

HONORÉ DE
BALZAC

Sönmüş Hayaller



NOTOS
KİTAP

HONORÉ DE
BALZAC

Sönmüş Hayaller

NOTOS
KİTAP

Honoré de Balzac

20 Mayıs 1799 yılında Fransa'da doğdu. Gençliğinde edebiyatı meslek edinmeye karar verdikten sonra para kazanmak için takma isimler altında mizahi ve gotik romanlar yazdı. Kendi adıyla yazdığı ilk romanı *Köylü İsyanı* ile sanat çevrelerinde ün kazanmaya başladı. Son derece üretken bir yazar olan Balzac 1834'te, gerçekçilik akımının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen *Goriot Baba'yı* kaleme aldı. Yine aynı yıl, eserlerini bir bütün oluşturacak bir biçimde bir araya getirerek *İnsanlık Komedyası* başlığı altında topladı. 1850 yılında, evlendikten beş ay sonra Paris'te öldü.

M. Emin Özcan

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı öğretim üyesi. Jean-Paul Sartre ve Melih Cevdet Anday tiyatroları hakkında doktora tezi, Fransız ve Türk edebiyatından yazarlara dair araştırma ve yazıları bulunuyor. Sosyal bilimler alanında Eliade, Ricoeur, Derrida, Hartog, Bonnefoy, Vernant gibi araştırmacıların, edebiyat alanında Le Clézio, Echenoz, Hugo Pratt, Balzac gibi yazar ve çizerlerin eserlerini Türkçeye çevirdi.



Honoré de Balzac
Sönmüş Hayaller

Notos Kitap 170
Edebiyat 055
Roman
©Notos Kitap Yayınevi, 2015
Illusions Perdues

Birinci Basım
Ekim 2019

ISBN 978-605-7643-12-4

Sertifika 16343

Editör
Melis Oflas

Kapak Tasarımı
Sönmüş Hayaller'in birinci basımında iki ayrı kapak tasarımı kullanıldı.
Kitapların yarısı Serdar Pasalic'in,
yarısı Ömer Koçağ'ın tasarımıyla basıldı.

Notos Kitap Yayıncılık Eğitim Danışmanlık
ve Sanal Hizmetler Tic. Ltd. Şti.
Ömer Avni Mahallesi, Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya Sokak
No: 11/6 Gümüşsuyu, Beyoğlu İstanbul
0212 243 49 07
www.notoskitap.com
facebook.com/NotosKitap
twitter.com/NotosKitap

Baskı ve Cilt
Optimum Basım
Tevfikbey Mahallesi, Dr. Ali Demir Caddesi
No: 51/1 34295 Küçükçekmece İstanbul
0212 463 71 25
Sertifika 41707

Honoré de Balzac

Sönmüş Hayaller

FRANSIZCADAN ÇEVİREN
M. Emin Özcan

Roman



İçindekiler

9	M. Emin Özcan • Balzac ve <i>Sönmüş Hayaller</i>
	Sönmüş Hayaller
29	Birinci Kitap: İki Şair
181	İkinci Kitap: Paris'te Taşralı Bir Büyük Adam
515	Üçüncü Kitap: Mucidin Acıları
725	Balzac'ın Önsözleri
740	Kronoloji

BALZAC VE SÖNMÜŞ HAYALLER

M. Emin Özcan

Balzac günümüz dünyasının geldiği durumu görmüş olsa büyük olasılıkla pek şaşırmazdı. Romanlarında kurguladığı dünya ile bugünün dünyası arasında bulunabilecek ilginç bağlantılar böyle bir varsayımı kolaylaştırıyor. Balzac'ın yaşadığı yüzyılın pek çok bakımdan günümüzü haber verdiğini de söyleyebiliriz. *Sönmüş Hayaller*'i okurken günümüzü anlatıyor duygusuna kapılmamızın nedeni budur belki de. Bu roman Balzac'ın da belirttiği gibi¹ *İnsanlık Komedyası*'nın (1830-1850) zirvesine yerleşir. Romanı oluşturan üç bölüm, yüzyıl başı Fransa'sının siyasal değişimleriyle toplumsal dönüşümlerini ve roman kahramanının düşüşünü anlatır. *Sönmüş Hayaller* Napoléon döneminde İmparatorluk coşkusuyla özdeşleşen romantizmi, Restorasyon Dönemi'yle birlikte kapitalle eşleşen burjuva iktidarını, edebiyatta da gerçekçiliğin yükselişini üç tablo halinde resmeder. Bu iki ana tema, çok sayıda alt tema ve motifi romantizm ve gerçekçilik, duygu dünyası/iç dünya ile toplum/dış dünya eksenleri üzerinde bir araya getirir. Böylece üç tabloda aşk, basın

¹ "Bütün eserin ilkeleri ve anlamı *Hayata Dair İncelemeler*'in en önemli romanı olan bu eserin tamamında ortaya çıkıyor." Bkz. "Üçüncü Kitabın Önsözü", s. 735.

yayın ve sermaye dünyası gibi temalar Paris ile taşra arasında bir karşılaştırmanın öğeleri haline gelir. Birinci bölümde her iki eksenin ortak özelliği “durağanlık”ken, Paris’te geçen ikinci bölüm hem olay örgüsü hem de anlatım açısından “hızlanır”, son bölüm bu karşılaşmada yenik düşen ve “hayalleri sönen” roman kahramanının taşraya dönüşünü anlatır.

Sönmüş Hayaller edebiyat, basın ve gazetecilik dünyasına odaklanmış olmasına karşın *İnsanlık Komedyası*’nın bütün temel anlamlarını içeriyor. Bu anlamlar bugün okur üstünde nasıl bir etki uyandırır, hangi izlenimleri bırakır? Hiç kuşkusuz verilebilecek yanıtlar ve yorumlar farklılık gösterecektir. Ancak bütün çözümlene denemelerinin ulaşacağı son nokta Balzac’ın kendi dönemini resmetmek amacıyla çizdiği tablonun bizim yüzyılımıza da ışık tuttuğudur. Çok çeşitli bakış açıları içeren, bin bir ayrıntı ve renkle bezenmiş bu tablonun genel havasına dair iki baskın öğeyi *İnsanlık Komedyası*’nın diğer romanlarından daha belirgin olarak *Sönmüş Hayaller*’de buluruz. Gerçeklik dünyasından kurgu dünyasına yansıyan ama geriye dönerek gerçeklik dünyasını anlaşılır kılan bu iki üst kavramı, özellikle “modernite” şairi Baudelaire’in poetikasından biliyoruz: “hız” ve “kalabalıklar”. Balzac romanlarında bu iki temaya bir üst tema olan “enerji”yi ekler. Balzac yaşamı ve yazdıklarıyla çeşitli düzlemlerde çağının yansıması olan bu enerjiyi örneklendirir. Yazma etkinliğinde kolaylıkla belirlenebilecek bu “yaratma enerjisi”ne dair ilkenin kaynağında aynı dönemin bir başka romancısı Stendhal’in izleri kuşkusuz çok belirgindir. Stendhal’in Rönesans İtalya’sına duyduğu hayranlık, Julien Sorel’in Napoléon’a olan hayranlığı Balzac romanlarındaki başkahramanların ruh dünyasına dair önemli ipuçları verir. Edebiyatın Napoléon’u olmak isteyen Balzac’ta ve roman kahramanlarında *Kırmızı ve Siyah*’ın kahramanı Sorel’in izi belirgindir. Stendhal’in on altıncı yüzyıl İtalya’sında bulduğu enerjinin somutlaşmış halini Balzac,

Napoléon'da görür. Stendhal romanlarındaki aşk roman kahramanında potansiyel enerjinin açığa çıkmasını sağlar ve romanın olay örgüsü kahramanın enerjisiyle ilerler. Stendhal'de, Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Lucien Leuwen gibi roman kahramanları enerji ve dinamizmin beden bulmuş halleridir. Bu bakımdan Stendhal gerçekçiliğinin Balzac'a katkısı büyüktür. Zira Stendhal romanındaki esas kahraman, yazarın döneminde büyük bir hareketlilik ve "hız" kazanan dış gerçekliğin kendisidir; bu ise sanayi devriminin şafağında ortaya çıkan büyük dinamizmin ve enerjinin bir ifadesidir. *İnsanlık Komedyası* yazarının ve çağının enerjisini yansıtır. Dolayısıyla öncelikle Balzac'a ve genel anlamda *İnsanlık Komedyası*'na değinmek gerekiyor.

