca'nın da belirttiği gibi romanda köy ve şehir düzlemleri birbirine açılan iki ayrı gerçeklik katmanı şeklinde kurgulanmıştır (2011, s. 548). Mekânlar bu yapı içinde tek başına olayların geçtiği yerler olmanın dışına taşar. Karakterlerin gerçeklik algısını dönüştüren, birbirinin içine açılan geçirgen alanlar olarak belirir.

Romanda tekinsizleşen bir diğer mekân evdir. Geleneksel olarak güvenlik, aidiyet ve korunma duygularıyla ilişkilendirilen ev, zamanın katmanlaştığı sahnelerde bu niteliğini kaybetmeye başlar. Muhtar'ın geçmiş ile şimdi arasında gidip geldiği bölüm buna örnek oluşturur: "Derken, birdenbire taş kesildi. Kor gibi yanan kedi gözlerini ne zaman gördüğünü bulmuştu. On altı yıl önce ilk kez muhtar seçilişinin ertesi günü, gözlerini açtığında karısıyla karşılaşmıştı gene... Karısı bile denemezdi hatta, gitgide silinen bir gölgeydi yatağın üstüne eğilen..." (Toptaş, 2016, s. 15).

Aynı oda burada iki farklı zamanı birden taşımaktadır. Geçmiş, hatırlanan bir olay olma vasfını yitirir ve şimdinin içine yerleşir. Ev, öznenin dünyayı düzenlediği güvenli alan olma niteliğini yitirmiştir. Freud'un tanıdık olanın yabancılaşmasıyla ilişkilendirdiği tekinsizlik duygusu da bu dönüşümde belirginleşir. Huzursuzluğu yaratan şey geçmişin hatırlanması değil, geçmiş ile şimdinin artık birbirinden ayrılamamasıdır.

Mekân ile benlik arasındaki bu geçirgenlik, bekçinin gece nöbeti sırasında yaşadığı bir sahnede en uç noktasına ulaşır. Bekçi, duvara vuran bir gölgeyi izlerken önce gölgenin kendisi mekândan silinir: "Birkaç kez, kaşla göz arasında kayboldu sonra, duvar uzun süre, toprak bir ayna gibi boş kaldı." Bu silinme, yalnızca izlenen nesneyle sınırlı olmanın ötesine geçer. Kısa süre sonra bekçinin kendi bedeni de aynı şekilde çözülmeye başlar: "Bekçi kimseyi düşünmüyordu artık, ansızın, ucu dibi bilinmez bir boşluğa kaymıştı [...] Elleri yoktu. Ayakları sonra, burnu" (Toptaş, 2016, s. 80). Duvarın boşalmasıyla bekçinin bedeninin dağılması aynı cümleler içinde art arda

verilerek, mekânın çözülüşü ile öznenin dağılışı tek bir sürecin iki görünümü olarak birleşir. Buna bağlı olarak mekânsal belirsizlik sadece dış dünyaya ait bir nitelik olmanın ötesine geçer. Onu deneyimleyen bedenin sınırlarını da içine alır.

Köy ve ev, romanda sabit mekânlar olarak kalmaz. Farklı zamanların, farklı deneyimlerin ve farklı gerçeklik katmanlarının kesiştiği geçiş bölgeleri hâlini alır. Karakterlerin yaşadığı yön kaybı mekânsal düzlemde de karşılık bulur. Mekân burada belirsizlik üreten, zamanı katmanlaştıran ve gerçeklik algısını içeriden aşındıran bir güçtür. Mekânın bu işlevi, Toptaş'ın anlatı anlayışının belki de en sessiz ama en kalıcı özelliğidir. Mekânın sınırlarının silikleşmesi, zaman ve olay örgüsünde de benzer bir çözülmeyi beraberinde getirir. Anlatı bu noktadan sonra rüya mantığını çağrıştıran geçişlerle ilerler.

