

— EEDER —  
EDEBÎ ELEŞTİRİ DERGİSİ  
ISSN: 2602-4616


**Cilt V, Sayı I, Yıl 5, Mart 2021**

**Makale Adı /Article Name**

“Aura” Öyküsünde Kaybolan İmge | Disappearing Image in the Aura Story

**Yazar/Author**

Büşra ÜNAL

Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD,  ORCID: 0000-0002-7887-5427  
unal--busra@hotmail.com

**Yayın Bilgisi/Article Information**

Yayın Türü: Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 16.12.2020

Kabul Tarihi: 16.03.2021

Yayın Tarihi: 31.03.2021

DOI: 10.31465/eeder.841919

Sayfa Aralığı: 168-181

**Kaynak Gösterme/Citation**

Ünal, Büşra (2021). “Aura” Öyküsünde Kaybolan İmge”, *Edebî Eleştiri Dergisi*,  
C V, S I, s. 168-181.

(Bu makale, yazar beyanına göre, TR DİZİN tarafından öngörülen “ETİK  
KURUL ONAYI” gerektirmemektedir.)

## ÖZ

Çağdaş Meksika edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olan Carlos Fuentes'in eserlerinde Latin Amerika'dan dünyaya yayılan büyülü gerçekçilik akımının tesirlerine sıkça rastlanır. Bu tesir hem olay örgüsü hem de kurulan imgelemde kendini belli eder. Eserlerine hâkim olan gerçekdışı özellikler barok, grotesk detaylarla desteklenir ve eserleri mistik bir havaya bürünür. Eserlerindeki mistisizm inanca dayalı atıflardan ziyade oluşturmaya çalıştığı gotik havanın bir yapıtaşı hüviyetindedir. Fuentes, eserlerindeki büyülü gerçekçi tavra ulaşabilmek için mimari, ses ve ışık oyunlarının uyum içinde çalıştığı bir imgelem dünyası kurar. Seçtiği nesnelere ve olayları anlatış biçimi yarı saydam imgelem dünyasını besleyecek biçimde kurgulanmıştır. İmgeler keskin hatlarından sıyrılarak silinikleşmeye ve somut dünyadan uzaklaşmaya başlar. Çalışmamızda yazarın en ünlü yapıtlarından biri olan "Aura" adlı öyküsü kurulan imgelem özelinde irdelenecektir. Bu irdeleme neticesinde büyülü gerçekçi tavrı oluşturabilmek için yazarın tercih ettiği imge kurma yöntemini ortaya koymak hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Carlos Fuentes, Carlos Fuentes Öykücülüğü, İmgelem, Kaybolan İmge, Gerçeküstücülük

## ABSTRACT

In the works of Carlos Fuentes, one of the leading writers of contemporary Mexican literature, the effects of the magical realism movement that has spread from Latin America to the world are frequently encountered. This effect manifests itself both in the plot and in the imagery. The unreal features that dominate his works are supported by baroque and grotesque details and his works take on a mystical atmosphere. Rather than having belief-based references, the mysticism in his works is a building block of the gothic atmosphere he is trying to create. Fuentes constructs a world of imagery in which architecture as well as the plays of sound and light functions in harmony in order to achieve the magically realistic attitude in his work. The objects and the way he narrates the events he chooses have been fictionalized in a way that feeds the semi-transparent imagery world. The images begin to get rid of their sharp lines and become more indistinct and away from the concrete world. In our study, the story "Aura", one of the author's most famous works, will be examined in the context of the imagery established. As a result of this examination, it is aimed to reveal the image-forming method preferred by the author in order to create a magical realistic attitude.

**Keywords:** Carlos Fuentes, Carlos Fuentes' Storytelling, Imagery, Lost Image, Surrealism

## GİRİŞ

Kökene Almanya'ya dayansa da Latin Amerika'daki eserlerin uluslararası başarı kazanması neticesinde burayla özdeşleşen büyülü gerçekçilik akımı doğrudan ya da dolaylı olarak dünyanın her yerinde birçok yazarı etkiler. Olayın kurgusu yanında dilin kullanış biçiminin büyük önem kazandığı bu akımın izleri Carlos Fuentes yapıtlarında da kendini gösterir. Mimari, nesnelere seçimi, ses, ışık ve gölgeler Fuentes'in kurmak istediği gotik imgelemi oluşturan başlıca öğelerdir.

Fuentes *Aura*'da (Fuentes, 2014, s. 17) Felipe Montero adlı bir tarihçinin gördüğü ilan sonucu başvurduğu geçici bir iş sonucu yaşadıklarını anlatır. İlanı veren kişi karanlık ve üç katlı bir binada yaşamakta olan yaşlı bir kadındır. Kadın, vefat eden kocasına ait Fransızca anıları tercüme etmesini ve çalışma sürecinde kendisiyle aynı binada kalmasını istemektedir. Kolay bir işe karşılık iyi maaş alacağı düşüncesinin yanı sıra yaşlı kadının yeğeni olarak tanıttığı, evdeki işleri gören genç ve güzel kadın Aura'nın varlığı bu işi çabucak kabul etmesini sağlar. Felipe, bu karanlık yapıda kalmak istemese de Aura'nın akımına kapılmıştır. En başından beri türlü tuhaflıkların bulunduğu bu evde gün geçtikçe gerçeküstü bir şeylerin varlığını hissetmeye başlayan Felipe, Aura'nın burada tutsak olduğunu düşünür ve onu da alıp kaçmayı planlar. Öykünün çözüm noktasında ise Aura ile yaşlı kadının; Felipe ile yaşlı kadının kocasının aynı kişiler

olduğu ortaya çıkar. Yaşlı kadın çeşitli mistik yöntemlerle kendi gençliğini ve kocasının gençliğini yeniden diriltmenin bir yolunu bulmuştur. Fakat bu yalnızca birkaç gün sürebilmektedir.

*Aura*'da birkaç gün süren bu gerçeküstü birlikteliğin büyüsunü okurun zihnine işleyebilmek için yoğun bir imge bombardımanı yaşanmaktadır. Eserdeki imge yoğunluğu sanatçının seçme ediminin okura yansımaları kolaylaştırır: “Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız.” (Berger, 2018, s. 10). İmge, somut nesnelere ışık, gölge, yumuşak doku gibi özelliklerle seyreltilmesi sonucu yarı saydam hâle getirilir ve elle tutulur olmaktan çıkar. Yazar bilinçli bir şekilde okurun ayağını yerden kesmenin ve alımlayıcıyı cisimden mümkün mertebe arındırılmış güvensiz imgelem dünyasının sınırlarına taşımanın yollarını arar. Bilindik dünyanın elle tutulur öğelerinden uzaklaştırılan okur, gerçeküstü olay örgüsüne açık hâle gelir. Öyküde silinik hâle getirilen -kaybolan- imge, imgelem dünyasıyla eş bir çizgide varlığına devam eder.