Edebiyat çalışmalarını sürdürebilmek amacıyla erken yaşta çıktığı servet arayışlarında başarısız olan Balzac uzun yıllar boyunca günde on dört saat çalışarak Stendhal'in romanlarında yansıttığı o bağlamsal enerjiyi tek başına örneklendirir gibidir. Bir ruh ve çalışma enerjisidir bu. Kentin ve onun içinde devinip duran enerji belki de *Goriot Baba*'nın son sayfasında olduğu kadar başka hiçbir yerde bu denli güçlü betimlenmemiştir. Rastignac'ın enerjisizlik ve atıllık simgesi Goriot Baba'nın cenazesi toprağa verildikten sonra Paris'in çepeçevre görüldüğü bir tepeye çıkıp kente doğru bakarak, "İşte şimdi ikimiz kaldık, bakalım kim kazanacak" dediği "sahne"dir bu. Rastignac'ın erkeksi bakışı, kenti, Paris'i elde edilecek bir dişi, "balı çekilip alınacak bir kovan" olarak algılar: Bu yüzden Paris nehrin iki kıyısında "şehvetle uzanmış bir kent" olarak betimlenir. Rastignac son sözleriyle kendi enerjisini Paris'inkiyle birleştirmeye yönelir ve bunun için harekete geçer: İlk işi kocası banker olan sevgilisinin verdiği akşam davetine gitmek olacaktır. Balzac bu betimlemeyle çalışma enerjisinin yönelimini de betimler. Çizdiği kapsamlı tablolarla Restorasyon ve Temmuz Monarşisi dönemlerinde Fransa toplumuna ilişkin görünümleri resme-

der. *İnsanlık Komedyası*'nın oluşumunda bu ortamdaki dünya görüşünün büyük etkisi vardır. Böylece Balzac monarşi taraftarı ve bir Katolik olarak otoriteyi yüceltirken, aynı zamanda romanlarında da anlatıcılığı tanrısal konuma yerleştirir; her şeyi gören, her şeyi bilen, kişileriyle istediği gibi oynayan tek güç, tek yetke yazar-anlatıcıdır.

Balzac insanlık durumuyla ilgili olarak kendi çağını anlatan muazzam bir evren yaratır. Bu evren insan hayatının çeşitli yönleri, kentin ve taşranın dünya kavrayışları gibi dış dünyanın gerçekliğine dayalı yönlerin yanı sıra tamamen hayal ürünü, fantastik denebilecek bir dünyayı da kapsar. Balzac'ın romanlarını sınıflandırırken kullandığı *études* (araştırma, inceleme) başlığı bu iki evreni de anlamaya, kavramaya ve aktarmaya yönelik çabasını yansıtır. Bu bakımdan romanlarında ve genel anlamda yazdıklarında şaşırtıcı bir çeşitlilik ve karmaşıklık gözlemlenir. Balzac karmaşık ve anlaşılması zor olan bir hayatı aynı karmaşıklıkla yeniden kurgular ve romanlarının tamamına “toplumsal araştırmalar” başlığını verir. Bu ana başlık altında “gündelik hayata dair araştırmalar”, “felsefi araştırmalar”, “çözümleyici araştırmalar” biçiminde alt başlıklar bulunur. Bütün bunlar da bir dizi “sahne” olarak nitelendirilir ve *İnsanlık Komedyası*'nın romanları bu alt sınıflara yerleştirilir. Balzac romanları belirli bir tarihsel kesite ve dış dünyaya ait karmaşık görünümlemlerle durumları ele alır. Romanlarda hem yerlerin hem de kişiliklerin betimlemelerindeki ayrıntılar kurgunun ne derece gözleme dayandığını yeterince kanıtlar. Balzac'a göre, romantiklerin düşündüklerinin aksine, sanatın temelinde bilinmeyen bir dünyadan ya da varlıktan gelen esin ya da iç dünyada kendiliğinden oluşan duygu-fikir etkileşimi yoktur: Balzac bunun yerine uzun bir süre boyunca biriktirilen gözlemlerin sağladığı bir olgunlaşmayı koyar. Dolayısıyla önemli olan, sanatın dış dünyaya bakması ve orada gözlemlediklerini bir anlamlar öbeği

yaratacak bütünlüklü bir yapıyla sergilemesidir: “İnsan ruhunun gizemleri” ancak bu sayede ortaya çıkabilir. Dolayısıyla insanı anlamak dış dünyayı kavrayıp yansıtabilmeyle bağlıdır. Bu kavrayışa göre sanatçı nesnelere, kişilerde ve olaylarda “yüce” olanı kavrayıp ifade edebilen kişidir. Bu ifade elbette gerçekçi anlayışa göre bir yandan gözlem, diğer yandan hayal gücü sayesinde işlenir ve roman tam bir kurgu haline gelir.

Balzac kurgusunda kişiler ve onlara bağlı kimi olay kesitleri farklı romanlarda yeniden ortaya çıkar. *İnsanlık Komedyası*’nın romanları “döngüsel” bir özellik taşır. Bir romanda gördüğümüz bir kahraman başka bir romanda ikincil kişi olarak karşımıza çıkabileceği gibi bunun tersi de olabilir. Bu sayede, yarattığı çok sayıda roman kişisi tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi farklı “bağlantılarda” yeniden karşımıza çıkar. Sürekli devinen bireyleriyle “dinamik” bir dünyadır bu ve bizi yeniden dinamizm ve enerji konusundaki görüşleriyle Stendhal’e götürür. Roman kişilerinin sayısı 2472’dir ve bu kişiler arasında pek çoğu farklı romanlarda yeniden ortaya çıkar. Balzac böyle bir sistemi *Goriot Baba*’dan sonra, 1835 tarihinden itibaren uygulamaya başlar. Bu kişiler arasında Rastignac, Lucien de Rubempré, Vautrin örnek olarak verilebilir. Bu durum romanın gerçekçi yönünü belirler; kurgu, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, gözden kaybolan, uzun süre ortalarda görünmeyen ve bir gün çıkıp gelen kişilerin yarattığı etkiyi yaratır. Öte yandan bu kişilerin görünüşleri ile kişilikleri arasında kurulan bağlantılardan da söz etmek gerekir. Bu bakımdan Balzac, Lavater ve Van Gall gibi fizyokimyacıların, bilimcilerin düşüncelerini benimser. Kişi portreleri, yer ve eşya betimlemelerinde olduğu gibi, olay örgüsüne dair ipuçları ve bağlantılar içerir. Bu betimlemeler dış gerçekliğin yeniden yaratılmasını sağlar.

Balzac dehasını tanımlayan enerjinin dayandığı temel ilke, hayal gücünün “bilimsel” denebilecek bir anlayışla bütün-

leştirilmesidir. Her ne kadar uzam ve kişiliklerin görünümü dış dünyanın gözlemlenmesiyle ortaya çıkarılmış olsa da olay örgülerinin erevesi hayal gücünün ürünüdür. Bu sayede karmaşık olay örgüleri, yaratılmış binlerce roman kişiliğiyle birleştirilebilmiştir. Balzac'ın yaratıcılığı bu sayede toplumun bütün yönlerini kavrayacak kuramsal bir "mutlak"a doğru yönelir. "Mutlak" kavramını Balzac'ta bilimsel bir anlayıştan ileri gelen bir çalışma ve yazma sistemine bağlayabiliriz. Olayrgsnn askıya alınarak hem uzamın hem de kişilerin ayrıntılı betimlemelerle resmedilmesinin nedeni, bilimsel bir sergilemede olduğu gibi, kanıt ve örneklerin sunulmasıdır; amaç, olayörgüsünün ve onun da ötesinde evreni açıklayan felsefi kavrayışın somut bir temele oturtulmasıdır.

Hayal gücü ve gözlemin kaynağındaki başka bir öğe, bu çalışma ve yaratma sisteminin diğer bir özelliğini oluşturur: Balzac dünyasını renkleri ve çeşitliliğiyle ortaya çıkaran "merak" konusu. Romancı her Şeyi bilmeli, bunun için de her Şeyi merak etmelidir. Bilimin bir diğer temelinin insanın merakı olduğunu düşünürsek, Balzac'ın romanlar yoluyla dünyaya ait her Şeyi ağzl bir merakla gözlemleyip irdelediğini açıkça görebiliriz. Öte yandan romanda olayrgsn "hızlandırın" ğelerden biridir merak. *İnsanlık Komedyası*'ndaki kişileri etken ve edilgen kişilikler olarak sınıflandırdığımızda, etken kişiliklerde ileri doğru atılmaya, bir sınırı aşmaya, bir ideale ulaşmaya doğru büyük bir "enerji"yi açığa çıkaran bu merakı görürüz. Stendhal'de tutku olarak gördüğümüz ve Balzac'a özgü diye nitelendirilebilecek bu merak, dış dünyaya karşı duyulan bu ilgi ve dış dünyaya hâkim olma çabası, bir bakıma *İnsanlık Komedyası* anlatılarındaki "romantik eğilimi" de açığa vurur. Böylece toplumun bir resmini çıkarmayı amaçlayan roman evreni, kişileri çevreyle etkileşimleri içinde betimler. Bu betimlemelerin çıkış noktası gerçekçiliğin ilkelerinden biri olan tekil bireyi

değil “tipik” olanı yansıtmaya amacındır. Gerçekten de Balzac’taki yazma ve kavrama sisteminin bu yolla ulaşmak istediğı sonuç toplumsallığın işleyiş biçimlerini belirlemek ve bu işleyişi düzenleyen yasaları bulmaktır. Balzac dünyasında insana özgü anlama ve kavrama hırsı, bu sınırsız merak sözünü ettiğimiz enerji ve dinamizmin oluşmasını sağlar. Ancak insanın yapabilecekleri konusunda böyle iyimser ve iyilikçi bir görüşün karşısına karamsar bir olgu çıkar: toplumsal değerlerin giderek yozlaşması. Balzac romanı bu iki uç arasında gidip gelişler sayesinde içsel gerilimi oluşturur. Bu gerilim de “gerçeklik etkisi”ni yaratır.