2.5. Rüya Mantığı ve Gerçekliğin Çözülmesi

Gölgesizler'de tekinsizlik salt kaybolmalar, belirsizlikler ya da benlik yarılmaları aracılığıyla kurulmaz. Anlatının işleyiş biçimi de bu duyguyu besleyen önemli unsurlardan biridir. Roman boyunca olaylar her zaman nedensellik ilişkileri içerisinde ilerlemez. Zaman, mekân ve kişiler arasındaki sınırlar sık sık aşınır. Anlatı bu yönüyle rüya mantığını çağrıştıran bir yapıya bürünür. *Gölgesizler'*de farklı gerçeklik düzlemleri iç içe geçer, olaylar kesin bir açıklamaya kavuşmaz. Freud'un rüyalarda tespit ettiği yoğunlaştırma ve yer değiştirme mekanizmaları (2016b) burada imge düzeyinde değil anlatı yapısı düzeyinde işler.

Roman boyunca uyku ve uyanıklık arasındaki sınır da belirginliğini yitirir. Karakterler zaman zaman düş görür gibi davranırken anlatı da gerçeklikten uzaklaşarak belirsiz bir alana yönelir. Romanda yer alan "Daldığı uyku öyle derindi ki, ancak öğleye yakın, terden sırılsıklam olduğunda uyanabilmişti" (Toptaş, 2016, s. 176) ifadesi, fiziksel bir uyku durumunun ötesinde anlatının genelinde hissedilen düşsel havayı da yansıtır. Uyku burada gündelik gerçeklikten uzaklaşmayı sağlayan bir eşik işlevi görür. Karakterlerin yaşadıkları olayların ne ölçüde gerçek, ne ölçüde düşsel olduğu sorusu çoğu zaman cevapsız kalır. Jentsch'in tekinsizliğin temel kaynaklarından biri olarak gördüğü entelektüel belirsizlik hâli burada derinleşir. Düş ile gerçeklik arasındaki zemin sürekli kayar.

Nuri'nin kendisini mermer kaplı büyük bir binada bulduğu bölüm, rüya mantığının romandaki en belirgin örneklerinden biridir. Görünmeyen yaratıkların varlığı, kaynağı belirsiz sesler, mekânın sürekli dönüşmesi ve mantıksal sürekliliğin ortadan kalkması, anlatıyı gündelik gerçeklikten uzaklaştırır. Nuri'nin deneyimlediği bu dünya, düş ile gerçek arasında konumlanan tekinsiz bir alan görünümü kazanır. Olayların açıklanmaması ve sahnelerin birbirine nedensel bağlarla değil çağrışımlar üzerinden eklemlenmesi, Freud'un rüya süreçleriyle ilişkilendirdiği yoğunlaştırma ve yer değiştirme mekanizmalarını hatırlatır.

Rüya mantığını görünür kılan unsurlardan biri de romanda önemli bir yer tutan ayna imgesidir. *Gölgesizler*'de ayna kişilerin kendi görüntülerini gördükleri sıradan bir nesne kimliğini yitirir. Anlatının bazı bölümlerinde gündelik hayatın sınırlarını aşan ve farklı gerçeklik katmanlarını birbirine yaklaştıran bir işleve sahip görünür. Nuri'nin anlatıldığı sahnelerde onun aynaların içine kurulup oturduğu, bir süre sonra da koltuktan ansızın kalkıp aynadan çıktığı belirtilir. Ayna yansıtıcı bir yüzey olma işlevini aşar. Karakterin içinde hareket ettiği düşsel bir mekâna dönüşür. Nuri'nin yolculuğuna eşlik eden "ayna yüklü kuşlar" imgesi de bu atmosferi derinleştirir. Işıkların kuşlara, kuşların aynalara dönüşmesi, nesneler ve görüntüler arasındaki sınırların sürekli yer değiştirmesi, Freud'un rüyalarda işleyen yoğunlaştırma ve yer değiştirme mekanizmalarını hatırlatır. Anlatıda düş ile gerçek arasındaki ayrım yavaş yavaş silikleşir. Nuri'nin kayboluşunun ardından aynaların artık dükkânda değil, salt onu hatırlayabilenlerin belleğinde kaldığının belirtilmesi de bu imgenin anlam

alanını genişletir. Ayna bu noktada görüntülerin ötesinde, giderek silinmeye başlayan bir geçmişi ve hatırlama biçimini de çağrıştırır.