### EDEBİ ESERDE İMGE ve İMGELEM

İmge kavramı barındırdığı anlamlar itibarıyla birçok disiplinin çalışma kapsamına girer. Çalışmamızda ise imgenin edebi eser içerisinde yüklendiği görev üzerinde durulacaktır. En genel anlamıyla “İmge, nesnesine dokunan, bakan, işiten bir öznenin, karşısındaki varlığı, olguyu bir yandan da tasarlama yoludur.” (Taburoğlu, 2016, s. 291). Ayrıca, “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür.” (Berger, 2018, s. 9). Nesne ve alımlayıcı zihin arasındaki bu özel ilişki, söz konusu edebi eser olduğunda ikinci bir zihne akmanın yollarını arar. Başarılı bir eser ortaya koymak isteyen yazar, alımladığı dünyayı kendi tasarladığı biçimde okurun zihnine aktarmakla yükümlüdür. “İmge, gerçekliğin sanatsal çağrıştırmadır, sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel bir tablosudur ve bunun sonucu olarak okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır.” (Ziss, 2016, s.58). Sanatçı olay örgüsünü kurarken okurda oluşturmak istediği etkiye uygun bir de imgelem dünyası inşa eder. John Berger *Görme Biçimleri*'nde “Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir.” der (Berger, 2018, s. 8). Söz konusu edebi eser olduğunda yazar seçme edimini gerçekleştirir ve okuyucuyu kendi seçimlerine adapte eder. Bunu yaparken amacına hizmet edecek nesne, olay ve olguları seçip doğru biçimde işlemelidir. Aristo'ya göre “imgeleme, bizde bir imgenin ortaya çıkmasını sağlayan yeti”dir. (Aristoteles, çev. 2000, s. 161). Yazar bu yetiyi kullanır, yönetir ve tasarladığı imgeyi okurun zihninde inşa eder. Berger, *Görme Biçimleri*'nde imgeyi alımlayıcının bireysel tarihiyle de özdeşleştirir:

“İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. (...) Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kayıdn bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y'nin X'i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur.” (Berger, 2018, s. 10).

İmgelem, gerçekleştirilen imge inşasının mekânı olarak tanımlanabilir. Taburoğlu imgelemi “şekli ve işlevi sürekli değişen, yarı-maddesel ‘soyut bir organ’” olarak düşünür (Taburoğlu, 2016, s. 289). Orhan Koçak da *İmgenin Halleri*'nde imgelemi:

“Sadece bilinçli düşünce ve hayallerden oluşmaz; bastırılmış ya da silinmiş bilinçdışı içerik ve mekanizmaları vardır. Ama fiziksel bir “yer” değildir; maddesel bir töze

bağlanamaz. Bir tür enerjiden (libido) beslenmekle birlikte temsilin (görüntü ve simge) alanıdır asıl ve nesnel dünyayı seçebildiği anda bile kendi gerçekliği fantazmatiktir. Bu temsili ve fantazmatik dünyadan yine de bir gerçeklik olarak söz edilebiliyorsa maddeninki gibi bir direnci olduğundandır bu.” (Koçak, 1995, s. 18-19)

şeklinde tanımlar ve imgelemin fantazmatik tarafına vurgu yapar. Merleau-Ponty ise *Algının Fenomenolojisi*’nde:

“Tüm şeylerin zemin olmayan bir zeminde kendini sunduğunu, şimdiki zamanın da biri geçmiş diğeri gelecek üzere iki yokluk ufku arasında uzandığını kabul edecektir. Fakat bu imlemelerin türetilmiş olduğunu söyleyecektir. “Figür” ve “zemin”, “şey” ve “çevresi”, “şimdi” ve “geçmiş” sözcükleri mekânsal ve zamansal bir perspektif deneyimini özetler ve neticede bu deneyim, hatıraların veya marjdaki izlerin silinmesi demektir. Yapılar olgusal algıda bir kere biçimlendikten sonra niteliğin sunabileceğinden çok daha fazla anlam sunuyor olsalar da, bilincin bu tanıklığına tutunmamalıyım ve bu yapıları, fiili ilişkilerini ifade ettikleri izlenimler yardımıyla teorik olarak yeniden inşa etmeliyimdir.” (Merleau-Ponty, 2017, s. 54)

der ve inşa eylemi üzerinde durur. Başka bir yerde de yorum değişikliğinin algıyı dönüştürebilmesi üzerinde durur. Ona göre görünüş buyrukla biçim alır. “Figürün değişikliği, (...) “duyulur unsurlara” bağlı olmadığından, ancak yorumdaki bir değişikliğe bağlı olabilir ve sonuç olarak, “zihnin anlayışı algının kendisini dönüştürür”; “görünüş, buyrukla biçim ve anlam alır.” (Merleau-Ponty, 2017, s. 69). Merleau-Ponty’nin buyruk olarak tanımladığı şey edebi eserde yazarın tasvirler yoluyla talimat vermesi ve okurun imgelem dünyasını şekillendirmesi şeklinde yorumlanabilir.

Somut dünya üç boyutlu bir özellik taşıırken imgelem iki boyutludur. Yazar, yazının(dilin) tek boyutlu imkânıyla iki boyutlu imgelemde üç boyutlu imgeler inşa etmeye çalışır. Bu tam anlamıyla gerçekleşemez, sınırlıdır, fakat yazar üç boyutluluğa yaklaştığı ölçüde canlı imgeler inşa edebilir. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*’nde:

“Dünyadaki şeyler ve olaylar hakkındaki görüşler hiçbir zaman dışsal gerçekliğin kopyaları olmamıştır; daha çok görüşlerin (Vorstellungen) erime, solma, ketlenme ve önceki ya da eşzamanlı gerçekleşen görüşler ve "temsillerle" harmanlanma (Verschmelzung) işlemlerinden geçtiği, özne içinde etkileşimli olarak yaşanan bir sürecin ürünleridir söz konusu olan. Anlık hakikati yansıtmaz, hakikati görüşlerin çarpışmasını ve karışmasını içeren süreçler dizisinden çıkarır.” (Crary, 2004, s. 113).

cümlelerine yer vererek imgenin oluşum sürecinde geçirdiği değişimlere ışık tutar. Bahsi geçen değişimler yazar tarafından taklit edilerek imge inşasında kullanılır ve teknik hâlini alır. Bu teknikler daha detaylı şekilde Elaine Scarry’nin *Kitapla Hayal Etmek* adlı eserinde incelenmiştir.

İmgelem iki boyutlu, yarı-saydam, soluk bir ortam olduğu için alımladığı fiziksel nesnelere de kendi şartlarına uydurur. Bu yönleriyle imgelem, kendi hâline bırakıldığı takdirde canlılık, derinlik, hareket, katılık gibi özelliklerden azadedir.