Balzac’ta “gerçeklik etkisi” gerçeğe benzer, ikna edici, inandırıcı dünyaların betimlenişiyle sağlanır. Romandaki yerlerin, kişilerin ve zamanın kurgusallığı bu ilkeyi bozmadığı gibi, tamamen kurgusal olan olayörgüsünün inandırıcılığını da artırır. Örneğin Paris ile taşra arasında kurulan zıtlıklar, bir yanda sürekli hareket ve “değişim içindeki, enerjiyle yüklü, kalabalık kent” ile “durağan, değişmeyen, enerjisiz taşra”yı tipik tanımlamalar olarak karşımıza çıkarır. Her roman kişinin bir felsefesinin olması, her betimlemenin çeşitli biçimlerde kişilere ve olayörgüsüne bağlanması sayesinde inandırıcılık daha da güçlenir. Romanlar toplumdaki çeşitli birey türlerinde tipik olan öğeyi seçer ve kurgu bunun üzerine yerleştirilir. Ayrıca kişi adlarına gizlenmiş anlamlar, metin içindeki parça-bütün ilişkisine dair son derece karmaşık ağların kurulmasını da sağlar. “Eugénie” adı boşuna seçilmediği gibi, “Grandet” adı da rastlantısal değildir. Romanın geçtiği “Saumur” kasabası özellikle seçilmiştir. Goriot, Kuzen Bette, Morsauf, Vautrin gibi adlar etimoloji ve çağrışım yoluyla romandaki olayörgüsüne, kahramanın kişiliğine, diğer kişilerle ilişkilerine birer göndermedir. Benzetmeleri ve eğretilemeleri bol kullanan anlatım “bir tek sözcük” ile “bütün anlatı” arasında ilk bakışta fark edilmeye-

bilecek ama çözümlenme derinleştikçe belirginleşen parça-bütün ilişkileri oluşturur. Bu sayede anlatı, okurda bıraktığı ilk izlenimin aksine, çok katmanlı ve derinlemesine bir okumaya elverişli hale gelirken metnin anlamları da zenginleşir.

İnsanlık Komedyası romanlarında olay örgüsünün merkez teması, toplumsal değişimin o dönemdeki en önemli aracı olan “para” ve “kapital”dir; romanlarda tema parayla dönen bir dünya ve para üzerine kurulmuş insan ilişkileridir. Toplum içinde bireyin başarısı doğrudan parayla bağlantılıdır. On dokuzuncu yüzyılda başlayan sanayileşme ve buna koşut olarak gelişen vahşi kapitalizmin yarattığı ve parayı giderek diğer değerleri bastıran bir ana amaç haline getirdiği düşünülürse, Balzac romanının gerçekçiliğinin bir yönü daha ortaya çıkmış olur. Grandet Baba'nın paraya olan tutkusu ile Goriot Baba'nın bütün varlığını artık geçerliliğini yitirmiş bir sınıfa girmeye çalışan kızlarına vererek yokoluşu o zamanın ekonomik manzarasına ait kesitlerdir. Böylelikle *İnsanlık Komedyası* romanları servet kazanmak için uzak ülkelere giden, zengin olan, iflas eden, şöhret ve zenginlik elde etmeye çalışan roman kahramanlarıyla doludur. Bu haliyle Balzac romanı sürekli işleyen bir makineyi andırır, tıpkı kesintisiz üretime ve kâra yönelmiş “sanayileşme makinesi” gibi. Dış dünyanın bu işleyiş biçimini kavrayamadıkları için ondan uzaklaşmış olan roman kişilerinin yazgısı yok olmaktır. Sürekli kılık değiştirip her ortama uyum sağlayan Vautrin gibi hep “yükselen” kişilerin yanında, dış dünyanın değişimine ayak uyduramayan Goriot, Eugénie ve Pons gibi kişiler vardır ve bunlar ya doğrudan yok olur ya da giderek “hızlanan” bir düşüşü yaşarlar. Balzac gündelik hayatı, kendi döneminin yaşayış biçimlerini, dış dünyanın değişimlerini, güç ilişkilerini anlatmak ve bir tarihçi olmak ister. Dış dünyanın karmaşıklığı arkasında bazı anlamların gizlenmiş olduğunu ve romancının görevinin de bunları ortaya çıkarmak

olduğunu düşünür. Romanlarının tematik yapısı göz önüne alındığında aslında roman kahramanlarının temel çabasının da aynı olduğu görülür. Tıpkı romanlarındaki kahramanlar gibi Balzac da sadece dehalarda bulunabilecek bir yetiye sahip olmak ister: dış dünyaya hâkim olmak. Ona göre deha bu yetiyle donatılmıştır, çünkü yazar dış dünyayı kafasında canlandırabilir ve orada “gizli” anlamlara ulaşabilir.

Balzac “gizli” anlamları ortaya çıkarma aracı olarak dilin inceliklerini kullanır. Romanlarda dilin öğeleriyle oynar, sözcüklere yaratıcı bir bakışla bakar. Sözcüklerle yeniden kurduğu gerçeklik aynı zamanda dilsel bir gerçekliktir. Son derece geniş bir sözcük dağarcığına sahip Balzac, icat ettiği yeni sözcüklerle, çeşitli meslek jargonlarına ait deyişlerle, dilsel açıdan oldukça zengin bir tablo oluşturur. Yazı biçiminin belirleyici özelliği ise dille kurduğu ironidir. *İnsanlık Komedyası* romanlarında bütün anlatım öğeleri ironik bakışın izlerini taşır; ayrıca öğeler arasında kurulan ilişkiler de ironiktir. Balzac’ın romanların oluşturduğu tabloyu “komedyâ” olarak nitelemesi de diğer bütün ironi öğelerini özetler gibidir: Anlatılan, betimlenen, sergilenen kişiler ve içlerinde buldukları dünya bir “komedyâ”dan çok bir “tragedya”yı çağırıştırır. Balzac hiç vazgeçmediği ve birer anlam dizisi oluşturacak biçimde düzenlediği karşılaştırmalar ve eğretilemelerle anlatı üzerinde okurun sürekli yeni anlam ilişkileri kurmasını sağlayarak, romanı daha canlı hale getirir; okur sürekli yeni keşif fırsatları bulduğu için anlam oluşturma konusunda metnin içine yerleşir. Ayrıca Balzac anlatıcısı okurla diyalog kurmaktan çekinmez. Okurun hayalinde canlanan Balzac dünyası, anlatıcı ile okurun işbirliği sayesinde daha çarpıcı renklere bürünür.

Sönmüş Hayaller Balzac romanına dair bütün bu belirlemeleri doğrulayan anlam yapıları sunduğu için *İnsanlık Komedyası*’nın bir “özet”i gibi görülebilir. Roman Balzac kur-

gusunun işlediği temel kavramları içerdiği gibi, yazarın dünya kavrayışına dair bütünsel bir görünümü de sergiler. Romanda basın ve yayın dünyasından yola çıkılarak siyaset ile medya, birey ile toplum ilişkileri konusunda tam bir “insanlık komedyası” tablosu çizilir. Bu geniş tablonun her bir ayrıntısı genel anlamlara bağlanacak renkler ve motiflerle bezenmiştir; ayrıca hiç kuşkusuz her ayrıntı uzun uzadıya ele alınıp bütünsel anlama bağlanabilir. Burada romanın iki kahramanı ile ilgili birkaç örnekle yetinelim.

Sönmüş Hayaller Balzac romanında alışıldığı gibi yer-uzam betimlemesiyle değil, konusuna uygun olarak matbaa makinelerinin anlatımıyla başlar. Başta belirttiğimiz ve *İnsanlık Komedyası*’nın bütünü tanımlayan hız-kalabalıklar-enerji üçlüsünü örneklendiren bir giriştir bu ve o çağı çeşitli düzenlerde özetler. Okuma yazma bilmeyen Séchard Baba’nın matbaayı elde etme biçimi bir yandan o dönemdeki burjuvalaşma sürecini, diğer yandan da genel anlamda “medya sahipliği” durumunu betimler. Ayrıca, roman kahramanları olan Lucien ve David’in servet ve ün elde etme yolundaki çabaları, çağımızın “başarı kazanma” kavramının ironisi gibi de görülebilir. David Séchard taşrada kalıp matbaacılığı geliştirmeyi, ucuza üretilecek bir kâğıt türü icat ederek servete ulaşmayı, Lucien Chardon ise şairlik yeteneğiyle Paris’te üne kavuşmayı hedefler. Lucien, Angoulême’in yukarı mahallesindeki aristokrat çevreye girmeye çalışır, aşk yaşadığı Madam de Bargeton’la Paris’e kaçar. David ise o çevreden hep uzak duracak ve taşrasında kalacaktır.