Ayna imgesi, Aynalı Fatma anlatısında da karşımıza çıkar. Dede'nin "Aynalı Fatma aynalı bir kuştur" sözleri ve Güvercin'in onun aynasında olabileceğine ilişkin ifadeler, aynanın romandaki alışılmış anlamının dışına çıktığını gösterir. Üstelik Aynalı Fatma'nın hem kutsallık hem de lanetlilikle ilişkilendirilmesi, bu figürün anlamını belirlemeyi daha da güçleştirir. Anlatı açıklama getirmekten çok belirsizliği korumayı tercih eder. Ayna da tıpkı romandaki diğer tekinsiz unsurlar gibi kesin bir anlam sunmaktan kaçınır; yansıttığının kutsal mı yoksa lanetli mi olduğu belirsizliğini korur.

Berberin "kendine sığmazlığı" anlatının rüya mantığını en erken aşamada görünür kılan örneklerden biridir. Anlatının daha başında "Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada. Sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu" ifadeleri yer alır (Toptaş, 2016, s. 9). Berber tek bir mekâna ve tek bir kimliğe bağlı bir karakter değildir. Aynı anda başka bir yerde bulunabilen, kendi varlığını başka bir surette sürdürebilen bir figürdür. Roman ilerledikçe berber dükkânı ile köy arasında kurulan ilişkiler de bu çoğalmayı destekler: karakterler iki farklı anlatı düzlemi arasında gidip gelirken gerçek ile kurmaca arasındaki sınırlar silikleşir. Ayık, romanda düş ile gerçeğin iç içe geçtiği farklı ontolojik katmanların, nesnel gerçeklik ile kurmaca gerçeklik arasındaki ilişkiyi çelişkili hâle getirdiğini belirtir (Ayık, 2010, s. 72). Okur, karakterlerin kimliğinden olduğu kadar hangi anlatı düzleminde durduğundan da kuşku duymaya başlar.

Bu çoğalma ve kimlik belirsizliği, romanın ilerleyen bölümlerinde bizzat rüya kavramı üzerinden de sorgulanır. Dükkânda uyuyakalan bir müşteri uyandığında, berberin kim olduğuna, bir çırağın varlığına ve olayların sırasına dair anlatıcıyla çelişkili bir hesaplaşmaya girer. Anlatıcı ise onun anlattıklarını kesin bir dille rüya olarak nitelendirir: "Bence anlattıklarınız bir rüya," dedim kendimden emin bir tavırla, "herhalde uykudayken rüya gördünüz." Ne var ki sahne bu kesin yargıyla kapanmaz. Müşteri son sözünde "Sence, bu konuştuklarımız rüya olamaz mı?" diye sorarak (Toptaş, 2016, s. 123) rüya ile gerçeklik arasındaki belirsizliği anlatıcının kendisine de bulaştırır. Rüya bu bağlamda karakterlerden birinin geçirdiği bir deneyim olma çerçevesinin dışına taşar. Okurun da hangi anlatı düzleminde durduğunu bilemediği, sürekli kayan bir zemin hâlini alır.

Freud'un tekinsizlik kuramında ayna, yansıma ve çift figürü benliğin bölünmesiyle ilişkilidir. *Gölgesizler*'de ise ayna sadece benlikle ilgili bir unsur olarak kalmaz. Farklı anlatı düzlemlerinin birbirine yaklaştığı bir eşik niteliği de kazanır. Köy ile şehir, gerçek ile düş, ben ile öteki arasındaki sınırların geçirgenleşmesi, romanın tekinsiz atmosferini besleyen unsurlardan biri olarak belirir. Bu geçirgenlik, benliğin kendisini de aşarak romanın başlığında somutlaşan bir başka tekinsizlik biçimine, gölgesizleşmeye zemin hazırlar.

Gölgesizler'de rüya mantığı yalnızca birkaç sahneye özgü kalmaz, anlatının geneline yayılır. Uyku ile uyanıklık arasındaki sınırın belirsizleşmesi, aynanın bir geçiş alanı olarak işlev görmesi ve farklı gerçeklik düzlemlerinin iç içe geçmesi, anlatının bütününe yayılan düşsel yapının parçalarıdır. Tekinsizlik, düş ile gerçek arasında gidip gelen bu kararsızlık alanında derinleşir. Belirsizlik önce olaylara, bir süre sonra ise varlığın kendisine yönelecektir. Bu doğrultuda tekinsizlik, fiziksel bir kaybolmanın ötesine geçerek varoluşun kendisini tartışmaya açar.