“Renksiz, netlikten yoksun hayallere dalarken ya da bu hayallerden uyanırken dahi maddi dünyayı “tanıma”, imgesel dünyadan her zaman ayırt edebilme yeteneğimizi algılamadaki bu canlılık sayesinde koruruz. Aristoteles bu renksizliğe “imgelerin zayıflığı” adını verir. Sartre ise buna imgelerin “temel yoksulluğu” der.” (Scarry, 2006, s. 12).

İmgelerin ve imgelemin bu zayıflığı canlı imgeler oluşturma yönünde engel oluşturmakta ise de yazarlar kullandıkları tekniklerle bu zorlukları aşmanın yollarını

aramışlardır. Bu yollardan ilki okurun iradesini bastırmaktır. Bastırılan irade sonucu yönlendirilen algılar okurun bireysel deneyimi hâlini alır:

“Duyumlara ilişkin önyargı bir kere saf dışı bırakıldığında, bir yüz, bir imza veya bir tutum, psikolojik imlemesini iç deneyimimizde aramamız gereken basit “görsel veriler” olmaktan çıkarlar ve başkanın psişizmi, içkin bir imlemeyle donanmış bir bütün olarak dolaysız bir nesne haline gelir. (Merleau-Ponty, 2017, s. 99).

Yazar, okuruyla arasındaki bu özel ilişki için okurunu zihinsel imgeler kurmaya teşvik eder. Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*'de “En temel kanaate göre, zihinsel imgeler, yerlerine geçtikleri fiziksel nesnelere sadık kopyalarıdır. Ayrıldıkları nesnelere kadar fiziksel olan bu eidola ya da kopyalar, ruhta bellek imgeleri olarak kalırlar. Asıl nesnelere bütün tamlığına sahiptirler.” (Arnheim, 2004, s. 122) çıkarımında bulunur.

Okurun zihinsel imgeler kurabilmesi için yazar, tasvirler yoluyla bir dizi talimat verir. Saffet Murat Tura'ya göre imgeleme ilgili,

“Üç düzey söz konusu:

1. Fiziksel dünyada koltukla organizmam arasındaki fiziksel ilişki.
2. Bu fiziksel ilişkinin beynimdeki nöral temsili.
3. Bu nöral temsille beraber “şurada bir koltuk görme” fenomenal yaşantısının ortaya çıkması.” (Tura, 2018, s. 52).

Yazar, okurun zihnine doğrudan bir resim aktarmak yerine gerekli malzemeleri vererek kendi imgesini inşa etmesine olanak sağlar. Önce okurun iradesini bastırır, ardından bu üç düzeyden birincisi olan fiziksel ilişkiyi taklit ederek ikinci ve üçüncü aşamaları, yani temsil ve fenomenin ortaya çıkışı aşamalarını okurun kendisinin inşa etmesini organize eder. Tura, *Zor Problem: Bilinç*'te bireyin kendisiyle ilgili algılarını öznel ve nesnel fenomenal yaşantılar olarak ikiye ayırır:

“Kendimle ilgili algıların önemli bir bölümü de bizzat beynin kendi bilişsel operasyonlarıyla alakalı: duygular, iç ses (düşünce), imgelem gibi. Beden kaynaklı fenomenal yaşantılardan farklı olarak bunları “bedensel” değil “zihinsel” diye niteliyoruz. (...) Nesnel fenomenal yaşantılar görsel ve dokunsal beden algılarıyla dış dünyaya ait algılardan oluşurken öznel beden algıları deri, kas, tendon, iç organ vs kaynaklıdır. Öznel algılara bizzat beynin çalışmasından kaynaklanan algılar da dahildir: iç ses, duygu, düşünce, imgelem. (...) O halde:

-Beynin fenomenal dünyası = Öznel fenomenal yaşantılar + nesnel fenomenal yaşantılar” (Tura, 2018, s. 44).

Buna göre beynin fenomenal dünyası görme, dokunma, duygu, düşünce, imgelem gibi unsurların toplamından meydana gelmektedir. Yazar, tüm bu yaşantıları taklit ederek okurun bireysel fenomenal dünyasını kontrollü şekilde oluşturur. Bu oluşum okurun bireysel tarihinden, yani hafızasından etkilenecektir. Yazar, okurun hafızasındaki doğru anlara ulaşmanın yollarını araştırır. Bu sebeple okurun iradesini bastırır, öznel ve nesnel fenomenal yaşantıları taklit eder ve okuru istediği biçimi hayal etmek –hatırlamak- üzere kanalize eder:

“(…) nesnelere hafızanın “gözlüğünden” görürüz. Sorulması gereken soru, “hatıranın rengini” aktüel olarak neyin uyandırdığıdır. Hering'e göre zaten bildiğimiz bir nesneyi yeniden gördüğümüz her seferde “veya gördüğümüzü sandığımızda”, bu renk gözümüzde canlanır.(...) Başkasını değil de bu hatırayı anımsamak için, öncelikle mevcut deneyimin bir biçime girip bir anlam kazanmış olması gerekir.” (Merleau-Ponty, 2017, s. 51, 52).

Yazar, bu deneyim için gerekli olan biçim ve anlamı okura sunar.

Terry Eagleton bilinç hakkında, “Bilincim dünyanın pasif biçimde kaydedilmesinden ibaret değildir, aktif biçimde onu kurar ya da ona “yönelir” (Eagleton, 2017, s. 75) çıkarımında bulunur. Yazar, mevcut kurma eyleminden kontrollü biçimde faydalanır ve bilincin kurma eylemini manipüle eder. Bu yöntem okura bir yandan özgürlük alanı sağlarken öte yandan okuru uçsuz bucaksız ve akışkan imgelem dünyasındaki sonsuz çağrışımlardan kopararak yazarın istediği imgeyi oluşturması için kanalize eder. Yazar, okurun inşa eylemini gerçekleştirebilmesi için bir dizi maddi öncül sunar:

“Maddi öncüllerin belirtilmesi, imgeyi inşa etmek için imgelemin bir dizi tutarlı adım atabilmesini sağlar. Yarattıkları duyuşsal canlılıkla meşhur olan yazarlar sayfalarında açıkça nesnelere inşa ederler ve bunun sonucunda biz de o nesnelere kendi zihinlerimizde inşa etmenin çeşitli yollarını öğreniriz.” (Scarry, 2006, s. 27-28).

Maddi öncüller ve bunların nasıl işleneceğini gösteren talimatlar imgelemi inşa etmeye başlar. Öte yandan yazarın verdiği talimatlar imgenin sürekliliği için de gereklidir. İmge, yapısı gereği –ve imgelemin sunduğu ortam sebebiyle- kalıcılıktan uzak, anlık görüntüler olarak var olur. Devamlılık, hareket ve canlılığı sağlamak isteyen yazar ardı ardına talimatlar vererek imgenin kayıp gitmesine mâni olur, okurun iradesini bastırır ve imgelemdeki sürekliliği elde eder.

