Vol: 10 Issue: 4 JULY E-ISSN:2630-631X

SMART 2024

SOCIAL MENTALITY AND RESEARCHER THINKERS

COMMUNICATION

www.smartofjournal.com

editorsmartjournal@gmail.com

International
SMART JOURNAL
International SOCIAL MENTALITY AND RESEARCHER THINKERS Journal
Open Access Refereed E-Journal & Refereed & Indexed

e-ISSN: 2630-631X
Smart Journal Year 2024; Volume 10 Issue 4

CONTENTS / İÇİNDEKİLER / СОДЕРЖАНИЕ

Hamza Uslu; Fatih Cura & Mine Üzümcüoğlu
Logistics Problems Encountered By Export Companies and The Effect Of Covid 19 — **516-531**

Meltem Altınay Özdemir
Online Learning Attitude and Communication Proficiency in Tourism Education: Insights from Emergency Distance Education — **532-550**

Zeki Gürbüz
Müşteri E-Şikâyetlerinin Değerlendirilmesi: Öz Has ve Cesur Bingöl Turizm — **551-559**
Evaluation of Customer E-Complaints:Oz Has and Cesur Bingol Turizm

Ramazan Ertel
Hardt ve Negri'nin Çokluk Kavramı Çerçevesinden Müzik Olgusundaki Çokluğun Olanakları — **560-570**
The Possibilities of the Multiplicity in the Phenemon of Music in the Context of the Term Multiplicity by Hardt and Negri

Nesrin Özdoğan Şahin & İbrahim Coşkun
Okuma Güçlüğünü Gidermede Pratik Stratejilerle Erken Okuryazarlığa Yardım (Helps) Akıcı Okuma Stratejisinin Önemi — **571-582**
The Importance Of The Helps Fluent Reading Strategy In Overcoming Reading Difficulties With Practical Strategies For Early Literacy Assistance

Evrim Özeskici & Murat Çalışkan
Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Resimsel ve Sinematografik Bakımdan Anlatımı — **583-589**
Pictorial and Cinematographical Expression of Nuri Bilge Ceylan's Cinema

Tuba Şengül Bircan
Tarih Öğretmen Adaylarının "Dijital Okuma" Tutumu Üzerine Bir İnceleme — **590-596**
A Study on the "Digital Reading" Attitudes of History Teacher Candidates

Funda Özşener
Modern Bir Protagonist Olarak Pınocchıo'nun Antagonist Ölümü — **597-608**
Antagonistic Death of Pinocchio as a Modern Protagonist

C. Gazi Uçkun; Aykut Tosun & Orkun Konak
Özel Güvenlik ve Koruma Programlarında Yer alan Öğretim Elemanlarının 2022-2023 Eğitim Öğretim yılında Yapmış Oldukları Akademik Çalışmalara Yönelik Nitel Bir Çalışma — **609-611**
A Qualitative Study on the Academic Studies of Academic Staff in Private Security and Protection Programs in the 2022-2023 Academic Year

Semih Yılmaz & Cemal Özdemir
Aborijin Efsanelerinde Ateş Motifi — **612-623**
Fire Motif in Aboriginal Legends

Ayhan Sönmez
Yeni Dışavurumculuk: Resmin Geri Dönüşü — **624-632**
New Expressionism: The Return of Painting

Muamber Yılmaz
Yazma Güçlüğüne Yönelik Sınıf Öğretmenlerinin Görüşleri — **633-638**
Opinions of Primary Teachers Regarding Writing Difficulty

Mehmet Ali Özdemir & Oğuzhan Çırak
Köprülü Kanyonu Milli Parkı'nın Jeomorfositleri ve Turizm Potansiyeli (Antalya) — **639-654**
Geomorphoses and Tourism Potential of Köprülü Kanyon National Park (Antalya)

Uğur Kahraman
Gelenekselden Dijitale Tv Yayıncılığının Dönüşümü: Medya Çalışanları Üzerine Bir Araştırma — **655-668**
The Transformation of Tv Broadcasting From Traditional to Digital: A Research On Media Workers

Bülent Bulduk
Belleğin Yeniden İnşası Bağlamında Zhang Xiaogang'ın Resimleri — **669-675**
Zhang Xiaogang's Paintings in the Context of Reconstruction of Memory

Mustafa Aslan; Çağrı Selman İğde & Elif Kocagöz
Pandemi E-Çapraz Satın Alma Davranışını Nasıl Etkiledi? Türk Tüketicilerle Bir Araştırma **676-688**
How Did the Pandemic Affect E-Cross Buying Behavior? A Research with Turkish Consumers

Şenay Çabuk
Atıl Kalmış Doğal Taş Ocaklarının Yeniden Kullanımı **689-707**
Reuse of Idle Natural Stone Quarries

Emine Koca & Serdar Kurnaz
Çalışan Kadınların Saç Tasarım Tercihlerinde Sosyal Medyanın Etkisi **708-719**
The Effect of Social Media on Hair Design Preferences of Working Women

Zeynep İşlek & Melis Yeşilpınar Uyar
Bireysel Girişimcilik Yönelimi ve Analitik Düşünme Becerileri: Yordamsal Bir Araştırma **720-730**
Individual Entrepreneurial Orientation and Analytical Thinking Skills: A Predictive Study

International
SMART Journal
International SOCIAL MENTALITY AND RESEARCHER THINKERS Journal
e-ISSN: 2630-631X

RESEARCH ARTICLE
PERFORMING ARTS

Modern Bir Protagonist Olarak Pınocchıo'nun Antagonist Ölümü

Antagonistic Death of Pinocchio as a Modern Protagonist

Funda Özşener [1]