2.6. Gölgesizleşme: Varlığın İzini Kaybetmesi

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanında tekinsizlik sadece insanların ansızın ortadan kaybolmasıyla ya da gerçekliğin belirsizleşmesiyle kurulmaz. Romanda kaybolan kişilerin ardından onları dünyaya bağlayan izler de silinmeye başlar. Kaybolma bu yüzden fiziksel bir yok oluşun ötesine geçer. Ontolojik bir boyut kazanır. Romanın adında yer alan "gölgesizler" ifadesi de bu

durumu karşılayan temel imgedir. Gölge, bireyin dünyadaki varlığını doğrulayan en temel göstergelerden biridir. Gölgesizleşme, bedenin ortadan kalkmasının ötesinde ona ait bütün izlerin de silinmesi anlamına gelir.

Gölgesizleşmeyi sadece Freudyen bir çözülme olarak değil, Carl Gustav Jung'un analitik psikolojisindeki gölge arketipi üzerinden de okumak mümkündür. Jung'a göre gölge, bireyin kendi benliğinin kabul edemediği, bilinçdışına ittiği yönlerini barındıran bir arketiptir. Bu yönler bastırılsa da bireyin bütünlüğünün bir parçası olmaktan çıkmaz (Jung, 2015). Romanı arketipsel açıdan okuyan Nazik'ten (2020) farklı olarak burada gölge, Freud'un bastırma kavramıyla birlikte düşünülmektedir. Romanın başlığında yer alan "gölgesizler" ifadesi, bu çerçeveden bakıldığında salt fiziksel bir eksikliğe işaret etmez. Öznenin kendi bilinçdışı yönleriyle kurduğu ilişkinin de kesintiye uğradığını düşündürür. Gölgesini yitiren birey, kendi bastırdığı yönleriyle yüzleşme zeminini de kaybeder. Freud'un bireysel bastırmaya odaklanan çerçevesi, Jung'un bu arketipsel okumasıyla tamamlanarak gölgesizleşmeye hem psikanalitik hem de arketipsel bir derinlik kazandırır. 2.1'de ele alınan sahnenin devamında bu silinme dükkânın içine de taşınır: "Camdan bakıldığında içerisi gözükmez olmuştu. Makaslar, usturalar, havlular, dahası kolonya ve sabun kokularıyla aynalar artık dükkânda değil de, sadece anımsayabilenlerin belleğindeydi" (Toptaş, 2016, s. 18).

Bu sahnede kaybolan sadece bir insan değildir. Nuri'nin ardından onu hatırlatabilecek bütün işaretler de silinmeye başlamıştır. Nuri sadece köyden uzaklaşmaz. Sanki yaşanmışlığının bütün kanıtlarıyla birlikte silinir. Dükkânın zamanla toza toprağa gömülmesi ve içerideki nesnelerin onları anımsayabilenlerin belleğinde varlığını sürdürmesi, bu silinmenin mekâna da yayıldığını gösterir. Yıldız Ecevit'in postmodern anlatılar için kullandığı "yok olmanın estetiği" kavramı, bu sahnenin açıklanmasında işlevsel bir çerçeve sunar. Postmodern anlatılarda birey, çoğu zaman varlığıyla değil, çözülüşü ve silinişiyle görünürlük kazanır (Ecevit, 2001). Ecevit, bu yaklaşımı Toptaş'ın anlatı dünyasına uyarlayarak *Gölgesizler* için şu değerlendirmeyi yapar: "*Gölgesizler*'deki felsefi boyutun, romanın konusal örgüsünü de belirleyen en önemli özelliği, onun gerçekliği sorgularken varoluştan değil de 'yokoluş'tan yola çıkıyor olmasıdır. 20. yüzyılın maddenin egemenliği altında yitip giden insanını, varoluşuyla değil de yokoluşuyla kurgu düzlemine taşır Toptaş; 'yokolmanın estetiği'ni oluşturur metninde. Roman, ortadan kaybolan insanlar üzerinde yapılandırılmıştır." (Ecevit, 2010, s. 331)

Silinme süreci zamanla hafızaya da sirayet eder. Nuri'nin yokluğu sadece bedensel bir kayıp olarak kalmaz. Köyün belleğinde de aşınmaya başlar. Köylüler bir süre sonra onun yüzünü, bedenini ve hatta gerçekten yaşayıp yaşamadığını bile hatırlamakta zorlanırlar. Unutma burada sıradan bir bellek kaybı değildir. Kişinin dünyadaki izlerini bütünüyle silen bir sürece girer. Nuri yaşamış bir insandan uzaklaşır, giderek belirsizleşen bir söylentiye dönüşür. Gölgesizleşme de tam bu noktada ortaya çıkar: kişi sadece gözden kaybolmaz, hatırlanabilirliğini de yitirir.