İki roman kahramanı betimlemeleri bakımından olduğu kadar yönelimleri bakımından da birbirine zıttır; oysa onları birleştiren ortak bir amaç vardır: Biri buluşlar yoluyla diğeri de edebiyat yoluyla “gücü”, “zenginliği” elde etmeye çabalar. David taşrada sırf zihin ve çalışma sayesinde servete kavuşmayı,

Lucien ise “romantik” bir eğilimle edebiyat dünyasında parlayarak soyluluk elde etmeyi ve bu yolla kısa sürede aristokrasinin basamaklarını aşıp yükselmeyi amaçlar. Her ikisini birleştiren bu “hayaller” aşk teması çerçevesi içinde betimlenir ve romanın sonunda her ikisinin hayalleri gerçeklik karşısında boşa çıkar. David, Lucien’in kız kardeşiyle taşraya özgü basit ve “işlenmemiş” bir aşkla hayatını birleştirirken Lucien önce taşralı bir soylu olan Madam de Bargeton’a âşık olur, ardından Paris’e gittiğinde de bir tiyatro oyuncusu olan Coralie’yle aşk yaşar. David kişiliğinde duygulara ilişkin herhangi bir vurgu bulunmazken, bütün roman Lucien kişiliği üzerinde odaklanır. Lucien’in zihni ve kalbi romantizm ile gerçekçiliğin savaş alanı haline gelir.

Romanın en küçük ayrıntısına kadar sinmiş Paris-taşra zıtlığının bu denli vurgulanmasının yarattığı etkiyi de aynı anlam eksenlerine bağlamak gerek. Örneğin roman boyunca Lucien, Paris’e yaraşır kadınsı çizgileriyle anlatılır: “Yaldızlı beyazlıktaki şakaklarında tanrısal bir incelik soluk alıp veriyordu. Hafifçe kalkık kısa çenesinde eşsiz bir soyluluk izi vardı. Hüzünlü meleklerin gülümseyişi güzel dişlerle vurgulanan mercan dudaklarında geziniyordu. Soylu bir aileden gelen birinin zarif ellerine sahipti: bir işaretine erkeklerin itaat edeceği, kadınların seve seve öpeceği eller. Lucien ince yapılı ve orta boyluydu. Ayaklarını gören biri onu erkek kılığına girmiş genç kız sanırdı, ayrıca hilebaz denmese de kurnaz erkeklerin çoğunda olduğu gibi, kadın kalçalarını andıran kalçaları vardı.”² Ve hemen ardından fizyoloji-psikoloji bağlantısı kurularak şair kişiliği ile “başarı hırsı” birleştirilir: “Nadiren yanıltıcı olan bu işaret Lucien’de doğruydü: Toplumun güncel durumunu incelediğinde, hareketli zihni onu sık sık, başarının ne denli utanç verici olursa olsun amaca götüren bütün araçları haklı çıkardığına

² s. 54.

inanan diplomatlara özgü fesatlık durumuna götürüyordu.”³ Lucien’in yakışıklılığı, fiziksel “güzelliği” ve şairane dünya görüşü sayesinde gönlünü çeldiği iki kadınla yaşadığı aşk ile onun toplumsal merdivenlerde yükselme yolundaki çabaları birbirine koşturur. Lucien’in Paris’e yolculuğu, orada “kurtlar sofrası”nda hayallerinin sönüşü ve taşraya “yenilmiş” olarak geri dönüşü anlatılırken bu iki tema vurgulanır: şairane dünya görüşü ve gerçekliğin soğukluğu. Oysa romanda David’e dair bu tür fizyolojik betimleme bulunmaz; makinelere ve üretime yenilik getirmek isteyen okumuş bir mucit olarak babasına benzemeyişi, yani “ticaretten anlamayışı” roman sonuna kadar sürecek bir temadır: “Cömert insandan iyi tüccar olmaz. David bir tartışmadan korkan ve düşman duygularına biraz fazla çalıştığında yumuşayan o mahcup ve uysal yapıdaki kişilerdendi. Terbiye düzeyi ve yaşlı sarhoşun onun üstünde sürdürdüğü otorite, babasıyla pazarlık işine girişmesini engeliyordu; üstelik babasının iyi niyetle davrandığını sanıyordu, çünkü babasındaki bu çıkar açlığını önce onun makinelerine duyduğu bağlılıkla açıkladı.”⁴ Lucien ile David arasındaki bu dostluğu belirleyen özellik, fedakârlıkta bulunan tarafın taşrayı temsil eden David olmasıdır; fiziksel güzelliği barındırmayan taşranın bir özeti gibidir David. Bu nedenle de dostluk ilişkisinde akış Paris yönüne doğru gerçekleşir: “Artık uzun yıllardır süren bu dostlukta içlerinden biri taparcasına seviyordu ve bu David’di. Böylece Lucien de sevildiğini bilen bir kadın gibi baskınlık kuruyordu. David zevkle itaat ediyordu. Arkadaşının dış güzelliği kendini ağır ve sıradan bulan David için bir üstünlüktü.”⁵ Roman sonuna kadar bu bağlılık hiç kesintiye

³ s. 55.

⁴ s. 42.

⁵ s. 56.

uğramaz. İlk iki bölümde David'in Lucien'in başarısı için yaptıkları fedakârlıklar, son bölümde Lucien'in David'i kurtarmak için bütün benliğini feda etmesiyle karşılığını bulur.

Birinci bölümde Lucien ile David kişilerinde belirginleşen Paris-taşra karşıtlığını, olayörgüsünün başındaki uzam betimlemesinde görürüz; Angoulême'in iki mahallesi iki ayrı toplumsal sınıfı barındırır: "Yukarıda soylu sınıf ve iktidar, aşağıda ticaret ve para; her konuda birbirine düşman iki toplumsal alan, bu nedenle ikisinden hangisinin diğerine daha büyük bir nefret duyduğunu söylemek zordur."⁶ Birinci bölümde Lucien'in kaçmak istediği bir "taşra psikolojisi"nden söz edilebilir: "Coşku, azizleri yaratan, gizli bağlılıklara ve çarpıcı şiirlere esin kaynağı olan, erdem içindeki bu erdem, taşradaki küçük şeylerle uğraştığında abartı halini alır. Büyük zihinlerin parladığı, havada fikirlerin uçtuğu, her şeyin yenilendiği merkezden uzakta kalındığında eğitim yaşanır, beğeniler durgun su gibi bozulur. Uygulamaya dökülemeyen tutkular önemsiz şeyleri büyütürken kendileri küçülür. Taşra hayatını zehirleyen cimrilik huyu ile dedikoduculuğun nedeni budur. En seçkin kişi bile kısa sürede bu dar fikirlerin ve köhne yaşama biçiminin etkisi altına girer. İşte böyle, doğuştan büyük adamlar, kibar çevrelerin eğittiği ve üstün zekâların yetiştirdiği, hoş olabilecek kadınlar yok olur gider."⁷ Bu nedenle Lucien'in âşık olduğu taşra soylusu Madam de Bargeton'un öğütlerini aynı zamanda bir çözümleme olarak görmek gerekir: "İşte üst seviyeli insanların yaşadığı yer orası. İnsan ancak dengiyle rahat eder, başka yerde acı çeker. Zaten entelektüel dünyanın başkenti Paris sizin başarılı olacağınız bir sahne! Sizi oradan ayıran mesafeyi bir çırpıda aşın! Fikirlerinizin taşrada pas tutmasına izin vermeyin, on dokuzuncu

⁶ ss. 60-61.