ÖZET

Pinokyo, karakterin ölümü sorunsalında, -hikâye her iki finaliyle de- sıra dışı bir modern/ postmodern insan metaforu yaratır. O, edebi açıdan protagonist olarak yaratılmasına rağmen finalde antagonist olarak öyküden ayrılacaktır. Bu durum Fuchs'un, Karakterin Ölümü (1996) adlı kitabında dile getirdiği, karakterin sonu anlayışının, Beaver öncesi ve sonrasını da kapsayan tespitleriyle örtüşme gösterir. Modern bir karakter olarak; Leave It to Beaver (1957-1963) televizyon dizisinin ikonik, çocuk kahramanı olan Theodore Cleaver (The Beaver/Kunduz) 1979 yılında, Leave It to Beaver Is Dead adlı performans gösterisinde, Dennis adıyla tekrar karşımıza çıkmış ve alegorik anlamda, çoktan sonlanmış modern kendisinin, artık bambaşka bir dünyadaki, postmodern yaşam deneyimlerine dâhil olmuştur. Pinokyo da tıpkı Beaver (Theodore-Dennis) gibi iki kez ölür ya da sonlanır fakat onun edebi ölümleri, tarihsel olarak modernizm içinde meydana gelir. Postmodern anlamda karakterin ölümü, Pinokyo açısından yazarın öngörülerinin, yaratıcı işaretlerinin –büyük olasılıkla erken- teorik açıdan zengin, izlerini taşımaktadır. Yoksa Pinokyo, daima canlıdır. Ölümü ile sadece geçiş (protagonistten, antagoniste) yaşamıştır. Dennis'in ise başından beri ya çocuk ya da tıp fakültesini terk ederek şehrine dönen bir delikanlı olarak protagonist rolü hiç değişmemiş fakat edebi değerler silsilesi içinde, her zaman önce antagonist sonra da ölü olarak kalmıştır. Bu çalışma Pinokyo hikâyesi üzerinden, karakter ölümleri problematiği çerçevesinde, kıyaslamalı olarak gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Pinokyo, Leave It To Beaver, Karakterin Ölümü, Postmodernizm, Modernizm

ABSTRACT

Pinocchio creates an extraordinary human metaphor - in both of the story's finales - in the problem of the death of the postmodern character. Although he is created as the literary protagonist, he will leave the story as the antagonist in the finale. This situation coincides with the findings of Fuchs's understanding of the end of the modern/postmodern character, expressed in his book The Death of Character (1997), covering the period before and after Beaver. As a modern character; Theodore (Beaver), the iconic child hero of the television series Leave It to Beaver (1957-1963), appeared again in 1979 under the name Dennis in the performance show Leave It to Beaver Is Dead, allegorically depicting his already ended modern self in a completely different world involved in postmodern life experiences. Pinocchio, like Beaver (Theodore-Dennis), dies or ends twice, but his literary deaths have historically occurred within modernism. In the postmodern sense, the death of the character carries, in terms of Pinocchio, traces of the author's foresights and creative signs - most likely premature - theoretically rich. Pinocchio is always alive. With his death, he experienced only transition (from protagonist to antagonist). Dennis (Beaver, Theodore) has been either a child (Beaver) from the beginning or a young man who left medical school and returned to his city. The protagonist role of Dennis (Beaver, Theodore) as either a child (Beaver) or a young man who leaves medical school and returns to his city, never changes, but within the chain of literary values, he always remains first as an antagonist and then as dead. This study was carried out comparatively through the Pinocchio story, within the framework of the problematic of character deaths.

Keywords: Pinocchio, Leave It To Beaver, Death of Character, Postmodernism, Modernism

How to Cite This Article
Özşener, F. (2024). "Modern Bir Protagonist Olarak Pınocchıo'nun Antagonist Ölümü", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 10(4): 597-608. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.13083673

Arrival: 30 April 2024
Published: 27 July 2024

Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

GİRİŞ

La Storia di un Burattino'yu (Bir Kuklanın Öyküsü) erken modernlerin bakışıyla, kendi koşulları içerisinde yeniden kavrayabilmek için öncelikle, dönemin yasaklı kitaplarının izinli okuyucusu, Floransalı yazar, Carlo Larenzini (Collodi)'yi hatırlamak gerekir. Maria Bartolozzi Guaspari 1981'de, Pinokyo'nun yüzüncü yılında, Marzocco Yayınevi'nce yayımlanan, yeni baskısının önsözünde (Guaspari, 1981; akt: Berköz, 2017) ve Estratte dall'almanacco İtaliano (İtalyan Almanağından Alıntı) kapsamında, I cento anni di Pinocchio (Pinokyo'nun Yüzyılı), (Guaspari, Rolando, Valentino, 1981) adlı kitapçıkta, Carlo Larenzini (Collodi) ile ilgili kapsamlı bir araştırma sunar:

7. Temmuz 1881 yılında, Giornale per i bambini'nin ilk sayısında, Ferdinando Martini, Nasıl Oldu başlıklı bir yazı kaleme alır. Orada, çocuk gazetesine niye ihtiyaç duyduklarını anlatmaktadır (…) Gerçekten de gazete bugün, on dokuzuncu yüzyıl sonlarının, İtalyan çocuk edebiyatı yazarlarının çıkış noktası olarak değerlendirilebilir. İlk sayıdan başlayarak, yazarlar arasında, Emilio de Marchi, Emma Perodi, Matilde Serao

[1] Doç.Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Van, Türkiye.