Romanda gölgesizleşmenin bir başka görünümü bekçi figüründe kendini gösterir. Kaybolma burada hafızada değil, doğrudan beden üzerinde gerçekleşmektedir: "Elleri yoktu. Ayakları sonra, burnu. Rüzgâr hafif hafif esmese belki teni de olmayacaktı..." (Toptaş, 2016, s. 80).

Bekçinin bedeni, bireyin varlığını güvence altına alan somut dayanak olmaktan uzaklaşır. İnsanı görünür kılan uzuvlar birer birer silinirken öznenin gerçekliği de çözülmeye başlar. Bekçi ne bütünüyle vardır ne de bütünüyle yoktur. Varlık ile yokluk arasındaki bu kararsız konum anlatının tekinsiz havasını yoğunlaştırır. Bedensel çözülme benliğin ve kimliğin de aşama aşama silindiğini düşündürür. Bekçinin bu şekilde bedensiz kalması, Jung'un gölge arketipiyle de örtüşür: bastırdığı yönleriyle yüzleşemeyen özne, kendini önce bir gölge gibi belirsizleştirir, ardından bu gölgeyi de yitirir.

Bu varoluşsal çözülme zamanla başkalarının varlığına da yönelir. Romanda bir noktadan sonra kuşku duyulan şey sadece kayıp kişiler değildir: "Belki sen bile yoksun" (Toptaş, 2016, s. 79). Bu ifade, varlık duygusunun ne kadar kırılgan hâle geldiğini gösterir. Sorgulanan artık kaybolan insanların akıbeti değil, karşıdaki kişinin gerçekten var olup olmadığıdır. Gerçekliği ayakta tutan temel kabuller çökmeye başlamıştır.

Varlık duygusundaki bu aşınma, Cennet'in oğlunun yaşadığı dönüşümde de görülür. Güvercin'i kaçırdığı düşünüldüğü için Muhtar tarafından dövülen karakter, bu olayın ardından aklî dengesini yitirir ve sürekli aynı soruyu tekrar etmeye başlar: "Kaar nedeen yağaar, kaarr?" (Toptaş, 2016, s. 118-120). Romanın arka kapağında da yer verilen bu soru, ilk bakışta sıradan bir merakın ifadesi gibi görünse de anlatı içerisinde zaman içinde farklı bir anlam kazanır. Sorunun cevabı hiçbir zaman verilmez. Daha önemlisi karakter artık bir cevap bekliyormuş gibi de görünmez. Tekrarlandıkça anlamını yitiren bu sözler, kişinin dünya ile kurduğu ilişkinin çözülmeye başladığını düşündürür. Soru artık bir bilgi arayışından çok anlamın ve gerçeklik duygusunun aşınmasının ifadesine kavuşur. Karın neden yağdığını öğrenmek isteyen bir bilinçten değil, dünyanın işleyişini kavrayamaz hâle gelmiş bir zihinden yükseliyor gibidir. Toptaş, roman boyunca "Cennet'in oğlu" diye andığı bu karaktere ismini düşünmeden verdiğini, bu seçimin onu bilinçdışı şekilde dünyevi sınırların dışına yerleştirdiğini ancak sonradan fark ettiğini belirtir. Kendisine göre bu durum, bir romanın anlamının yazarın bilinçli bilgisinden önce gelebileceğini göstermektedir (Toptaş, 2010, s. 79-80). Bu dizenin yankısı romanın dışına da taşmıştır: Toptaş'ın yakın dostu Şükrü Erbaş, yazar üzerine kaleme aldığı yazısını bu repliği kendi sesiyle yeniden kurarak bitirir: "bir insaan, gülerkeen, nedeen eliylee ağzımı kapaar, nedeen…" diyerek karakterin kırık sorusunu kendi vedasına dönüştürür (Erbaş, 2010, s. 488).