⁷ s. 67.

yüzyılı temsil edecek büyük insanlarla hemen irtibat kurun. Saraya ve iktidara yaklaşın. Ne ayrıcalıklar ne de itibar küçük bir kentte sararan bir yeteneğin ayağına gelir. Hem taşrada güzel eser adına ne sayabilirsiniz ki! Aksine, o yüce ve yoksul Jean-Jacques'a bakın, o manevi güneş karşı konulmaz biçimde nasıl da onu kendine çekiyor, rekabetleri kızıştırıp zekâları coşturan şöhretleri o güneş yaratıyor işte.”⁸ Lucien'in, şair ruhuna, yükselme hırsına ve ün yoluyla servete olan duyarlılığı böyle bir betimleme karşısında tepkisiz kalmaz: “Bu baştan çıkarıcı sözleri duyunca Paris'i çabucak gözünün önünde canlandıran ve dili tutulan Lucien, o zamana kadar beyninin sadece yarısını kullanmış olduğunu düşündü; sanki diğer yarısı daha yeni kendini belli ediyordu, işte öylesine büyüyordu düşünceleri: Kendini Angoulême'de bataklığın kenarındaki bir kayanın altına sığınmış bir kurbağa gibi gördü. Paris ve ihtişamı, taşralıların hayallerinde Eldorado gibi görünür; Paris Lucien'e, altından giysisi, başında krallara yaraşır taçla, kollarını dehalara doğru açmış gibi göründü. Ünlü kişiler onu kardeşçe kucaklayacaktı. Orada her şey dehanın yüzüne gülerdi. Orada yazarı aşağılamak için ne iğneli sözler söyleyen kiskanç sahte kibarlar ne de şiire karşı ahmakça bir ilgisizlik vardı. Şairlerin eserleri oradan fıskırırdı, orada bu eserler değerlerini bulur ve gün ışığına çıkardı.”⁹

Romanın ikinci bölümünde, Paris'teki ilk günlerinde Lucien'in gözünden kaçmayan bir farklılıktır “kalabalıklar” ve “hız”: “Bulvarlar boyunca ve Paix Sokağı'ndaki ilk yürüyüşleri sırasında Lucien tıpkı yeni gelmiş diğerleri gibi, insanlardan çok gördükleriyle ilgilendi. Paris'te önce yığınlar dikkati çeker: Mağazalardaki lüks, evlerin yüksekliği, gelip giden arabaların çokluğu, aşırı lüks ile aşırı sefaletin bir arada oluşu insanı ilk

⁸ s. 172.

⁹ s. 173.

anda sarıverir. Yabancı olduğu bu kalabalıktan şaşkına dönmüş bu hayal adamı benliğinin son derece küçüldüğünü hissetti. Taşrada herhangi bir şekilde itibar gören kişiler ve her adımda taşıdıkları bu önemin izleriyle karşılaşan insanlar, değerlerinin tamamen ve bir anda kaybolmasına tahammül edemezler. Memleketinde bir şeyler olmak ve Paris'teyse hiçbir şey olmamak arasındaki yolu insanın alışarak geçmesi gerekir; birinden diğerine çok hızlı geçenler bir tür hiçlik içine düşer. Bütün duygularına bir karşılık, bütün fikirlerine bir sırdaş, en küçük hislerini paylaşacak bir ruh bulan genç bir şair için Paris korkunç bir çöl olacaktı. Lucien güzel lacivert elbisesini giymemişti, bu nedenle Madam de Bargeton'un evine onun dönmüş olması gereken saatte giderken kıyafetinin pespayeliği denemese de bayağılığından rahatsız oldu..."¹⁰ Dış görünüş ve kıyafete ilişkin anlatının kilit anlarında ayrıntılı betimlemeler vardır. Lucien'in yukarı mahalledeki soylular arasına karışması, Paris'te kibar çevrelere girebilmesi giysilerine bağlıdır. Paris'te moda nasıl hızla değişiyorsa duygular da hızla değişir: "... iki sevgilinin çoğunlukla bir araya geldikleri süreden çok daha kısa bir sürede ayrıldıkları olur. Madam de Bargeton'da ve Lucien'de birbirleri üzerindeki büyü çözülmeye başlıyordu ve bunun nedeni Paris'ti."¹¹

Hızla ünlü olan Lucien aynı hızla yerle bir olacaktır: "Lucien sanki rüyadaydı. Birkaç ay içinde hayatı o denli hızla değişmiş, aşırı yoksulluktan o kadar hızla aşırı bolluğa geçmişti ki zaman zaman tıpkı düş görürken uykuda olduklarını bilen insanlar gibi endişeye kapılıyordu. Ancak bu güzel gerçek karşısında bakışlarında, ona imrenen insanların caka adını verebileceği bir kendine güven okunuyordu. Kendisi de değişmişti.

¹⁰ s. 192.

¹¹ s. 194.

Her günü mutlulukla geçirdiği için rengi solmuş, bakışlarına nemli bir rahavet yerleşmişti...”¹² Lucien’in düşüşe geçişi çok kısa sürede gerçekleşir. Sevgilisi Coralie’nin ölümü, aynı zamanda romantizmin gerçekçilik karşısındaki gerileyişi gibidir: “Bu masum kızın günahları Tanrı tarafından bağışlanmıştır, buna inanıyorum, çünkü Hıristiyan olarak öldü. Ah! Paris... Ève’im, Paris Fransa’nın aynı zamanda hem bütün zaferi hem de bütün alçaklığıdır; orada pek çok hayalimi kaybettim ve bir meleğin vücudunu kutsal toprağa vermek için dilenerek çok daha fazlasını kaybedeceğim!”¹³

Böylelikle romanda “hayallerin kayboluşu” en belirgin biçimde Lucien’in hikâyesinde gözlemlenir. Simgesel olarak Paris taşrayı yenilgiye uğratar. Lucien’in yenilgisini anlattığı mektubu bu simgeselliği vurgular: “Elimdeki imkânlar ile isteklerim arasındaki bu uyumsuzluk, bu denge yoksunluğu benim çabalarımı her zaman sıfıra indirecektir. Okumuş sınıf arasında, zekâ ile kişilik, irade ile istek arasındaki sürekli orantısızlıklar nedeniyle bu tür kişilere çok rastlanır. Benim kaderim ne olacaktır? Unutulmuş olduklarını gördüğüm birkaç eski Paris ünlüsünü hatırlayınca bunu şimdiden tahmin edebiliyorum. İhtiyarlığın eşliğinde, olduğumdan daha yaşlı, parasız ve itibarsız olacağım. Bugün böyle bir yaşlılığı bütün varlığımla geri çeviriyorum: Toplumsal bir paçavra olmak istemiyorum.”¹⁴

Lucien’in düşüşünün son noktasını, üçüncü bölümün sonunda intihar etmek üzere evden ayrıldıktan sonra, yolda karşılaştığı oldukça gizemli bir İspanyol rahiple yaptığı bir anlaşma oluşturur. Rahip, diplomatik elçilik görevi yapan ama oldukça karanlık işlere de bulaşmış, çelişkilerle dolu bir kişilik-

¹² s. 424.

¹³ s. 586.

¹⁴ ss. 671-672.

tir. Lucien'i intihardan vazgeçirir ve özel sekreteri olmaya ikna eder. İspanyol rahip dünya düzeninin işleyişini kendi kişiliğinde özetlemektedir. Bu son kesit, bir bakıma "ruhunu şeytana satan" Lucien'in kapitale kul oluşunu da anlatır. İspanyol rahibin açıkladığı yaşam felsefesi bütün romandaki anlamları bir araya getirir ve ilk başta sözünü ettiğimiz çağlar ötesine uzanan göndermeyi de vurgular: "En önemli nokta, kendini bütün topluma bedel kılmaktır. Napoléon, Richelieu, Medici'ler kendilerini kendi yüzyıllarına bedel kıldılar. Siz ise kendinize on iki bin frank değer biçiyorsunuz! Sizin toplumunuz artık gerçek Tanrı'ya değil, Altın Dana'ya tapıyor! Politikada mülkiyetten başka hiçbir şeyi göz önünde tutmayan anayasasının dini böyle işte."¹⁵

Sönmüş Hayaller'de iki temel roman kahramanının hayallerinin sönüşüne, dolayısıyla o çağın çeşitli düzlemlerdeki durumuna dair kötümser bakışa dair başka çok sayıda örnek verilebilir. Ancak *Sönmüş Hayaller*'i Balzac romanının zirvesine yerleştiren birçok öğeden biri de, romanın farklı okuma biçimlerine izin vermesidir. Bu yönüyle Balzac romanı kendinden sonra Baudelaire'den Zola'ya kadar çok sayıda şair ve romancıyı etkilemiştir. Sonraki yüzyılda yeni romancılar kendilerini Balzac romanına göre tanımlamış, anlatılarını *İnsanlık Komedyası* romanlarına göre konumlandırmışlardır. Balzac dünyası doğmakta olan vahşi kapitalizmi yansıttığı ölçüde özellikle Lukacs ve Barbéris gibi toplumbilimciler tarafından da kaynak olarak incelenmiştir. Biçemi, yöneldiği hedefin genişliği, yarattığı eserin kavrayıcılığı ve bakışındaki evrensellik bakımından Balzac çoğunlukla Homeros'a benzetilmiş, *İnsanlık Komedyası* uçsuz bucaksız bir evreni anlatan geniş bir fresk olarak görülmüştür.

¹⁵ s. 688.

Mösyö Victor Hugo'ya,

Siz ki, Raphaël ve Pitt'lerin tanıdığı ayrıcalıkla, insanların henüz küçükçük olduğu bir çağda büyük bir şairdiniz; sütunların ardında pusuya yatmış ya da Gazete'nin karanlık dehlizlerine tünemiş kıskanç insanlara karşı, tıpkı Chateaubriand gibi, tıpkı bütün gerçek yetenekler gibi savaştınız. Bu yüzden işte, istedim ki şanlı adınız, size adadığım ve kimilerine göre hakikatlerle dolu olmakla kalmayıp aynı zamanda bir cesaret belgesi olan bu eserin zaferine yardım etsin. Gazeteciler de tıpkı markiler, maliyeciler, hekimler ve savcılar gibi Molière'e ve onun Tiyatro'suna ait değil midir? Paris Basını hiçbir güce istisna tanımazken, ah-lakı gülerek düzeltmeyi ilke edinmiş *İnsanlık Komedyası* onun gibi bir güce niye acısın ki!