©Copyright 2021 by Social Mentality And Researcher Thinkers Journal

gibi önemli yazarlar vardır. Bir buçuk yıl sonra 14 Aralık 1882'de yönetim, gelecek yılın programını tanıtırken, Collodi'yi şöyle sunar: Taptığınız Collodi ise Pinokyo'yu sürdürüyor ve bu kuklanın serüvenlerini bitirdikten sonra da yazmaya devam edecek çünkü çocuklar için yazmayı çok seviyor. Gazetenin 7 Temmuz 1881'de çıkan ilk sayısında, Jack La Bolina, Luigi De Marchi, Giuseppe Rigutini ve Ida Saccini'nin öykülerinin yanı sıra üçüncü sayfada, Bir Kuklanın Öyküsü'nün (Pinocchio: Storia d'un Burattino) ilk bölümü yer alır. Fakat Collodi, 15. bölümde öyküyü sonlandırır ve yazmayı bırakır. Öykü, 16 Şubat 1882'de yeniden başlar. Adı, artık Pinokyo'nun Serüvenleri'dir (Le avventure di Pinocchio). Bu yeni dizinin yeniliği ise ilk kez özgün çizimlerle yayımlanmasındadır. Oysa 1881'de yayımlanan bölümlerde yalnızca gazete arşivinden klişeler kullanılmıştır. 25 Ocak 1883'te, Collodi, bu kez kesin olarak son satırı yazıp öyküsünü bitirecektir (Guaspari, 1981; akt: Berköz, 2017).

Mimetik bir karakter olarak Pinokyo, modern anlamda iki kez ölür. Geleneksel kanaat, onun on beşinci bölümde, son derece etkileyici ve acınacak biçimde gerçekleşen, kederli ölümünün tek ve gerçek ölümü olduğunu kabul etse de artık neredeyse, yüz elli yaşındaki bu öyküyü yeniden okumak, Pinokyo'nun öykünün bitişi ile gelen, ikinci final ölümünün, retorik anlamda en az ilki kadar keder dolu, dahası karmaşık ve derin mesajlarla yüklü olduğunu gösterir. Hatta bu son, ilkine nispetle bizler için daha edebi bir aşinalık barındırır çünkü sandalye üzerinde, oturup kalmış, terkedilmiş Pinokyo kuklası, Çocuk Pinokyo'ya hem bir mimetik ikiz yaratır –böylelikle- hem de onun artık mevcut olmayan, zaman içindeki, geçmiş, dramatik, yok varlığını temsil eder. Fakat asıl önemlisi; bütün bu serüvenleri ve iki finali de yazan Collodi'nin, Pinokyo'ya karşı tutumudur. Onun çocuksu ve mücadeleci dünyasına karşı, Collodi'nin, Estragonvari (veya Viladimir) kayıtsızlığı, Pinokyo'yu öykünün sonunda, geç modernlerin ya da postmodernlerin estetik hisleriyle; sanki Collodi hiç yokmuş gibi ve yalnızlık, köksüzlük, sürgünde olmak, tekinsizlik türünden tematik duyarlılıklarla özdeşleştirerek, okumamıza neden olur.

Collodi bunu niye yapar? Çocuk olduğunu ya da olmayı arzuladığını kabul ettiği, kendi eliyle yarattığı Pinokyo'nun çocuksuluğunu çelişkili, inatçı bir kayıtsızlıkla niye reddeder?

Hemen hemen aynı dönemlerde hatta çok daha önceleri de en az Le avventure di Pinocchio kadar etkili çocuk kitapları mevcuttur. Sonraki dönemlerde de çocuk edebiyatı diye bir tür tanımlanıp, gelişerek devam etmiş ve onun kendine has edebi, pedagojik, poetik kuralları iyice belirginleşip, yaygın olarak kabul edilinceye dek bu öyküler farklı biçimler altında yazılmıştır. Hatta Amos Comenius'un, 1658 tarihli, Orbis Sensualium Pictus (ya da Orbis Pictus), Resimlerde Görünür Dünya'sına kadar geri gitmeye veya daha yazıldığı yıl, 1762'de halka açık olarak yakılan, Jean-Jacques Rousseau'nun; tüm yazdıklarımın en iyisi, en önemlisi dediği, Émile; ou De l'éducation, (Emile ya da Eğitim Üzerine)'yi hatırlamaya gerek kalmadan, İngiliz yazar, Charles Lutwidge Dodgson (bilinen ismiyle Lewis Carroll)'ın, 1862 tarihli, Alice's Adventures in Wonderland, (Alice Harikalar Diyarında) adlı romanı veya devam eden çocuk edebiyatı silsilesinin bir örneği olarak; 1913 tarihli, Amerikalı yazar, Eleanor Emily Hodgman Porter'ın, Pollyanna'sı, bile döneminin bütün pedagojik farklarına rağmen bugün de gerçekten, yeteri kadar çocuksu kabul edilir.[2] Başka bir deyişle; bu kitaplardan bazılarının okur kitlesinin çocuklar olmadığı iddia edilmiş olsa da hiçbir eleştirmen, onların (Emile, Polyanna, Alice, vd.) aslında çocuk olmadıklarını söylememiştir. Örneğin en çok Alice's Adventures in Wonderland'ın, tıpkı Jules Gabriel Verne'in aslında bilimkurgu olan kitapları gibi çocuklar için yazılmadığı tartışılmıştır fakat ancak bu kadar. Zaten istisnasız, söz konusu karakterlerin hepsi de çocuk, Pinokyo da hiç değilse başlangıçta çocukluk umudu içindeki bir kukladır.

Çocuk edebiyatının, Chekhov'un iddia ettiği gibi edebi bakımdan bir doz meselesi olup olmadığı, tartışması bir yana, Maria Bartolozzi Guaspari'nin aktarımıyla, Collodi'nin, Ferdinando Martini'ye; *sana çocukça bir şey gönderiyorum. Ne istersen yap ama yayımlarsan, sürdürme isteği duymam için iyi para ver* (Guaspari, 1981; akt: Berköz, 2017) diye yazdığını ve dolayısıyla Verdi operaları librettolarının, vahşi eleştirmeni de olan Collodi'nin (bu onun politik bir kimlik ve yazar olarak diğer yüzüdür) de en azından Pinokyo'nun ne (kukla) ya da kim (çocuk) olduğunu, bildiği varsayıyor ya da genel olarak böyle kabul ediyoruz.