Bu kuşku daha ileri bir aşamada öznenin kendisine yönelir. Romanda bir noktadan sonra kaybolmanın son sınırına ulaşılır: kişi artık kaybolmuş olduğunu değil, hiçbir zaman tam anlamıyla var olmadığını dile getirir. Yokluk sonradan gelen bir durum olmaktan çıkar ve benliğin merkezine yerleşir. Kişi artık kendisini dünyada yer alan bir özne olarak değil, eksikliğiyle tanımlanan bir varlık olarak algılamaya başlar; hiç var olmamış biri, artık "biri" olarak da anılamaz hâle gelmektedir.

Nuri'nin aldığı telgraf da romandaki gölgesizleşme izleğinin simgesel örneklerinden birini oluşturur: "...Nuri telgrafı kendisine törenle sunulmuş bir yokluk belgesiymiş gibi özene bezene katlayıp cebine koymuştu" (Toptaş, 2016, s. 141). Telgraf burada haber taşıyan bir iletişim aracından çok daha fazlasıdır. Ölümü ve yokluğu haber veren bu nesne, aynı zamanda yokluğun maddi bir belgesine dönüşmektedir. Varlık ile yokluk arasındaki sınır, düşünsel düzeyi aşarak somut bir nesne üzerinden de görünür olur. Nuri'nin telgrafı saklaması, yokluğu hayatının merkezine yerleştirdiğini düşündürür.

Freud'un tekinsizlik kuramında önemli bir yer tutan gölge, yansıma ve çift figürü, öznenin kendi varlığını doğrulayan unsurlarla ilişkilidir. Başlangıçta benliğin sürekliliğini güvence altına alan bu unsurlar, zamanla ölüm düşüncesini ve benliğin çözülmesini hatırlatan imgelere bürünür (Freud, 2024). *Gölgesizler*'de gölgenin kaybı tam da bu anlamda işler: fiziksel bir eksilmenin ötesinde, bireyin dünyadaki yerini doğrulayan bütün dayanakların ortadan kalkmasıdır. Gölgesizleşme kaybolmanın en ileri aşamasıdır. Varlığın salt kendiyle bile ispat edilemez hâle geldiği noktadır.

Roman boyunca insanlar ortadan kaybolur, hatıralar silinir, yüzler unutulur ve varlığı doğrulayan işaretler birer birer yok olmaya başlar. *Gölgesizler*'de kaybolma bu yüzden salt fiziksel bir eksilme değildir. Bireyin dünyadaki izlerini yitirdiği ontolojik bir çözülme sürecidir. Romandaki tekinsizlik en yoğun hâlini burada alır: karakterler başkalarının yanı sıra kendi varlıklarının da silinmeye başladığı bir dünyada yaşamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı, Freud ve Jentsch'in tekinsizlik kuramları temelinde incelenmiştir. Kaybolma, belirsizlik, benlik yarılması, mekânsal çözülme, rüya mantığı ve gölgesizleşme olgularının tekinsizlik deneyimini nasıl kurduğu ortaya konulmuştur. İnceleme sonucunda, romanda tekinsizliğin belirli olaylar ya da karakterlerle sınırlı bir anlatı unsuru olmadığı anlaşılmıştır. Tekinsizlik, olay örgüsü, karakterlerin kuruluşu, zaman ve mekân kurgusu ile anlatım tekniklerini birbirine bağlayan temel estetik ilkelerden biri olarak işlev görmektedir. Romanın farklı katmanlarında görülen çözülmeler, birbirinden bağımsız örnekler değildir. Bunlar, aynı anlatısal yapının farklı görünümleri olarak anlam kazanmaktadır.

Roman boyunca kişilerin kaybolması, kaybolanların hatırlanamaması, açıklanamayan olayların giderek çoğalması ve gerçekliğin kesin sınırlarının silinmesi, okurun güven duyabileceği sabit bir anlam alanı oluşturmasına izin vermez. Bu durum, tekinsizlik duygusunu tek tek olayların yarattığı geçici bir etki olmaktan çıkararak anlatının bütününe yayılan sürekli bir okuma deneyimine dönüştürür. Dolayısıyla romanda kaybolmalar, belirsizlikler, benlik yarılmaları, mekânsal çözülmeler, rüya mantığını çağrıştıran anlatı geçişleri ve gölgesizleşme olgusu, birbirini besleyen ortak bir yapı içinde değerlendirilmelidir. Bu katmanların her biri tekinsizliği farklı yönlerden görünür kılsa da aynı estetik bütünlüğün parçalarını oluşturmaktadır.