“1828'e gelindiğinde bir Newton renk tekerleğiyle çalışmış, art-imgelerin süresinin ve niteliğinin, uyarının yoğunluğu, rengi, zamanı ve yönüne bağlı olarak değiştiğini kanıtlamıştır. Aynı zamanda bu tür duyuların ortalama süresini de hesaplamıştı: saniyenin üçte biri kadar.” (Crary, 2004, s. 119).

Elaine Scarry de süre ile ilgili olarak “(...) uzaktaki bir odada bulunan masayı hayal ederseniz büyük ihtimalle şimdi ya da yedi saniye sonra görüntüsü kaybolmaya başlar ve ancak onu sürdürmeye çabalarsanız orada kalır.” (Scarry, 2006, s. 41) çıkarımında bulunur. Bu durumda yazarların okurun zihnindeki imgeyi sürekli kılabilme için ardı ardına talimatlar vermesi önem kazanır.

## AURA'DA KAYBOLAN İMGE

Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*'da “Bir roman en çok görsel zekâmıza, şeyleri gözümüzün önünde canlandırma yeteneğimize, kelimelerden resimler hayal etme gücümüze seslenerek üzerimizde etkisini kurar.” (Pamuk, 2011, s. 72) cümlelerine yer verir. Bu açıklamaya göre yazara düşen, imgeleri metnin içeriğine uygun biçimde kurgulamak ve okurun hayal etmesini sağlamaktır. Gerçeküstü eserlerde imge, metnin içeriğine uyumlu olarak düzenlenir. Bakış fiziksel nesnelere uzaklaştırılır ve zihinsel nesnelere odaklanılır.

“Gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda öncelikli olan iç gerçeklik, yani anlatıcıya (veya yazara) bağlanabilecek olan zihnî-hayalî bir iç gerçeklikten, diğer bütün romanlarda öncelikli olan bu tür bir iç gerçeklikten daha çok zamanın, olayların, dış dünyanın ve roman kişilerinin iç dünyalarıyla uyum hâlinde bulunan bir gerçekliktir.” (Çıkla, 2002, s. 112).

*Aura* öyküsü de Selçuk Çıkla'nın bu çıkarımında olduğu gibi şekillendirilmiştir. *Aura*, edebi türüne uygun olarak zihnî-hayalî bir iç gerçeklikten beslenir. Carlos Fuentes *Aura*'da gerçeklikle düşlemin başarılı bir bileşimini sunar. Başlangıçta geçim sıkıntısı, şehir kalabalığı, trafik gibi gerçek gündemlerin içinde var olan Felipe Montero, sıradan

bir hayat yaşarken kendini reenkarne bir yaşamın ortasında bulur. Birkaç gün içinde bir bedenini diğerini kontrol edebildiği metafizik hayata adım atmıştır. Somut âlemden gerçeküstü hayata bu geçiş adım adım gerçekleşir.

Eagleton, *Edebiyat Kuramı*'nda:

“Tekrar eden temalar ve imge dokusu kalıplarında bulunabilen “derin yapıları”yla ilgileniriz, bunları kavrarken yazarın dünyasını “yaşama” biçimini, özne olarak kendisi ile nesne olarak dünyayla arasındaki fenomenolojik ilişkileri de kavrarız. Bir edebiyat eserinin “dünyası” nesnel bir gerçeklik değil, Almanca’da Lebenswelt denilen şey, yani gerçekliğin fiilen bireysel özne tarafından düzenlenen ve deneyimlenen halidir.” (Eagleton, 2017, s. 79-80)

açıklamasını yapar. Yazar, gerçekliği kendi algıları üzerinden kurar. Bizim de bu metni incelerken amacımız yazardaki tekrar eden imge kalıplarını ortaya çıkarmaktır.

Fuentes, *Aura*'da eserin başından itibaren okuru istediği büyüdü ortama çekme gayretindedir. Bu sebeple öykü için seçtiği isim de kurguladığı ortama uygun olarak belirlenmiştir. “Aura” Cambridge Dictionary’de “a feeling or character that a person or place seems to have/a type of light that some people say they can see around people and animals” (bir kişinin veya yerin sahip olduğu bir duygu veya karakter/bazı insanların, hayvanların ve insanların çevresinde görebildiklerini söyledikleri bir tür ışık) şeklinde tanımlanmıştır (“Aura”, t.y.: e-kaynak). Yazar, öyküye seçtiği isimle aynı anda hem öykünün ana karakterlerinden birine hem de anlamsal çağrışım yoluyla mekâna büyüdü bir atıf yapmaktadır. Burada öykü ismi, karakter ismi ve yaşanan durum arasında bir isim sembolizasyonu bulunmaktadır. Ana karakter Felipe, Aura ile karşılaştığı ilk anda şunları düşünür: “Birdenbire ortaya çıktı, hiçbir gürültü çıkarmadı -hatta- şu duyulamayan ama hemen akla geldiği için gerçek olan; çünkü her şeye karşın kendilerine eşlik eden sessizlikten daha güçlü olan gürültüleri bile.” (Fuentes, 2014, s. 24). Aura hakkındaki ilk yargısı bu karakteri reel dünyadan, hatta bir insan olmaktan çıkarıp gerçeküstü bir “durum”, bir “imge” hâlinde algıladığı izlenimini vermektedir. Sözlükteki ikinci açıklamada ise “aura” tanımına “ışık” eklenmiştir. Felipe, Aura’nın bakışlarını tanımlarken şu ifadeleri kullanır: “Yatak odasının ışıklarından sakınıyormuş gibi gözlerini yavaş yavaş açıyor. Akıp giden, bir dalga gibi patlayıp köpük olan ve yeşil huzura geri kavuşan o deniz gözleri sonunda görebiliyorsun.” (Fuentes, 2014, s. 24). Başka bir yerde genç Aura “Aura yeşil ipekler içerisinde sana doğru yürürken ay ışığı renginde bacakları görünüyor” şeklinde tasvir edilmiştir. (Fuentes, 2014, s. 44). Bu örneklerde olduğu gibi öykünün çeşitli yerlerinde Aura tasvir edilirken ya doğrudan ışıktan ya da ışığı ve saydam renkleri hatırlatan kavramlardan faydalandığı dikkat çekmektedir. Ayrıca aşağıda üzerinde durulacağı gibi “ışık” ve onun zıttı olan “karanlık-gölge” öyküdeki tasvirlerin imgelemde şekillenmesinde büyük rol oynayacaktır. Bu açıklamalardan yola çıkarak yazarın isim sembolizasyonundan yararlandığı, öykünün başlığıyla kurguladığı ortam hakkında büyük işaretler verdiği ve eserin isminden itibaren okuru istediği atmosfere taşımaya çalıştığı söylenebilir.