Peki, o halde Pinokyo, on beşinci bölümde neden acımasızca asılır (idam edilir) ve okuyucuyu sarsacak kadar hüzünlü bir şekilde, kuru bir dalda (neredeyse) can verir?

PİNOKYO'NUN ÖLÜMLERİ

İlk final Collodi'nin temsiliyetten kopuşunun ya da çoktan kopmuş olduğunun simgesel bir eylemi olarak gözükmektedir. Çünkü Kukla Pinokyo'nun mükemmel şekilde yansıttığını düşündüğümüz Çocukluk ve Çocuk Pinokyo'yu, en başından itibaren, aslında tümüyle ima etmediğini, edemediğini ortaya koyar. Pinokyo aynı

[2] Bu isimlere, Türk edebiyatından Nabi, Vehbi, Doktor Rüştü, Kemalettin Tuğcu, Ömer Seyfettin gibi yazarları da ekleyebiliriz. Fakat çocuk edebiyatını ve oradan hareketle, başlı başına "çocuksuluğu" konuşmak farklı bir çalışmanın konusudur.

zamanda kendi kendisinden bağımsız bir karakterin ipuçlarını barındırmaktadır. Bu durum, yazarın bilerek ya da bilmeyerek, kendi temsil nesnesine mesafesinden doğuyor görünür. Dolayısıyla yeniden yapılacak bir okuma, ilk ipuçlarını 1800'li yıllarda bulabileceğimiz ve artık aşina olduğumuz böylesi bir temsil krizini gün ışığına çıkartıp, arkeolojik olarak, modern geçmişi yeniden anlamamıza olanak sağlar.

Bu ihtimaller, romanın ikinci yarısı (on beşinci bölümden sonra tekrar yazılmaya başlanan ve öykünün bitişini getiren, otuz altıncı bölüme dek devam eden kısım) bambaşka bir finalle yazılmamış olsa ve orada Kukla Pinokyo'ya, ilahi bir mucizeyle yüklü fakat yine de acımasız bir sertlikte veda edilmiş olmasa da böyle farz edebileceğimiz, çok güçlü üç bölümde (15., 16., 36. bölümler) açıktır. Hatta ikinci final, önceden de sonradan da dramatik bir olasılık olarak, daima ilk finalin, mimetik temsiliyet karşıtlığını (krizini) beslemiş ve yazar temsiliyet ile gerçek arasında kaldığında, gerçek lehine bir kararla, (fakat sevimsiz ve soğuk bir gerçek çünkü Çocuk Pinokyo kesinlikle Kukla Pinokyo kadar sevimli değildir. Onu pek sevmeyiz de. Hayır, roman ya da filmler Çocuk Pinokyo üzerinden devam etmediği, bu sebeple, ona ısınma imkânı bulamadığımız için değil. Belki de gerçekliği ile bütün hayallerimizi, onları üretebileceğimiz o çelişkili, verimli, edebi alanı yok ettiği için ya da kuklaları ezelden beri zaten daha çok sevdiğimizden ya da imkânsız ama dünyada hiç kimse çocukları sevmediğinden) temsiliyeti bizzat kendisi ile yıkarak –yani Kukla olarak Çocuk ya da Pinokyo olarak Kukla ile- gerçeği tercih etmiş görünmektedir.

Otuz altıncı bölümün, örtük ancak ağır bir kederle yüklü vedası, acımasızlığına ve sanki mecburiyetmiş gibi görünmesine rağmen modernlerin de bundan böyle temsil edilemeyeceklerinin bilincine varabilecekleri trajik bir an ile; tıpkı Fuchs'un apaçık biçimde ifade ettiği gibi; *yeni kültür, iki kez yok edilmiş bir dünyanın mantığıyla, sahte bir görüntü için gerçek bir yas tutma anlamıyla* (Fuchs, 1996), öykünün ara başlıklarının içerdiği katmanlarda dahi okuyucuyu hafifçe sarsıp, geleceği kaçınılmaz olan o son sahne için hazırlar. Collodi tarafından hiç yazılmamış olsaydı bile final ve ona sonraki tarihsel dönemlere eşlik edecek olan, temsil edilemiyor oluştan doğan, edebi ve dramatik, modern yas bu mahiyettedir. Fakat aynı zamanda ikinci kısım, yazılmıştır, oradadır ve zavallı, sevgili Kukla Pinokyo'nun, tahta bir sandalyede oturup kalışı kadar dokunaklı şekilde, geride, belki de bir kütüphane salonunun ön masalarından birinde, karmaşık duygular içinde ortada bırakır, ikizini yani temsil nesnelerini yitirmiş okuyucuyu. Dönem itibariyle iki ölümün (kendimizin ve temsilimizin) ilki yaşanmıştır! Aslında Kukla Pinokyo, iki kez ölebildiği (sonlanabildiği) için kendisinden çok daha fazla bir şeydir ve böylelikle orijinalin temsil edilemezliğinin bir simgesi olarak sadece edebi zihinlerimizde değil pratik hayatlarımızda da yok olur.