Çalışmanın ulaştığı temel çıkarımlardan biri, tekinsizliğin açıklanamayan olayların varlığından çok, bu olayların doğurduğu varlık düzeyindeki kararsızlıktan beslenmesidir. Roman ilerledikçe salt kişilerin akıbeti değil, hakikatin kendisi de belirsizleşmektedir. Sonuç olarak okur, anlatının sunduğu olayları kesin bir açıklama çerçevesinde değerlendiremez. Roman kişilerinin yaşadığı kararsızlığı paylaşarak sürekli ertelenen bir anlam alanı içinde hareket etmek zorunda kalır. Toptaş'ın açıklamaktan çok sezdirmeyi tercih eden anlatım biçimi, bu okuma deneyiminin sürekliliğini sağlayan başlıca anlatısal araçlardan biridir. Zamanın doğrusal akışının bozulması, mekânların iç içe geçmesi, anlatı düzlemlerinin birbirine açılması ve olayların kesin neden-sonuç ilişkileri içinde açıklanmaması, tekinsizlik duygusunu anlatının bütününe yayan estetik bir kurgu meydana getirmektedir.

Romanın adında yer alan gölgesizler imgesi de çalışmanın ulaştığı temel sonuçlardan birini özetlemektedir. Gölgesizleşme, bireyin fiziksel olarak ortadan kaybolmasından çok, dünyadaki izlerini, hatırlanabilirliğini ve tanınabilirliğini yitirmesini ifade etmektedir. Hatıraların silinmesi, yüzlerin unutulması ve kişilerin varlığını doğrulayan izlerin yavaş yavaş yok olması, kaybolma olgusunu fiziksel bir eksilmenin ötesine taşımaktadır. Nihayetinde roman, bireyin dünyayla kurduğu bağların çözülmesini görünür kılan bir anlatı kurmaktadır. Tekinsizlik de bu çözülmenin estetik ifadesi hâline gelmektedir.

Bu inceleme, *Gölgesizler* üzerine yapılan çalışmaların çoğunlukla postmodern anlatı, üstkurmaca ve gerçeklik katmanları üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Tekinsizlik kavramı ise romanın bütün yapısını açıklayan bir okuma biçimi olarak daha sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Freud ve Jentsch'in kuramsal yaklaşımları temel alınarak gerçekleştirilen bu çözümleme, Gürbilek ve Kearney'nin yorumlarıyla desteklenmiştir. Romandaki farklı anlatısal unsurların tekinsizlik ekseninde nasıl bütünleştiği ortaya konulmuştur. Nihayetinde tekinsizlik, belirli sahnelerde ortaya çıkan geçici bir etki olmaktan çok, romanın yapısını kuran estetik bir ilke olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak *Gölgesizler*, okuru sürekli değişen, kesinlikten uzak ve açıklanmaya direnen bir anlatı evreniyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu anlatı evreninde tekinsizlik, korku ya da gerilim duygusu üretmekten çok, gerçeklik, kimlik ve varlık üzerine düşünmeyi sağlayan estetik bir olanağa dönüşmektedir. Çalışmanın ortaya koyduğu değerlendirmeler, romanın tekinsizlik kavramı etrafında bütüncül şekilde yeniden okunabileceğini göstermektedir. Bu okuma, Toptaş'ın *Uykuların Doğusu*

ve *Bin Hüzünlü Haz* gibi diğer eserlerine de taşınabilecek ortak bir tekinsizlik poetikasına işaret etmektedir.

References

Aslan, P. (2004). *Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında arayışın postmodern yüzü* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]). Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayık, A. (2010). Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanında postmodern kurgu. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13(24)*, 67-77.

Balkız, H. (2018). Uykuların Doğusu'nda çembersel form: Hasan Ali Toptaş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 19(19)*, 30-39.

Bennett, A. & Royle, N. (2018). *Edebiyata giriş: Eleştiri, kuram ve pratik* (Çev: F. B. Aydar), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Ecevit, Y. (1996). Hasan Ali Toptaş'la söyleşi: Roman yazan bir şair. *Cumhuriyet Kitap, (342)*, 4.

Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. (2010). Yokolmanın estetiği ya da Türk romanında bir romantik. M. Varlık (Haz.), *Efendime söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 327-339). İletişim Yayınları.

Erbaş, Ş. (2010). Hasan Ali kılığında bir sonsuzluk. M. Varlık (Haz.), *Efendime söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 484-488). İletişim Yayınları.

Fisher, M. (2020). *Tuhaf ve tekinsiz* (Çev: B. M. Şimşek), Koç Üniversitesi Yayınları.

Freud, S. (2016a). Das Unheimliche [Tekinsiz]. *Sanat ve edebiyat* içinde (Çev: A. T. Kapkın & E. Kapkın) (s. 325-365), Payel Yayınları.

Freud, S. (2016b). *Rüyaların yorumu* (Çev: S. Budak), Öteki Yayınevi.

Freud, S. (2024). *Tekinsiz* (Çev: H. Şahin), Laputa Kitap.

Gürbilek, N. (2011). *İkinci hayat: Kaçmak, kovulmak, dönmek üzerine denemeler*. Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2023). *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi*. Metis Yayınları.

Jentsch, E. (2024). *Tekinsizliğin psikolojisi üzerine* (Çev: H. Şahin), Laputa Kitap.

Jung, C. G. (2015). *Dört arketip* (Çev: Z. A. Yılmazer), Metis Yayınları.

Karaca, A. (2011). Gölgesizler'in kurgu tekniği ve teması. *Turkish Studies, 6(2)*, 547-560. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.2078

Kavas, E. (2009). Hasan Ali Toptaş'ın Uykuların Doğusu romanının çok katmanlı yapısına betimsel bir bakış. *Turkish Studies, 4(3)*, 1393-1407.

Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak* (Çev: B. Özkul), Metis Yayınları.

Mengi, N. & Yılmaz, K. Y. (2025). Cemil Kavukçu'nun "Kovan" öyküsünde Freudyen tekinsizlik unsurları. *International Journal of Turkish Academic Studies, 6(2)*, 220-239. https://doi.org/10.54566/turas.1804089

Nazik, S. (2020). Gölgesizler adlı romanın arketipsel sembolizm açısından değerlendirilmesi. *Kesit Akademi Dergisi, 6(25)*, 161-180. https://doi.org/10.29228/kesit.47876

Öner, H. (2014). Taşrada varoluş: Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanı üzerine bir inceleme. *Turkish Studies, 9(6)*, 859-864. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.6614

Parla, J. (2000). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İletişim Yayınları.

Şahin, S. (2003). Büyülü gerçekçilikle modern anlayışı kaynaştıran bir roman: Gölgesizler. *Hürriyet Gösteri, (246)*, 38-40.

Todorov, T. (2012). *Fantastik: Edebi türe yapısal bir yaklaşım* (Çev: N. Tanyolaç Öztokat), Metis Yayınları.

Toptaş, H. A. (2010). "Bilginin kendisi değil, buharı muteberdir…" (Söyleşi: M. Varlık). M. Varlık (Haz.), *Efendime söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde (s. 53-92). İletişim Yayınları.

Toptaş, H. A. (2016). *Gölgesizler*. Everest Yayınları.

Türker, E. (2009). *Hasan Ali Toptaş romanlarında "belirsizliğin bilgeliği": Bir okuma önerisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]). Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Varlık, M. (Haz.). (2010). *Efendime söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş kitabı*. İletişim Yayınları.

Yeral, Ö. (2006). *Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanı ve olanaksızlık* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yeter, G. B. (2011). Hasan Ali Toptaş'ın "Gölgesizler" adlı anlatısında postmodern ögeler. *Turkish Studies, 6(3)*, 1869-1892.

Yılmaz, G. (2022). *Anlatıbilim açısından roman ve film karşılaştırılması örneği: Gölgesizler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

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

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

Author Contributions

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

Conflict of Interest

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

Funding

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

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

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

Copyright and Permissions

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

Author Approval

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

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

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

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

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

Çıkar Çatışması

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

Finansal Destek

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

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

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

Telif Hakları ve İzinler

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

Yazar Onayı

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