Felipe, ilanda gördüğü adrese giderken şaşkındır çünkü kentin eski merkezindeki bu sokakta kimsenin oturmadığını zannetmektedir. Adrese vardığında ise uzuvları kopuk heykellerle, kafesli balkonlarla, taştan hayvan başlarıyla işlenmiş Meksika baroku stilinde bir binayla karşılaşır. Kimsenin yaşamadığı zannedilen bir sokak, ürpertici bina tasviri okuru somut âlemden soyut âleme adım adım taşımaktadır:

“Volkan taşlarından bir yapı, omuzlarına konmuş güvercinlerle kolu bacağı kopuk aziz heykelleri, Meksika baroku stilinde işlenmiş taşlar, kafesli balkonlar, bakır oluklar, olukların ucunda taştan hayvan başları. Yeşile dönüşmüş ağır perdelerle kararmış pencereler: Bu, senin baktığın ve bakışını fark eden birisinin içeriye çekilmiş olduğu pencereden tuhaf bir sarmaşığın indiği, boyaları pul pul kapının üzerinde, işte 815, eski numara: 69.” (Fuentes, 2014, s. 19).

İçeri girdiğindeyse karanlık bir yapıyla karşılaşır. Etrafı görmesini sağlayacak ışıktan yoksun bu ortamda kibrit yakmak istediğinde bir ses ona mâni olur ve adım usulü, sayarak ilerlemesini söyler. Ana karakter denileni yapar, bu esnada sadece dokunma ve koku alma duyuları ona yardım etmektedir:

“Nem kokusu, çürümüş bitkiler, her adımında saracak seni, önce taş yer döşemesi, sonra rutubetten, havasızlıktan şişmiş tahtalar üzerinde yürüyorsun, yirmi iki basamağı sayıyorsun fısıltıyla, parmaklarının arasında kibrit kutusu, elinde sımsıkı kavramış olduğun çanta, duruyorsun. Rutubetli, eski çam kokan kapıya dokunuyorsun; kapı tokmağını arıyorsun; sonunda kapıyı itiyor ve bu kez ayaklarının altında bir halı buluyorsun. İnce bir halı, doğru dürüst serilmemiş, ayağın takılacak ve seni, yer yer birkaç kalın çizgiyi belirten kül rengi ışığa doğru yönelmek zorunda bırakacak.” (Fuentes, 2014, s. 20).

Önce taş yer döşemesinde, sonra şişmiş tahtalar üzerinde yürüdüğünü hisseder. En sonunda ise ince bir halıya ulaşacaktır. Zemin, taş-tahta-ince halı şeklinde giderek incelmekte ve yumuşamaktadır. Değişen zemin kahramanı somut dünyanın keskin, katı hatlarından soyut dünyanın belirsizliğine götürür. Franco Moretti *Mucizevi Göstergeler*'de *Aura*'daki duruma benzer şekilde;

“Sanatsal yaratımın, biçimlendirmenin özünde böyle bir yalıtma ilkesi vardır: kendisini yaşayan, somut, akan hayata bağlayan her bağı keserek kendisine, kendi üzerine kapalı, hiçbir şeye bağlı, hiçbir şeyle karşılaştırılabilir olmayan yeni bir hayat vermek.” (Moretti, 2005, s. 21)

çıkartmalarına yer verir.

İnce halıdan müteşekkil zemine ulaştığında ise karanlıktan nispeten sıyrılıp “kül rengi ışık”a doğru yürür. Bu aşamadan sonra yoğun bir ışık ve gölge bombardımanı başlar. Işık etrafı belli belirsiz gösterecek kadar azdır. Fakat çeşitli nesnelere vasıtasıyla parlamalar ve yansımalar şeklinde daima kendini gösterir. İmgelemi maddi dünyadan tamamen soyutlama işi bu aşamada gerçekleşir.

“(…) dağınık ışıklar kirpiklerinden süzülüyor; ipek bir tül ardından görüyorsun sanki her şeyi. Gözlerin şimdi duvarlara vuran titrek ışıkları görüyor. Sonunda düzensiz konulmuş küçük masalar ve konsollar üzerindeki kandilleri seçebiliyorsun. Bunlardan yayılan ışık, gümüş yürekler, kristal şişeler, yıldız çerçeveli aynalara yansıyor ve bu yanardöner, kesintili parıltıların ötesinde uzaktaki yatağı ve seni çağırır gibi duran bir elin belli belirsiz sallanışını görebiliyorsun. Ancak bu sof, ölgün ışıklara sırtını çevirdiğin zaman onu görebileceksin.” (Fuentes, 2014, s. 20-21).

Dağınık-titrete ışıklar, yansımalar, yanardöner parıltılar ve yine yapısı gereği parıltıyı yansıtan gümüş, kristal, ayna gibi nesnelere üst üste sunulduğu bu kısımda imgeleme aralıksız talimatlar verilmekte, solgun imgelerin oluşturulması hedeflenmektedir. *Göz ve Tin*'de “Işık, aydınlatma, gölgeler, yansımalar, renk, araştırmanın bütün bu nesnelere tam olarak gerçek varlıklar değildir: Onların, hayaletler gibi, yalnızca görsel bir varoluşu bulunur.” (Merleau-Ponty, 2019, s. 38) cümlelerine yer verilir. Merleau-Ponty'nin çıkarımına göre hayaletimsi, silinekleşen –kaybolan-



imgelere ulaşmanın en kolay yolu ışık, gölge, yansıma gibi unsurlardan faydalanmaktır. Bu görsel varoluş nesnelere seyreltiği için imgelemde canlandırılmalarını kolaylaştırır. “O (Yansıma), gözü yanıltmakta, nesnesiz bir algı doğurmaktadır” (Merleau-Ponty, 2019, s. 44). Oluşturulan nesnesiz algı zihni somut ortamdan koparıp kendi içine döndürür.

Işık ve parıltının yanı sıra ipek, tül gibi yumuşak ve iki boyutlu olmaya en yakın nesnelere yer verildiği de dikkat çekiyor. Tercih edilen fiziksel nesnelere bir amaca binaen yerleştirilmiştir:

“Herhangi bir hayal edilmiş imge (tül, duvar, sandalye, bir dostun yüzü) Sartre’in söz ettiği solgunluk ve şeffaflık niteliklerine sahiptir. Fakat algı dünyasında tülün kendisi de (yüzlerin, duvarların, sandalyelerin) aksine şeffaftır ve sıkı bir yapıda değildir. Bazı fiziksel nesnelere hayali nesnelere fenomenolojisine diğer nesnelere göre daha yakın özelliklere sahiptir. Gerçek sisin, gerçek tülün, şeffaf perdelerin, buharın veya yağmurun düşselliğinden söz açtığımız çok olmuştur.” (Scarry, s. 30).