Kukla Pinokyo temsilin temsilidir. Mimetik bir modeldir. Bir arzu olarak ya da sahiden Çocuk Pinokyo'nun daha genel anlamda ise Çocuğun simgesi, aktarıcısı, kurgusal karakteri olarak. Haylaz, sevimli, sıra dışı ve komplekstir. Neredeyse ruh sahibidir çünkü kararları, tercihleri ya da iradi yönelişlerine eşlik eden, kulak vermediği derin sezgileri, iyi ve kötü üzerine ahlaki yargıları, öte dünya ile metafizik, fantastik bağlantıları vardır (örneğin Peri Anne aracılığı ile). Hepsinden öte ölümlüdür ve yaratılmıştır (yaratılışı bir mucize eseri, beklenmedik bir şekilde olsa da). Kukla Pinokyo ikinci kısmın finalinde, bir çocuğa yani insana dönüşerek, inayete erer -dileği kabul olmuştur- ve on beşinci bölüme dek bizleri peşinden sürükleyen maceralarını terk ederek, insanoğlunun bunaltıcı, modern, canlı hayat cephesine adım atar. Sonra neler olur bilemeyiz çünkü öykü bitmiştir fakat bu adımla, kendisiyle beraber temsilini de sahneden kaldırır.

Collodi'nin estetik, edebi, dramatik tercihleri bu noktada hemen hemen şöyle bir tablo çizmiştir: Kukla Pinokyo'nun otuz altı bölüm süren hayatına rağmen asıl beklediğimiz Çocuk Pinokyo sanki çok kısa bir süreliğine sahnede yer almış, hayatı gerçekleşen bir dilek ya da hediye gibi kendisine verilir verilmez de öyküye neredeyse bir mecburiyet ile kadersel olarak veda etmiştir. Böylelikle tefrika da son bulmuştur. Dolayısıyla on beşinci bölümdeki ilk ölüm sanki bir yetersizlikten değil aşırılıktan gelmiştir. Mimetik temsiliyetin adım adım gerçeği aşabilecek olması riskinden. Çünkü bir yandan da o (Çocuk Pinokyo) başından itibaren kitaptadır. İnsanlık tohumunun bütün nüvelerini kendinde taşıyan, bir çocuk varlık olarak, temsiliyetin sürekliliğini sağlamış, dahası bunu, insan oluşa dair çok daha karmaşık, tematik bir ağa taşımıştır. O halde ne olursa olsun, Kukla Pinokyo'nun edebi kalbinde bir insan veya bir çocuk gömülüdür. Ve bu temsiliyet, karşımıza capcanlı biçimde bir Çocuk Pinokyo çıkartsa dahi; bir kukla, arzu ve uzaktaki kendisini hatırlatma kabiliyeti bakımından kendisinden daha kuvvetlidir.

La Storia di un Burattino'nun finalinde ne olur (yani on beşinci bölümde) diye sormadan önce Mutlak Dram'ın (Absolute Drama, 1987) sahibi Szondi'nin bizlere, hangi Pinokyo'yu işaret ettiğini, arayıp, arzuladığını hatırlamak gerekir. Şüphesiz o *Mutlak Kuklanın* (mimetik temsiliyetin) peşindedir. Ancak dikkate alamayacağı ve bugün bizlere, artık çok tuhaf gözüken husus; neredeyse hiç birimizin, tam ve aşırı görünen bir temsiliyeti istemediğimiz, buna inanmadığımız dahası yadırgayıp, küçümsediğimizdir. Okuyucu, yeni kültür ile birlikte; kalbinde bir çocuk taşıyan Kukla Pinokyo'dan ziyade, sanki kalbinde belirsizlik taşıyan bir kuklanın, Pinokyo halini okuyup, izlemekten keyif almaktadır. Bu durum, aynı zamanda; zorunlu olarak, doğal postmodernler

oluşumuzun; *hem bilerek hem farkında olmadan düşülen ve bizim apayrı çağımızı adsız bırakan bakış açısı (...) bize kalan tek şey post-modernler olmaktır* (Williams, 1989) pozisyonumuzun oldukça farklı, estetik, edebi bir ifadesi gibi görünür. Dolayısıyla ölümler, temsiliyetler veya dönemler arasındaki farkı tekrar değerlendirmek için şimdi bizlere düşen; *Pinokyo Neydi*? sorusuna kadar geriye gitmek ve *Godot Neydi*? sorusunu da yeniden ortaya atıp, hatırlamak ve yanıtlamaktır. Çünkü tam o tarihsel kavşakta, ettiği duaya dikkat etmemiş bulunan, zavallı Kukla Pinokyo'nun payına, geleneksel anlamda, gerçekten de tanrısal bir inayet ile kıymetli lütuf düşmüş ve kendisi bu büyük iyilikle; Szondi'nin işaret ettiği bağlamda, mimetik bir temsil olabilmek becerisi ile birlikte yok olup gitmiştir.

Neydi bu Godot, kimdi bu yokluğuyla toplumun, tarihin, zamanın ve mekânın kıyısındaki o iki avarenin, Clochard 'in sürçen varlıklarını sürdürten, hiçliğin eşiğinde oyalayan? Neyi temsil ediyordu? Herkes bir yanıt buluyordu da, yorumlar sökün etti: Negatif Teoloğun yorumu: Godot Tanrı'dır (God ex absentra). Hümanistin yorumu: Umuttur, Sevgidir. Varoluşçunun yorumu: Gelecektir ya da ölümdür. İyimser Toplumcunun yorumu: Daha iyi bir toplum düzenidir. Filoloğun yorumu: Bir Balzac kişisidir. Politikacının yorumu: De Gaulle'dür. Eksantrik yaşam öykücünün yorumu: Joyce'dur. Nihayet, sabrı taşan Robbe Grillet'nin yok-yorumu: Oyunda Vladimir ile Estragon'un bekledikleri ve gelmeyen kişidir (Birkan, 1990).