Kendimi sizin samimi hayranınız ve dostunuz olarak tanımlamaktan mutluluk duyuyorum mösyö.

DE BALZAC

BİRİNCİ KİTAP

İKİ ŞAİR

Bu hikâyenin başladığı çağda Stanhope baskı makinesi ile mürekkep yayma ruloları taşranın küçük matbaalarında henüz işlemiyordu. Paris matbaacılığına denk tutulmasını sağlayan uzmanlığına karşın Angoulême hâlâ ahşap basım aletleri kullanıyordu; dilimiz bugün artık kullanılmayan “matbaayı inletmek” deyişini bu makinelere borçludur. Bu geri kalmış matbaada hâlâ mürekkep kaplı deri levhalar kullanılıyordu, bir matbaa işçisi harfleri bunlarla basardı. Kâğıt tabakanın üzerine serildiği harflerle dolu *formanın* yerleştirildiği hareketli tabla hâlâ taşandı ve *tezgâh* adını alması boşuna değildi. Günümüzün canavarası baskı makineleri Elzevier’lerin, Plantin’lerin, Alde’lerin ve Didot’ların, kusurlarına karşın, o güzel kitaplarını borçlu olduğumuz bu düzeneği öyle unutturdu ki Jérôme-Nicolas Séchard’ın ibadet edercesine bağlılık duyduğu bu eski aletlerden söz etmek gerekiyor, çünkü bu ihtişamlı kısa hikâyede onların da rolü var.

Bu Séchard eski bir matbaacı çırağıydı, harfleri dizen işçiler matbaacıların kullandığı dilde ona “Ayı” derlerdi. Matbaa işçilerinin mürekkep haznesinden makineye, makineden mürekkep haznesine gidiş gelişleri kafesindeki bir ayının hareketlerini andırduğundan bu takma adı uydurmuş olsalar gerek. Buna karşılık Ayılar da dizgicilere, içinde buldukları yüz elli iki küçük gözden harfleri çekip almak için yaptıkları sonu gelmez hareketler yüzünden “Maymun” adını takmışlardı. O korkunç 1793 yılında yaklaşık elli yaşlarındaki Séchard evleniverdi. Yaşı ve evliliği sayesinde neredeyse bütün işçileri askere sevk eden seferberlikten kurtuldu. Yaşlı matbaacı, lakabı Saf olan usta-

sı yakın zamanda ardında çocuksuz bir dul bırakarak ölünce matbaada tek başına kaldı. Matbaa bir anda yok olmanın eşğine geldi: Tek başına kalan Ayı, Maymun'a dönüşemiyordu bir türlü, çünkü matbaacı olsa da ne okumayı ne de yazmayı biliyordu. Konvansiyon Meclisi'nin güzide yönergelerini yaymak için acele eden bir halk temsilcisi, yetersizliklerine bakmadan matbaacıya usta matbaacı ruhsatı verdi ve matbaasına da yönetim adına el koydu. Yurttaş Séchard bu tehlikeli ruhsatı aldıktan sonra, karısının biriktirdiği paralarla matbaa malzemelerini ustasının dul karısından yarı fiyatına devraldı. Asıl iş bu değildi. Cumhuriyetçilerin kararnamelelerini hatasız ve gecikmeden basması gerekiyordu. Böyle zor bir durumda talihi yaver gitti ve ne topraklarını kaybetmemek için yurtdışına göçmek ne de kellesini kaybetmemek için ortalıkta görünmek isteyen, dolayısıyla da ne iş olsa yapacak Marsilyalı bir soyluyla karşılaştı. Böylece Maucombe Kontu taşra dizgicilerinin mütevazı ceketini sırtına geçirdi: Soyluları saklayan yurttaşları ölüm cezasına çarptıran kararnameleleri kaleme aldı, okudu ve kendi eliyle düzeltti; Saf unvanını alan Ayı bu kararları bastı ve astırdı; ikisi de hayatta kaldı böylece. 1795 yılında Terör Rejimi sona erdiğinde Nicolas Séchard dizgi, düzeltme ve basıkı işlerini yapabilecek başka bir Jacques Usta bulmak zorunda kaldı. O zamanlar yönetime bağlılık yemini etmeyi reddetmiş, Restorasyon Dönemi'nde piskopos olacak bir papaz, başkonsülün Katolik dinine serbestlik tanıdığı güne kadar Maucombe Kontu'nun yerini aldı. Sonradan kont ve piskopos yüce meclis sıralarında yan yana geldiler. 1802 yılında Jérôme-Nicolas Séchard'ın okuması yazması 1793 yılındakinden daha iyi olmasa da, *küfesini* bir basımcı tutacak kadar doldurmuştu. Eskiden geleceği için hiç tasalanmayan çırak, Maymunlarına ve Aylarına karşı korkutucu biri olup çıkmıştı. Cimrilik yoksulluğun bittiği yerde başlar. Matbaacı servet kazanabileceğini fark etti-

ği gün, çıkar düşüncesi içinde bir maddiyat anlayışı geliştirdi; kendi halinde ama açgözlü, kuşkucu ve tuttu mu bırakmayan birinin maddi zekâsıydı bu. Zamanla bir bakışta her tür harf çeşidine göre bir sayfanın ya da bir yaprağın fiyatını anlar hale geldi. Cahil müşterilerini iri harflerin incelere göre daha pahalıya çıktığına inandırır; küçük harflere gelince, bunları dizmenin daha zor olduğundan söz ederdi. Dizgi işi matbaacılığın hiç anlamadığı bölümü olduğundan aldanmaktan o kadar korkardı ki kâr payını hep yüksek tutardı. Dizgicileri saat ücretiyle çalıştıklarında gözlerini onlardan hiç ayırmazdı. Bir kâğıt tüccarı dara düşse, gider kâğıtlarını yok pahasına alır ve istiflerdi. Bu sayede matbaanın kim bilir ne zamandan beri içinde bulunduğu binaya kısa süre sonra sahip olmuştu. Talihi hep yaver gitmişti: Dul kaldı, tek oğlu vardı; eğitim alsın diye değilse de kendi yerine geçmek için hazırlansın diye kent lisesine verdi; babalık gücünü uzatabilmek için ona sert davranırdı, bu yüzden tatil günleri onu dizgi rafında çalıştırırdı, onu okutmak için canla başla çalışan babasına bir gün karşılığını verebilmesi için hayatını kazanmayı öğrenmesi gerektiğini söylerdi. Papaz işten çıkınca, Séchard dizgici olarak müstakbel piskoposun dört dizgici içinde hem dürüstlüğe hem de zekâyâ sahip diye salık verdiği dizgiciyi seçti. Böylelikle adamcağız oğlunun matbaayı yönetebileceği günlere kadar idare etti, o günler geldiğindeyse matbaa genç ve usta ellerde büyüyecekti. David Séchard, Angoulême Lisesi'nde parlak bir öğrenci olarak okudu. Bilgisi ve eğitimi olmayan, sonradan görme bir Ayı olarak Séchard Baba bilimi basbayağı küçümsüyor olsa da oğlunu yüksek matbaacılık okusun diye Paris'e gönderdi; ancak işçi cenneti dediği o şehirde baba parasına güvenmemesini, yüklü bir birikim yapmasını öyle sıkı sıkı tembih etti ki, oğlunun o *ilim şehrinde* geçireceği günleri amaçlarına ulaşmak için bir araç olarak görüyor gibiydi. David mesleğini öğrenerek Pa-

ris'teki eğitimini tamamladı. Didot makinelerinin dizgicisi bir âlim oldu. 1819 yılının sonuna doğru David Séchard, işlerin başına geçmek için kendisini çağıran babasına tek kör kuruşluk masraf yaptırmadan Paris'ten ayrıldı. Nicolas Séchard'ın matbaası bölgenin adli ilan yayımlayan tek gazetesini, valilik ve piskoposluk evrakını basıyordu; genç ve çalışkan birine büyük bir servet kazandırabilecek üç müşteri.