Tül, buhar, yağmur, sis, perde, gölge gibi yarı saydam, katılığı düşük, iki boyutlu olmaya en yakın fiziksel nesnelere imgelemce diğer nesnelere göre daha kolay algılanmaktadır. Bu sebeple çoğu kez imgelemde kurulacak imgeler kombinasyonunun zemini olarak kullanılırlar. Yazar tasvir yoluyla öncelikle yarı saydam nesnelere okurun zihnine aktarır, ardından inşa edilmesi zor olan nesnelere bu zeminin üzerinde kurar:

“Kapıyı vurmada açıyorsun ve onu görüyorsun, ışık perdesinin arkasında, ayakta, bir ayın yapıyor sanki, onu görüyorsun, elleri boşlukta kımıldıyor; birini yumruğunu sıkıp uzatmış, bir şeyi zapt etmek için zorlanıyormuş gibi, öbürü aynı yere çakılmış görünmez bir şeyi tutuyormuşçasına, sınıksız.” (Fuentes, 2014, s. 40).

Elaine Scarry, inşa aşamasındaki bu sıralamanın nasıl işlediğini şu şekilde açıklar:

“Burada imgelemin olağan zayıflığı reddedilmez, bu zayıflıktan yararlanır. Fakat şeffaf nesnelere öncelikli işlevi lafı sanata getirmek değil, algının fenomenolojisini kopyalamak ve bunu imgelemin en başarılı olduğu şeyi (kuru, solgun, iki boyutluluk) alıp işleme katarak yapmaktır. Hayalet hikâyesi türündeki eserlerin tamamının temelinde de aynı ilke yatar. Hayalet hikâyeleri dinleyenlere solgun, kuru, şeffaf, iki boyutlu, katılıktan yoksun bir şeyi zihinlerinde canlandırmaları talimatını verir. İşte bundan ötürü ikna oluruz: Tam da tasvir edilen şeyi canlılıkla değilse bile kesin olarak zihnimizde canlandırdığımızı hemen fark ederiz.” (Scarry, s. 30-31).

*Aura*’da da bu sayede adım adım imgeyi somutlaştırma işlemi gerçekleştirilir: “Bu süreçte algılar (görsel imgeler) ya da dış gerçeklik, imgelemde şekillenerek, soyutlanarak sanat yapıtında biçime dönüşür.” (Demir, 2006, s. 190). Fakat Fuentes bilinçli olarak somutlaştırma işleminden uzak durur. Ulaşmak istediği gerçeküstü tavrı oluşturabilmek için okurun zihnini somutlaştırma işleminden uzaklaştırmaktadır. Yarı saydam nesnelere kolay inşa edilebilirliğinden faydalanır, bu sayede okuru ikna eder. Fakat üzerine üç boyutlu imgeler yüklemekten kaçınır. İmgeleme eylemini sürekli olarak zemin aşamasında bırakma çabası dikkat çekmektedir. Gerekliliği takdirde ise fiziksel nesnelere ışık ve gölge yardımıyla belli belirsiz şekilde tasvir eder: “Metnin belirlenmemişlikleri bizi onları yok edip yerlerine istikrarlı bir anlam koymaya kışkırtır.” (Eagleton, 2017, s. 103). Bu sayede imgelem fiziksel nesnelere keskin sınırlarından kurtulur ve okuru bunların yerine yazarın yönlendirdiği gerçeküstü anlamları tahayyül etmek üzere kışkırtır. İmgeleme eyleminin zemin aşamasında

birakılması, yarı saydam nesnelere tercih edilmesi, ışık ve gölge oyunlarının serpiştirilmesi imgelerin somutluklarını kaybetmelerini ve silinikleşmelerini sağlar.

“Görme daha önce niteliklerin algılandığı bir deneyim olarak kavranırken (Goethe optiğinde olduğu gibi), şimdi artık niceliksel farklılıklarla ilgili bir mesele haline, daha güçlü ya da daha zayıf bir duyusal deneyim meselesi haline gelmişti. Ne var ki algıya bu şekilde yeni bir değer biçilmesi, cebirsel homojenleştirilmesi vasıtasıyla duyulardaki niteliğin silinmesi, modernleşmenin çok temel bir parçasıdır.” (Crary, 2004, s. 160).

Belirginliğini kaybeden, kaybolan imgeler okuru cisimden, katılıktan arındırılmış güvensiz imgelem dünyasının sınırlarına taşır. Bilindik dünyanın elle tutulur öğelerinden uzaklaştırılan okur, gerçeküstü olay örgüsüne açık hâle gelir.

Alıntıda olduğu gibi öykünün çeşitli bölümlerine ışık ve parlamaların, buna imkân sağlayan yansıtıcı nesnelere ve yarı saydam fiziksel nesnelere sık sık serpiştirildiği dikkat çeker. Örneğin Felipe yaşlı Aura’yı ilk kez gördüğünde kendisinden önce çevredeki ışıkları ya da yansıtıcı cisimleri görür: “Biraz kenara çekiliyorsun; gümüşlerden, mumlardan ve camlardan yansıyan ışık sana ipek bir takkenin örttüğü apak bir baş gösteriyor.” (Fuentes, 2014, s. 21-22). Yine devamında “Senin gece masasına, renk renk şişelere, bardaklara, alüminyum kaşıklara, ilaç kutularına baktığını görüyor; elinin uzanabileceği yerde sıralanmış başka bardaklar(...)” (Fuentes, 2014, s. 22) şeklinde devam eden tasvirlerde ışığı yansıtan cisimlerin özellikle seçilip odaya serpiştirildiği dikkat çekiyor. Bir başka yerde mistik tesiri artırmak için “dinî eşyadan yayılan ışık” (Fuentes, 2014, s. 23) tamlamasına yer verildiği görülmektedir. Yine aynı amaçla “(...) yatağı aydınlatan bir ışık çemberi, Meksika işi büyük bir çarşıya gerilmiş İsa ve kapı kapandığı zaman sana doğru gelen kadın (Aura)” (Fuentes, 2014, s. 43) tasvirlerine yer verilmiştir. Bu sürekli tekrar hâli oluşturulan imgelem dünyasının etkisinin devam edebilmesi için gereklidir.

Işık ve gölgenin kullanımı mekânın hacminin belirlenmesini de sağlar: “Işık kullanımı da bireysel-üslupsal seçimlere göre farklılık gösterir. Hacim ve mekânın istenen malzeme üzerindeki yansımaları gerçekleştirilebilmek için ışık-gölgenin kullanılması çeşitli çabalar sonucunda bulunmuştur.” (Bayav, 2008, s. 23). Yazar Aura’da ışık ve gölgeyi imgelerin hacmini belirlemek amacıyla kullanır:

“(...) yüzünü onun yüzünden ayırıp, duvarda ay ışığının odaya süzülmediği çatlağı arıyorsun, farelerin açtığı bu çatlaktan, duvarın bu gözünden süzülüp doluyor odaya Aura’nın ak saçları üzerine düşen gümüşü ışık; soğan katmanları gibi kırışıklarının, pişmiş eriği andıran solgun, kuru, buruşuk teninin üzerine konuyor.” (Fuentes, 2014, s. 54).