Pinokyo neydi? On beşinci bölümün sonunda Kukla Pinokyo, ölmese dahi hayata gözlerini yumar. La Storia di un Burattino'da (Bir Kuklanın Öyküsü) henüz maceraya dönüşmemiş (Le avventure di Pinocchio) böylelikle erken modernlerin, hala ve kısmen öyle bildiği fakat klasik geçmişten gelenlerin, şüphesiz olarak; hem varlığına hem de başka türlü olamayacağına inandıkları bir kişisel hayat söz konusudur. Kukla Pinokyo onu sürmüştür. Bu hayat, facia ile noktalanır. Henüz serüven değildir. Zavallı, ölemeyeceği yani tahta bir kukla olduğundan ölmesi mümkün olmadığı halde, hırslı takipçileri tarafından asılarak ölüme mahkûm edilir. Düşmanları tarafından ümit edilen, ölmese dahi yok olabileceğidir? Tıpkı temsiliyet inancından doğan *Karakter Adlı Karakterin Ölümü* (Fuchs, 1996) gibi bir ölümdür bu da. Zaten bölüm, Collodi tarafından da; *Katiller Pinokyo'yu izliyor, yakaladıktan sonra Ulu Meşe'nin bir dalına asıyorlar* (Collodi, 1881) özetleyici, alt başlığı ile açılmıştır. O halde Kukla Pinokyo bir protagonisttir. Modernler açısından onlarda da bulunduğu için tanıyıp takip ettikleri, özdeşim kurdukları bir hayat sahibi oluşun başkahramanıdır. Kukla Pinokyo on beşinci bölüme dek süre gelen kısımda tüm cansızlığına rağmen biraz da bu sebeple canlıdır. Başka bir ifadeyle ise okuyucu hala satır satır yazılmış bir canlılığı, öyküleştirilmiş bir hayatı sayfalar arasında tanıyıp, okuyarak, inanacak mahiyettedir çünkü o da moderndir. Modern okuyucular, tarihsel olarak romanların ya da hikâye kitaplarının başucundaki protagonistlerdir.

Buna bağlı olarak Kukla Pinokyo'nun hayatı aynı zamanda insanlarda ya da bütün protagonistlerde olduğu gibi oldukça çalkantılıdır. Öyküde, yaramazlık ve usluluk olarak karşımıza çıkan tematik ağ, erken modernlerin karşı karşıya kaldığı, kalmak zorunda kaldığı, geçiş dönemi (yıkıcı) ahlaki çatışmalarının, çocukça bir benzerini oluşturur. Modernite, dehşeti beraber kurulmuştur. Eşit oranda güçlü kendi karşıtını barındırır ve onu sürekli üretir. Fakat o dönemde hala bir hayat ve bu hayatın şaşmaz, belirgin bir başlangıcı, uyulacak mutlak kuralları ve ömürler olarak yaşanacak hikâyeleri mevcuttur. Başka bir deyişle modernler olarak protagonist pozisyonunu işgal eden, eski tip okuyucular ve bizimle aynı tarihsel dönemi paylaşan Kukla Pinokyo için bazı yaşamsal kavramlar henüz berraktır.

Kukla ve insanın mimetik benzerliği bunlardan da ibaret değildir. Kukla Pinokyo'nun hayat bulduğu o dünyada canlılık ya da ruh, bütün dinlerin izah ettiği gibi, vücut bulmuş varlıktan önce de oradadır, önce olmuştur, hep vardır. Böylece Kukla Pinokyo daha kukla olarak imal edilmeden evvel, henüz bir odun parçası iken dahi tanrısal anlamda canlıdır. Geç modernlere de devredilen (ne var ki postmodern dönemde, iyice bulanık hale gelmiş olan) bu kadim inanç, Kukla Pinokyo'da kendini apaçık bir şekilde gösterir ve aynı zamanda örtük biçimde, naif çatışmalarla; bu dünya/öte dünya, günah/sevap, çile/lütuf teolojilerini inşa eder:

Bir odun parçası vardı bir vakitler. Öyle güzel bir odun da değildi bu, basit bir odun parçasıydı. Şu, kışın ateş yakıp odaları ısıtmak için sobalara, ocaklara atılanlardan. (…) Nasıl olduysa oldu bilmiyorum ama güzel bir gün, yaşlı bir marangozun dükkânına düştü bu odun parçası. Asıl adı Antonio Usta olan marangozun.

- ✓ Tam zamanında buldum bu odun parçasını, güzel bir masa bacağı olur.

Hemen de uygulamaya girişti dediğini. Kabuğunu sıyırıp, düzeltmek için iyice bilenmiş keserini aldı ama tam indirecekti ki kolu havada kaldı çünkü yalvaran, incecik bir ses işitmişti (Collodi, 1881).

Kukla Pinokyo'nun henüz, bir ağaç dalına sıkışmış haldeki, zayıf varlığı ile bir kukla olarak oyulup, tamamlanan hali arasında, yine aynı kadim insanlık bilgisinin sürükleyip getirdiği türden, çözümleyici bir çelişki daha mevcuttur. Söz konusu çelişki nihayetinde Pinokyo'yu, insanlaşmış, çocuk haline dönüştürerek; kendi kuklasının antagonisti olmasına yol açacaktır. Pinokyo iki sebepten ötürü kendi kendisinin

antagonistidir; ilkin onu, çocuk olarak öyküde artık okumaya devam edemeyiz. Ortaya çıkar ve bu yaradılış mucizesinin gerçekleşmesiyle birlikte öykü de son bulur. Çocuk Pinokyo kendi kuklasının karşıtı olarak var olmuş ve yeni durumunu kavrayabileceğimiz, eylemleri aracılığıyla karakteristik amaçlarını anlayabileceğimiz bir aksiyona girmeden, kesin bir son ile birlikte hikâyesinden ayrılmıştır. Fakat her koşulda; 36. tabloda ortaya çıkışı Kukla Pinokyo karşısındaki rakip (antagonist) pozisyonunu onaylar. Bir başka kahraman, ilk kahramanın bütün eylemlerine son verebilecek kuvvette, olup bitenlere dâhil olmuştur. Üstelik bu antagonist, öyküde, durum ne olursa olsun protagonistten mutlak biçimde daha güçlüdür. Mecazi anlamda, bir oyuncağın karşısına bir insan olarak, insanın ruhsal güçleri ile birlikte dikilmiştir.