İşte tam da o dönemde kâğıt üreticisi Cointet Kardeşler Angoulême'deki ikinci matbaanın ruhsatını satın aldı; Yaşlı Séchard İmparatorluk döneminde her tür sanayi hamlesini bastıran bunalımlı savaş dönemlerinin de yardımıyla bu matbaayı o zamana kadar işlevsiz tutmayı başarmıştı, bu yüzden de orayı satın almamıştı ama pintiliği eski matbaa için felaket demekti. Yaşlı Séchard haberi öğrenince, matbaasıyla Cointet Kardeşler arasında oluşacak rekabeti kendisinin değil oğlunun sırtlayacağını düşündü sevinerek. Ben bu rekabetin üstesinden gelemezdim, dedi, ama Didot'larla yetmişmiş bir delikanlı işin içinden çıkar. Yetmişine merdiven dayamış Séchard istediği gibi yaşayacağı günlerin hasretini çekiyordu. İleri tipografi teknikleri konusunda bilgisi azdı ama işçilerin eğlenerek taktıkları adla, ayyaşografi sanatındaki üstün yetenekleriyle bilinirdi; işte Séchard, *Pantagruel*'in tanrısal yazarının pek değer verdiği, oysa günümüzde *ölçülülük* denen şeyin hâkim olduğu toplumların gazabına uğrayıp her geçen gün biraz daha gözden düşmüş o sanatın üstadıydı. Adının çizdiği yazgiya sadık kalmış Jérôme-Nicolas Séchard'ın giderilmez bir susuzluğu vardı. Karısı onun üzüm suyuna olan tutkusunu uzun süre makul bir seviyede tutmuştu; bu tutku Aylarda çok doğal olmalı, zira Mösyö de Chateaubriand Amerika'daki gerçek aylarda aynı tutkuya işaret etmiştir; ancak filozoflar gençlikteki alışkanlıkların insan yaşlandığında daha da yoğun olarak tekrarlandığına dikkati çekerler. Séchard bu gözlemi doğruluyordu, yaş-

landıkça içkiye daha çok veriyordu kendini. Bu tutkusu ayı suratını andıran suratında ona özgü izler bırakıyordu. Burnu matbaacılıktaki büyük A biçimini almıştı. Damarlı iki yanağı mor, kızılımsı ve çoğunlukla da alacalı asma yapraklarına benziyordu. Sonbaharda sararmış asma dallarının sarmaladığı bir mantar sanırdınız onu. Karla kaplı iki çalı süpürgesini andıran iri kaşları, içinde her şeyi, hatta babalık duygusunu bile öldüren bir cimriliğe bağlı kurnazlığın parıldadığı küçük gri gözleri sarhoş olduğunda bile canlılıklarını korurdu. Kel ve çıplak başı, hâlâ kıvr kıvr olan kır saçlarıyla çevrili kafası La Fontaine'in masallarındaki rahipleri akla getiriyordu. Fitilden çok yağ tüketen eski lambaların çoğu gibi kısa ve göbekliydi, çünkü herhangi bir şeyde aşırıya kaçmak bedeni kendine özgü bir yola sokar. Ayyaşlık, tıpkı tahsil gibi, şişman adamı şişmanlatır, zayıfı zayıflatır. Jérôme-Nicolas Séchard otuz yıldır, hâlâ bazı taşra kasabalarında trampetçinin başında bulunan, belediyenin ünlü üç köşeli şapkasını takıyordu. Yeleği ve pantolonu yeşilimsi kadifedendi. Nihayet sırtında kahverengi, eski bir redingot, ayağında alacalı pamuklu çoraplar ve gümüş kopçalı ayakkabılar vardı. İşçi ile burjuvayı birbirine karıştıran bu kıyafet kusurlarına ve alışkanlıklarına öylesine uyuyor, hayatını o denli iyi anlatıyordu ki sanki adamcağız bu kıyafetleriyle doğmuş gibiydi: Nasıl soğanı kabuğu olmadan düşünemezseniz, onu da bu kıyafetleri olmadan hayal edemezsiniz. Yaşlı matbaacı takıntılı açgözlülüğünün nerelere varabileceğine dair ipuçlarını çoktandır göstermiş olsa bile, sadece işi devretme biçimi bile kişiliğini ele verebilirdi. Oğlunun Didot'ların yüksekokulundan getireceği bilgilere karşın, onunla aklında uzun süredir evirip çevirdiği kârlı işi yapmaya karar verdi. Baba kâr edecekse oğlunun zarar etmesi gerekiyordu. Ama adamcağıza iş dendi mi ne oğul tanırdı ne baba. İlk önceleri David onun biricik evladıydı, oysa zamanla bir müşteri gibi gördü onu, çı-

karları kendi çıkarlarıyla çatışan sıradan bir müşteri: O pahalıya satmak istiyordu, David ise ucuza satın almak isteyecekti; işte böylece oğlu yenilmesi gereken bir düşman haline geldi. İyi eğitilmiş kişilerde genellikle yavaş, inişli çıkışlı ve riyakâr biçimde ortaya çıkan, duygunun kişisel çıkar haline gelme durumu Yaşlı Ayı'da hızlı ve doğrudan oldu ve böylelikle kurnaz ayyaşograf eğitilmiş tipografi nasıl yendiğini gösterdi. Oğlu geldiğinde adamcağız onu becerikli satıcıların bön müşterilerine gösterdiği pazarlamacı ilgisiyle karşıladı. Bir âşık sevgilisiyle nasıl ilgilenirse o da onunla öyle ilgilendi; koluna girdi, çamura basmamak için ayağını nereye koyacağını söyledi; yatağını ısıttırması, ocağını yaktırması, yemek hazırlatmıştı. Ertesi gün mükellef bir öğle yemeği sırasında, oğlunun çakırkeyif olması için elinden geleni yaptıktan sonra, şişenin dibini görmüş Jérôme-Nicolas Séchard, "İş konuşalım mı?" dedi, ama bu sözü iki hıçkırık arasına öyle sıkıştı ki, David iş konularını ertesi güne bırakmasını rica etti. Yaşlı Ayı sarhoşluğunu idare etmeyi çok iyi bilirdi, o yüzden de onca zamandır hazırladığı bir savaşı terk etme niyetinde değildi. Zaten elli yıldır bu yükü sırtında taşıdıktan sonra, deyişine göre, bir saat bile dayanamazdı. Yarın oğlu Saf olacaktı.

Burada matbaa hakkında bir iki şey söylemek gerekli olabilir. Beaulieu Sokağı'nın Mürrier Meydanı'na açıldığı noktada bulunan matbaa, bu binaya XIV. Louis'nin hükümdarlığı sırasında yerleşmişti. Bu nedenle uzun süre önce bina bu işe uygun hale getirilmişti. Zemin kat eski camlarla sokağın ve iç avluya bakan büyük bir pencerenin ışığını alan çok geniş bir salondur. Matbaa sahibinin odasına ağaçlı dar bir yoldan ulaşılıbiliyordu. Ama taşrada basımcılık işleri öyle canlı bir merak uyandırır ki müşteriler, atölyenin zemini yol seviyesinin altında olduğunda birkaç basamak inmek gerekse bile sokağa bakan camlı kapıdan girmeyi tercih ederdi. Şaşkına dönen meraklılar atölyedeki

dar geçitlerde önlerine çıkacak engellere hiç dikkat etmezdi. Zemine gerilmiş iplerin üstündeki yaprakların oluşturduğu hamaklara baksalar, tertip kasalarına çarparlar ya da şapkaları makineleri tutan demir çubuklara takılırdı. Harfleri yüz elli iki kutucuktan çekip alan, elyazmasını okuyan, dizgi çubuğundaki satırı okuyup araya anterlin atan dizgicilerin hareketlerine gözleri takılsa, üstlerine taşlar konmuş tavlı bir kâğıt topuna takılır ya da kalçalarını bir tahta sıraya çarparlardı; Maymunlar ile Ayılar bütün bunlara bakıp eğlenirdi. Hiç kimse avluya bakan ve birinde matbaacının diğeyindeyse makine ustasının bulunduğu iki sefil bölümü oluşturan, bu mağaranın ucundaki iki büyük kafese kaza yapmadan ulaşamazdı. Avluda duvarlar, ustanın ünü dikkate alındığında iştah açıcı bir yerel renge sahip asma dalları resimleriyle hoş biçimde süslenmişti. Dipte, siyah ara duvara yaslanmış biçimde harap bir sundurma yükseliyor, kâğıt burada tavlânıp hazırlanıyordu. Basılmadan önce ve basıldıktan sonra formların ya da halk diliyle söylersek harf tep-silerinin yıkandığı tekne orada bulunuyordu; buradan binada kullanılan atık suya karışmış halde mürekkepli sular akar, bu manzara pazar kurulduğu günler oraya yolu düşen köylülerin aklına bu evde şeytanın yıkandığını getirirdi. Bu sundurmanın bir köşesinde mutfak, diğeyinde odunluk bulunuyordu. Üstünde sadece iki izbe çatı katı odasının bulunduğu binanın ilk katında üç oda vardı. Dar yol kadar uzun, eski tahta merdiven kafesinden daha kısa, sokak tarafına açılan dar uzun bir pencere ile avluya açılan yuvarlak bir pencerenin aydınlattığı ilk oda misafir ve yemek odası olarak kullanılırdı. Sade kireçle basitçe boyanmış bu oda tüccar cimriliğinden akan adi basitliğiyle göze çarpardı: Kirli döşeme hiç yıkanmamıştı; mobilya olarak üç kötü sandalye, yuvarlak bir masa ve biri yatak odasına, diğeyri salona açılan iki kapı arasına konmuş bir büfe vardı sadece; pencereler ve kapı kirden kararmıştı; oda çoğu zaman boş ya