Bu öyküde ışık ve gölgenin kullanımı resim sanatındaki empresyonizmle de benzerlik göstermektedir. “Empresyonizmde, çizgi perspektifinden çok hava perspektifine ve ışığın tüm doğada yarattığı değişimlere önem veriliyordu. Işığın etkisiyle keskinlikleri kaybolan nesnelere hızlı fırça vuruşları ve fonlarıyla betimleniyordu.” (Bayav, 2008, s. 25). Resim sanatındaki empresyonizmde olduğu gibi Aura öyküsünde de ışık etkisiyle nesnelere keskinlikleri kaybolur: “Yatağın üzerinde oturmuş, nereden geliyor bu ışık, diye düşünüyorsun, çevrenizi saran bu sarı ışık içerisinde eşyalar ve Aura ancak seçilebiliyorlar.” (Fuentes, 2014, s. 44).

Işık ve gölge kadar tasvirde çiçek kullanımı da imgeyi seyreletir ve tahayyül edilmesini kolaylaştırır. Ayrıca çiçek, yapısı itibarıyla yarı saydam maddeler gibi algılanır ve üzerine inşa eylemi gerçekleştirilmek için uygun bir zemindir. Bununla ilgili olarak Scarry şu çıkarımlarda bulunur:

“Çiçekler, algı dünyasındaki olağanüstü canlılıklarıyla neredeyse aynı düzeyde hayal edilmeye, zihinsel olarak yakalanmaya müsaittir.(...) hayal edilen bir çiçek, göstermeye çalıştığı gibi, imgelemin, insanı algılama ediminin gerçekleşip gerçekleşmediğinden kuşkuya düşürecek ölçüde başarılı bir taklit oluşturma kapasitesini ifade eder.” (Scarry, 2006, s. 51).

Aura’da çiçeklerin bu özel durumundan da yoğun biçimde faydalanılır:

“Çakan kibritin sarsak ışığında aydınlanıyor bu dar ve ıslak avlu, taş döşeli, aralarında otlar bitmiş, kenarlarında kırmızımsı topraktan tarhlar. Yüksek bir şeyler görüyorsun, uzun dalların gölgesi düşüyor minik alevin üzerine, kibrit yanıp bitiyor parmaklarını yakarak; bir kibrit daha yakmak zorunda kalıyorsun ve bu kez dalları, çiçekleri, meyveleriyle eski kitaplarda yer alan bitkileri tanıyorsun; çoktan unutulmuş, kokulu, sinir yatıştırıcı otlar; banotunun geniş, narin, yarık, tüylü yaprakları; çiçeklerinin dışı sarı içi kırmızı sarmaşık sapsarı; uçları sivri yürek biçimi yapraklarıyla yaban yaseminleri; ince ince, uzun çiçekleri, tüylü yapraklarıyla sığırkuyruğu; dallı budaklı taflanlar ve beyazımsı çiçekleri; güzelavratotu. Kibritin ışığında canlanıyorlar, sen, şu gözbebeklerini büyütür, şu ağrıları dindirir, şu doğum yapan kadına rahatlık verir, şu avutur, tadına doyum olmaz bir kösnüyü besler, diye her birini ayrı ayrı seçmeye çalışırken bir sağa bir sola salınıp titreşiyorlar.” (Fuentes, 2014, s. 43).

Pamuk, tasvirde kullanılan eşya meselesini birkaç roman üzerinden örneklendirir ve eşyanın, kahramanın ruhunun bir parçası olduğunu vurgular:

“Goriot Baba da, olayların geçeceği yerin manzarasının dışarıdan görünüşüyle başlar. İçeride kumaşla kaplı koltukları, mermerle örtülü masayı, beyaz porselen içki takımını, çiçeklerle dolu vazoyu, yemek kokusunu, donuk sürahileri, mavi kenarlı kalın porselen tabak yığını, barometreyi, kötü gravürleri, yeşil sobayı yalnız kahramanların yaşadığı yerdeki eşyaların tasviri olarak değil, pansiyoncu Madame Vauquer’in ruhunun bir parçası gibi görürüz.” (Pamuk, 2011, s. 84).

Pamuk’un üzerinde durduğu gibi eşyaların kullanılış biçimi karakterle ve yazarın oluşturmak istediği ortamla doğrudan ilişkilidir. *Aura* öyküsünde Fuentes’in, okuru gerçek dünyanın somutluğundan uzaklaştırmak için kullandığı bir diğer yol da sert nesnelere varlığını en aza indirmektir. Tasvirde yumuşak maddelerin kullanılması bu maddelerin elastikiyetlerinin kompozisyonun tümüne yayılmasını sağlar. Yoğunluğu azalan maddelerin hayal edilmesi kolaylaşır.

Öyküde başlangıçtan itibaren nesneyi yumuşatma çabası dikkat çekmektedir. Kent kalabalığından ıssız sokağa giriş, gürültülü ortamdan sessiz ortama yönelme, taş zeminden ahşap ve yumuşak halıya geçiş gibi yöntemlerle ortam ve nesnelere yumuşatılır. Fuentes, bunlar dışında da birçok sert malzemeyi yumuşak malzemelerle kaplı olarak tasvir eder: “Gözlerinle odayı tarıyorsun: Kırmızı yün bir halı, zeytin yeşili ve yaldızlı kâğıtlarla kaplı duvarlar, kırmızı kadife bir koltuk, üstü yeşil deri kaplı ceviz yazı masası, antika bir gaz lambası –burada geçireceğin araştırma gecelerinin kör ışığı(...)” (Fuentes, 2014, s. 25). Yine salondaki iskemleler donuk renkli ipekle kaplıdır, perdeler yeşil kadifedendir. Yemek odasındaki duvarlar karaağaç kaplıdır. Yaşlı kadının odasında da en çok göze çarpan yün, şal, ipek, dantel, çarşaf gibi yumuşak kumaşlardır. Tüm bu nesneyi yumuşatma çabası imgelemdaki somutlaştırma eylemine müdahale eder. Fiziksel nesnelere katı, sert, belirgin varlığından uzaklaşan zihinsel nesnelere çizgileri belirsizleşir ve tahayyüle açık hâle gelir.

Yazarın imgelemi desteklemek için kullandığı bir yol da kullandığı dildir:

“Artık düşünmüyorsun; çünkü imgelemden daha güçlü şeyler var: Seni kalkmaya, odanın yanındaki banyoyu aramaya, onu bulmamaya, gözlerini ovuşturarak çıkmaya, dilindeki pasın acısını tadarak ikinci kata tırmanmaya, sakalı uzamış yanaklarına dokunarak kendi odana girmeye, banyo musluğunu açılıp ılık suyun altına girmeye, kendini oluruna bırakmaya, artık hiçbir şey düşünmemeye zorlayan alışkanlık.” (Fuentes, 2014, s. 47).