Pinokyo'yu finalde kendisinin antagonisti ile karşı karşıya görmemize yol açan bir diğer sebep; Çocuk Pinokyo ile Kukla Pinokyo arasındaki varlık konumunda, bu durumun bir göstergesi olarak fiziki koşullarda açığa çıkar. Öykü, ne kadar fantastik olursa olsun; bir mucize ya da kabul olan dilek neticesi çocuğun aniden beliriverip, kuklanın birden bire ortadan yok olmasıyla sonlanmaz. Edebi anlamda böyle bir durum; birbirinin kopyası iki varlığın, dramatik anlamda daha ileri bir seviyeye yükselmesi, dönüşmesi dolayısıyla insan oluşun yüceltilişi sonucunda, bu varlıkların basitçe birleşivermesi anlamına gelecektir. Böylece 36. tabloya dek aralarında olan ve devam eden keskin, ontolojik fark, söz konusu durumda – yani bu noktada- etki yaratmayan bir farka indirgenmiş olacaktır. Ki bu da; bir tür yaradılış hikâyesi olarak okuyabileceğimiz Pinokyo öyküsünün, teolojik alt yapısını reddetmek anlamına gelir. Artık öykü boyunca, birinin kukla diğerinin insan (çocuk) oluşunun, rakip karşıtlıklarının kıymeti kalmaz. Çünkü okuyucu şöyle düşünebilir; onlar daima aynı insani cevheri, birbirlerinin bir benzerini içlerinde taşımışlar, yalnızca bir hata ile ya da sadece alegorik olarak ayrılmışlar, ikiz yansımalar gibi doğru zamanda da tekrar birleşmişlerdir. Tüm bu olan biten, tanrısal işleyişin içinde değil de pozitivist bir bakış açısıyla; tümüyle tabiatın işleyişi içinde, tıpkı kaynağını gözle takip edemeyeceğimiz ışığın kırılıvermesi gibi bir doğallıkla meydana gelmiştir. Oysa Basitçe Birleşivermek ve tüm bu olan bitenin Doğallıkla gerçekleşmesi gibi edimsel kavramlarıyla açıklayabileceğimiz bir durum; sadece edebi, estetik bir fark değil neredeyse tarihsel dönemler, ideolojiler, türlerle ifade edebileceğimiz değişiklikler yaratır. Fakat durum böyle değildir. Çünkü bu türden bir edebi tercih, hangi taraftan bakarsak bakalım (pozitivist ya da teolojik) temsil krizi öncesine ait, hala klasik izler taşıyan bir moderndir. Oysa Çocuk Pinokyo'nun, Kukla Pinokyo'yu ahlaki olarak küçümsemesi ile son bulan Pinokyo öyküsü aynı varlığın, canlı ve cansız olarak ikiye ayrılışının –bilinçli ya da değil- bir sunumu olması bakımından hem temsil krizine hem de postmodernizmin dağılan kimliklerine, sonlanan ve birkaç kez ölebilen karakterlerine ilişkin erken, öncül ipuçları da barındırır. İkisi de birbirinde vardır ancak birbiri değildir. Burada bir derece farkı devreye girmiştir. Klasik estetik diğerini taşımamıza vurgu yaparken, modern, avant-garde estetik taşıyamıyor oluşumuza, postmodern kültür ise kendimizle birlikte, onun yokluğunun yol açtığı, ilk varlığın kaybına vurgu yapar: Kuklanın ilk varlığı insan (Çocuk) ise de insanın temsili kukladır (Pinokyo).

Pinokyo o akşam ona kadar oturacağına saat gece yarısını çalana kadar oturdu ve sekiz saz sepet yerine on altı sepet ördü. Sonra yatağına yatıp uyudu. Uyurken düşünde Peri'yi gördü; çok güzeldi, gülümsüyordu, onu öptükten sonra:

- Aferin Pinokyo! İyi yüreğinin karşılığı olarak, bugüne kadar yapmış olduğun bütün yaramazlıkları bağışlıyorum, dedi. (…) Düş burada bitti ve Pinokyo uyandı. Gözleri yuvalarından fırlayacakmış gibi açıktı. Uyanıp da artık tahtadan bir kukla olmadığını, bütün öteki çocuklar gibi bir çocuk olduğunu görünce ne kadar şaşırdığını siz düşünün artık. (…) Sonra gidip aynaya baktı. Başka birisiydi sanki aynada gördüğü. Tahta kuklanın görüntüsü değildi bu, kahverengi saçlı, mavi gözlü, neşeli, bayram sevinci içinde, güzel bir çocuğun zeki ve canlı görüntüsüydü. Bütün bu birbirini izleyen şaşırtıcı olayların ortasında, gerçekten uyanmış mıydı, yoksa gözleri açık düş mü görüyordu, kendi de bilmiyordu artık Pinokyo.