da basılı kâğıtlarla dolu olurdu; genellikle balyaların üstünde Jérôme-Nicolas Séchard'ın akşam yemeğinden kalmış çatal kaşık, şişeler, tabaklar olurdu. Işığını avludan alan parmaklıkl penceresi çerçeveli yatak odası Corpus Christi Yortusu'nda taşradaki evler boyunca görülen eski halılarla kaplıydı. Burada, cibinlik perde takılmış sütunlarıyla üstünde kırmızı şayaktan bir örtünün bulunduğu büyük bir yatak, kurt yeniği iki koltuk, goblen kaplamalı iki ceviz sandalye, eski bir yazı masası ve şömine üstünde de bir kabartma resim vardı. Eskilerden kalma bir saflık havasının solunduğu ve kahverenginin yoğun olduğu bu odayı Jérôme-Nicolas Séchard'ın selevi ve ustası Senyör Rozeau düzenlemişti. Rahmetli Madam Séchard tarafından yenilenen salonda, oldukça koyu bir maviye boyanmış korkunç ağaç işleri görülüyordu; duvar levhaları beyaz zemin üzerine isli boyayla çizilmiş Doğu'ya özgü sahnelerin bulunduğu kâğıtlarla süslenmişti; mobilyalar arkalıkları lir şeklinde olan, mavi meşinle kaplı altı sandalyeden ibaretti. Mûrier Meydanı'na açılan ve kaba tarzda çerçevelenmiş iki pencere perdesizdi; şöminede ne şamdan ne duvar saati ne de ayna vardı. Madam Séchard burasını güzelleştirmeyi tamamlayamadan ölmüştü ve Ayı da kâr getirmeyecek iyileştirmelerin ne işe yarayacağını bilemediğinden bunları bir yana bırakmıştı. İşte Jérôme-Nicolas Séchard, *ayakları birbirine dolanarak* oğlunu oraya götürdü ve yuvarlak masanın üstündeki, dizgicinin onun emirlerine göre hazırladığı matbaa malzemeleri listesini gösterdi.

– Oku şunu oğlum, dedi Jérôme-Nicolas Séchard sarhoş gözlerini bir kâğıda bir oğluna çevirerek. Sana nasıl mücevher gibi bir matbaa veriyorum göreceksin.

– Demir çubuklarla destekli üç ahşap makine, tablası dökme demirden...

– Ben geliştirdim bunu, dedi Yaşlı Séchard oğlunun okumasını keserek.

– Bütün malzemesiyle, mürekkep hazneleri, balyaları ve yatakları vb. ile birlikte bin altı yüz frank! Ama baba, dedi David Séchard listeyi elinden bırakarak, bu makineler yüz frank bile etmez, odun diye ocakta yakmak en iyisi.

– Odun mu, diye bağırdı Yaşlı Séchard, odun ha! Al şu listeyi, aşağı inelim! Gör bakalım, sizin üçkâğıtçı demircilerin icatları kendini kanıtlamış eski aletler kadar iyi işleyebilir mi. Gör bakalım, posta arabaları gibi tıkr tıkr çalışan ve en küçük tamir bile gerektirmeksizin bütün ömrün boyunca işleyecek bu emektar makinelere dil uzatmaya için el verir mi. Odun ha! Evet, tabii, odun, ama sana ekmeğini verecek odun! Babanın yirmi yıl boyunca işlettiği ve seni bu günlere getiren odun bunlar.

Baba, eğri büğrü, yıpranmış merdivenleri titreyerek, düşmeksizin indi; atölyeye çıkan yolun kapısını açtı, sinsice yağlanıp temizlenmiş makinelerden ilkinde doğru seğirtti, cırağının parlattığı meşeden çiftli tablayı gösterdi.

– Makine aşka davet etmiyor mu? dedi.

Makinede bir *düğün davetiyesi* bulunuyordu. Yaşlı Ayı çerçeveyi dişlinin üstüne, dişliyi tablanın üstüne indirdi, bunu da presin altına sürdü; genç bir Ayının çevikliğiyle çubuğu çekti, tablayı geri getirmek için ipi çözdü, dişliyi ve çerçeveyi kaldırdı. Bu halde kullanılan makine öyle tatlı bir ses çıkardı ki cama çarpıp kaçan bir kuşun sesi sanırdınız.

– Bu hızla işleyecek tek bir İngiliz makinesi var mı, diye sordu baba şaşkınlık içindeki oğluna.

Yaşlı Séchard hemen sonra ikinci, ardından üçüncü makineye koştu, her biri üstünde aynı işlemi aynı ustalıkla yaptı. Son makinede, şaraptan buğulanmış gözlerine cırağın pis bıraktığı bir yer çarptı, sarhoş adam ağız dolusu küfrettikten sonra satılık bir atın tüylerini parlatan bir hayvan tüccarı gibi redingotunun eteğiyle orayı sildi.

– Dizgici tutmadan bu üç makineyle yılda dokuz bin frank

kazanabilirsin David. Gelecekteki ortağın olarak bu makinelerin yerine harfleri aşındıran, yerin dibine batası dökme demir baskı makineleri koymana karşıyım. O lanet olası İngilizin, dökümcüleri zengin etmekten başka derdi olmayan o Fransız düşmanının icadını görüp Paris'i ayağa kaldırdınız. Demek Stanhope makinelerini tercih edersiniz ha! Benim şu üç pırlantanın neredeyse iki katına, her biri iki bin beş yüz franga satılan ve esnek olmadıklarından harfleri aşındıran Stanhope'lar uzak olsun. Ben senin gibi okumuş değilim ama kulağına küpe olsun: Stanhope'un doğuşu harflerin ölümü demektir. Bu üç makine çok kullanışlı, temiz iş çıkarır, Angoulême'lilere yeter de artar. İster demir, ister ahşap, ister altın, ister gümüş makineyle bas, sana bir kuruş fazla vermezler.

- Keza, dedi David, Mösyö Vaflard'ın dökümhanesinden gelen beş bin libre harf... Didot'ların eski öğrencisi bu isme gülümsemekten alıkoymadı kendini.

- Gül, gül! On iki yıl geçti, harfler hâlâ yeni. Ben dökümcü diye ona derim! Mösyö Vaflard sıkı malzeme üreten namuslu biri; benim için de en iyi dökümcü en az uğranılan dökümcüdür.

- On bin frank değer biçilmiş, diye sürdürdü sözlerini David. On bin frank baba! Libresi kırk meteliğe gelir, ama Didot Kardeşler libreyi otuz altı meteliğe satıyor. Sizin bu paslı çivilerin değeri ancak döküm fiyatı eder, libresi on metelik.

- İmparatorluğun eski basımcısı Mösyö Gillé'nin Bâtarde'larına, Coulée'lerine, Ronde'larına sen paslı çivi mi diyorsun? Libresi altı frank eden harfler, beş yıl önce alınmış dökümcülük şaheserleri bunlar ve birçoğu hâlâ dökümhaneden yeni çıkmış gibidir, gel bak!

Yaşlı Séchard hiç kullanılmamış harflerle dolu bir iki külah alıp gösterdi.

- Ben âlim değilim, ne okumayı ne yazmayı bilirim, ama

1835-1843 yılları arasında yazılan **Sönmüş Hayaller** Balzac'ın da belirttiği gibi *İnsanlık Komedyası'nın* (1830-1850) zirvesine yerleşir. Romanı oluşturan üç bölüm, yüzyıl başı Fransa'sının siyasal değişimleriyle toplumsal dönüşümlerini ve roman kahramanının düşüşünü anlatır. Napoléon döneminde İmparatorluk coşkusuyla özdeşleşen romantizmi, Restorasyon Dönemi'yle birlikte kapitalle eşleşen burjuva iktidarını, edebiyatta da gerçekçiliğin yükselişini üç tablo halinde resmeder. Böylece aşk, basın yayın ve sermaye dünyası gibi temalar Paris ile taşra arasında bir karşılaştırmanın öğeleri haline gelir.

Birinci bölüm *İki Şair*'de her iki eksenin ortak özelliği durağanlıkken, ikinci bölüm *Paris'te Taşralı Bir Büyük Adam* hem olay örgüsü hem de anlatım açısından hızlanır, son bölüm *Mucidin Acıları* bu karşılaşmada yenik düşen ve hayalleri sönen roman kahramanının taşraya dönüşünü anlatır.

Balzac günümüz dünyasının geldiği durumu görmüş olsa büyük olasılıkla pek şaşırmazdı. Yaşadığı yüzyılın pek çok bakımdan günümüzü haber verdiğini de söyleyebiliriz. **Sönmüş Hayaller**'i okurken günümüzü anlatıyor duygusuna kapılmamızın nedeni budur belki de.

Fransızcadan çeviren
M. Emin Özcan

EDEBİYAT
ROMAN



9 786057 1643124

ISBN
978-605-7643-12-4
48 TL
www.notoskitap.com

NOTOS
KİTAP