Yazar, kullandığı bu dille doğrudan doğruya okurun imgelemine hitap eder, okuru günlük hayatının sıradan hatıralarına yönlendirir ve o alışkanlıklar yardımıyla karakterin hareketleriyle özdeşleşmesini sağlar. Orhan Pamuk, “Bir romanda, yazarın niyeti ne olursa olsun, okurlar manzara dediğim şeyi, eşyaları, kelimeleri, konuşmaları, görünen her şeyi kahramanın duygularının bir parçası, uzantısı olarak görürler.” (Pamuk, 2011, s. 82) düşüncelerini paylaşır. Pamuk’un bahsettiği kahramanın duygularıyla özdeşleşme eğilimi *Aura*’da okurun düşünüş biçiminin Felipe’yle özdeşleşmesini sağlar. Kullanılan dil de bu eğilimi desteklemektedir. Metin, anlatıcının sahip olduğu ve yavaş yavaş öğrendiği bilgiler sebebiyle kahraman bakış açısıyla kaleme alınmış görünmektedir. Okur, Felipe dışındaki karakterlerin ne düşündüğünü, ne hissettiğini bilmemektedir. Yalnızca Felipe’nin duygu ve düşüncelerine, bilgi seviyesine yer vardır. Okur, gelişmeleri Felipe’yle beraber öğrenir. Fakat metin, kahraman bakış açısındaki birinci tekil şahıs kullanımından yoksundur. Bir dış ses Felipe’ye ne yapması, ne düşünmesi, ne hissetmesi gerektiğini adım adım söylemekte ya da o an yaptığı şeyi hareketle eşdeğer zamanla okura aktarmaktadır. “Yavaş yavaş merdiveni çıkıyorsun, odana giriyorsun, sırtını kapıya verip dayanıyorsun, sanki birisi kovalıyormuş gibi; soluk soluğa, ter içinde, buz kesen belkemiğinin güçsüzlüğüne, gördüklerinin gerçekliğine boyun eğerek.” (Fuentes, 2014, s. 41). Bu alıntıda olduğu gibi okurun ne yapması hatta ne düşünmesi gerektiği dil vasıtasıyla dayatılmaktadır. Tahkiye içeren metinlerde alışlagelen geçmiş zaman ya da geniş zaman kiplerinin kullanımına *Aura*’da rastlanmaz. Fuentes *Aura*’da bunlar yerine şimdiki zaman kipini benimsemiştir. Bu tercih okuru hareketleri aktarılan karakterle aynı düzleme taşır. Anlatıcı kahramana talimat verir gibi görünürken aslında doğrudan okurun da imgelemine hitap etmektedir: “Banyoda duran dolabın –bu da ceviz- oval aynasında kendine bakıyorsun. Gür kaşlarını, iri ve ağır çeneni oynatıyorsun, ağzından çıkan soluk aynayı buğulandırıyor; kara gözlerini kapatıyorsun, açtığında buğu dağılmış oluyor.” (Fuentes, 2014, s. 25). Anlatıcının kullandığı bu dil sayesinde yazar bir yandan karakteri yönlendirirken öte yandan okura imgelem için gerekli talimatları iletmektedir.

## SONUÇ

Çalışmamızda çağdaş Meksika edebiyatının önde gelen yazarlarından Carlos Fuentes’in *Aura* öyküsünde yazarın gerçek üstü tavrı yakalamak için takip ettiği imgeleme yöntemini ortaya koymak hedeflenmiştir. Bu amaçla öncelikle imge, imgeleme ve imgelem kavramlarına değinilmiş, bu kavramların edebi eserlerde kullanım biçimleri üzerinde durulmuştur. Bu aşamada alımlayıcı olan yazarın imge oluşturmak üzere seçme ediminde bulunması ve kendi seçimlerini en doğru biçimde okurun zihninde inşa etme çabası incelenmiştir. Bunun için yazar, talimat verme yöntemini kullanarak okuru istediği imgeleri canlandırmaya teşvik etmektedir. İmge ve imgelem üzerine sunulan gerekli bilgilerin ardından *Aura* öyküsündeki talimatlar ve tasvirler incelenerek imgeleme yöntemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu aşamada yazarın mimariden, ışık ve gölge oyunlarından, yarı saydam maddelerden, yansıtıcı nesnelere, yumuşak nesnelere ve anlatıcı dilinden faydalanarak imgelemin olağan zayıflığını kendi lehine

kullanması üzerinde durulmuştur. İmgelemin olağan zayıflığını ulaşmak istediği atmosfere uygun biçimde kullanan yazar, imgeyi somutluktan uzaklaştırmış ve imgeleme uygun iki boyutlu hâle getirmiştir. Bilinçli biçimde imgelemin zeminine uyumlu hâle getirilen ve üç boyutluluktan uzaklaştırılan imgeler belirgin hatlarını kaybederek solgun ve “kayıp” imgeler şeklini almıştır. Kaybolan bu imgeler okurun zihnini olay örgüsünde aktarılan gerçeküstü öyküye hazır hâle getirir. Yazar, olay örgüsü ile imgelem dünyasını eşdeğer biçimde kurgulamış, her ikisinin birbirini desteklemesini sağlayarak okuru öykünün gerçekliğine inandırmanın yollarını aramıştır. Kullandığı imgeleme yöntemiyle imgelemi gerçeküstü olayı ve gotik tavrı alımlamaya hazır hâle getirmiş, okuru gerçekliğe ikna etmiştir.

#### KAYNAKÇA

Aura. (t.y.). Cambridge Online Dictionary içinde. Erişim adresi <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/aura>

Aristoteles (çev. 2000). *Ruh Üzerine*, İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Arnheim, Rudolf (2004). *Görsel Düşünme*, İstanbul: Metis Yayınları.

Bayav, Deniz (2008). “Işığın Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık”, *Sanat Dergisi*, Cilt 0, Sayı 14, s. 23-27.

Berger, John (2018). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Crary, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Çıkla, Selçuk (2002). “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*, Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65/66/67, s. 111-129.

Demir, Reyhan (2006). “Sanatsal Yaratımda İfade ve Biçim Dili”, *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları Sanat ve Kültür Dergisi*, S. 17, s. 190.

Eagleton, Terry (2017). *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fuentes, Carlos (2014). *Körlerin Şarkısı*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Koçak, Orhan (1995). *İmgenin Halleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice (2017). *Algının Fenomenolojisi*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice (2019). *Göz ve Tin*, İstanbul: Metis Yayınları.

Moretti, Franco (2005). *Mucizevi Göstergeler*, İstanbul: Metis Yayınları.

Pamuk, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Büşra Ünal

Scarry, Elaine (2006). *Kitapla Hayal Etmek*, İstanbul: Metis Yayınları.

Taburoğlu, Özgür (2016). *Resim, Söz ve Yazı*, Ankara: Dođu Batı Yayınları.

Tura, Saffet Murat (2018). *Zor Problem: Bilinç*, İstanbul: Metis Yayınları.

Ziss, Avner (2016). *Estetik*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

**Çatışma beyanı:** Makalenin yazarları bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkileri bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederler.

**Destek ve teşekkür:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.