- ✓ Beni bir meraktan kurtarın, babacığım. Bu beklenmedik değişiklik nasıl oldu acaba? diye sordu, boynuna atılıp babasını öpücüklere boğan Pinokyo.
- ✓ Evimizdeki bu beklenmedik değişiklik bütünüyle senin sayende oldu, dedi Geppetto.
- ✓ Peki, eski tahta Pinokyo nereye saklandı acaba?
- ✓ İşte orada! Diye karşılık verdi Geppetto; sonra bir iskemleye dayalı duran kocaman bir kuklayı gösterdi ona; başı bir yana dönmüş, kollan sarkık, çapraz duran bacakları bükülmüş olan kuklanın dik durması bir mucizeydi.

Pinokyo baktı, baktı, baktı, sonra büyük bir sevinçle kendi kendine:

- ✓ Ne gülünçmüşüm kuklayken! Dedi. Şimdi iyi bir çocuk olduğum için nasıl sevinçliyim (Collodi, 1883)

PROTAGONİSTTEN, ANTAGONİSTE PİNOKYO'NUN HAYATLARI

Yaratılmadan yani vücut bulmadan önce Kukla Pinokyo, henüz daha bir öz ya da cevher, henüz bir olasılık iken iyi ve naziktir. İncecik sesi ile Antonio ustayı uyarıp durur. Tatlı tatlı gıdıklanır ya da bazen iyice bilenmiş keserden (ancak böyle meydana gelebileceğini, Freud'yen anlamda ise doğabileceğini bilmesine rağmen) ürker. Hâlbuki Geppetto'nun eline düşüp, bir kukla olarak yontulduğunda karakterinin (sanki insanmışçasına) dünyevi yönü derhal, süratle açığa çıkar. Kukla Pinokyo, Ağaç Dalı Pinokyo ile kıyaslanamayacak kadar başına buyruktur. Sanki doğuşu, dünyaya gelişi ile birlikte yarı karanlık, kötücül bir gölge, bir huysuzluk da neredeyse hangisinin kendisi olduğunu ayırt edemeyeceği bir biçimde (tıpkı insanlarda olduğu gibi, iyi biri mi yoksa kötü mü) canlı, bedensel varlığına eklenmiştir. Kukla Pinokyo'nun sırf bu yüzden dahi bir hayatının olacağı ortadadır çünkü edebi hayat, bütün incelikli tanımlamaların dışında, genel olarak, bu açıdan bir ikilikten (iyi-kötü) kurtulmak üzere, üstünde gidip gelmemiz gereken, en eski alanı, dramatik veya ilahi kurguyu ortaya koyar. Ve elbette yine hangisinin, tam olarak biz olduğunu bilemeden, o öyküyü okumaya; iyi-kötü ikiliğinin çatışmasından göreli bir iyiliğe doğru yükselmeye ve karakterler aracılığıyla kendimizden kurtulmaya çalışırız. Tıpkı Kukla Pinokyo'nun farklı hayatlara geçişi gibi. Elbette bazı karakterler için iyiliğe doğru olan bu yolculuk, bazıları için riskli karşıtlıklar anlamı taşır ki olasılıkla, o da tanrısal bir muamma olarak, final sürprizi biçiminde, öyküde, Pinokyo'nun varlık denklemine, antagonist nitelikler üzerinden fakat hayret uyandıracak şekilde, *insan çocuk* vasıtasıyla eklenmiştir:

Tam bu sırada kapıya vuruldu. Girin, girin! Diye bağırdı marangoz, ayağa kalkacak gücü bile kalmamıştı. Şen şakrak bir ihtiyarcık girdi içeri, Geppetto adında.

(…)

- ✓ Bu sabah aklıma bir şey geldi de.
- ✓ Neymiş o?
- ✓ Tahtadan, güzel bir kukla yapmayı düşündüm kendime ama şaşılası bir kukla, dans etmesini, kılıç kullanmasını, cambaz gibi takla atmasını bilen. Bu kuklayla dünyayı dolaşarak, kendime her gün bir parça ekmekle, bir bardak şarap alacak kadar para kazanabilir miyim diyorum, siz ne dersiniz (Collodi, 1881)?

İnsan, hem yaradılışına hem de sürdürmek zorunda olduğu dünya hayatına içkin amaçlılığını, tanrısal bir ödev, toplumsal bir rol ve en yüksek ahlaki değerler ile ayrıca kuvvetli bir inanç olarak neredeyse İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna dek korumayı başarmıştır. Dinsel bir bağlılığın işareti olduğu kadar varoluşsal anlamın doğabilmesinin gerekliliği olarak da Schopenhauer (1788-1860) ya da Nietzsche (1844-1900) gibi önemli isimlerin açtığı çok büyük gediklere rağmen bu öz veya değerler silsilesi varlığını postmodernler içinde de sürdürür. Fakat bir nostalji ve büyük oranda mucize beklentisi olarak.

Bununla birlikte tam tersi de geçerlidir. Diyelim ki hazcılık, serüvencilik ya da tembellik Kukla Pinokyo'dur ve onun yolu; hem kadim bir zorunluluk hem de tanrısal yükümlülük (tanrının üstüne aldığı bir yükümlülük) olarak sık sık bilgelik sembolü ve ilahi uyarıların sözcüsü Ağustosböceği (Grillo Parlante) ile kesişir. Şayet, Kukla Pinokyo'nun bir dini olsaydı, bu inanç sistemi olasılıkla insanlarınkine benzer ve ilahi uyarıları da bu dünya ve öte dünyaya ilişkin tasarımların benzerini oluştururdu (cennet-cehennem). Yine de teknik açıdan, Kukla Pinokyo'nun Hıristiyan olduğunu ve vicdanının Batı pedagojik anlayışına göre talepler üreten bir yapı üzerine kurulmuş olduğunu varsayabiliriz. Şüphesiz bu iki sistem de (teolojik-pedagojik) daha öncekiler gibi tam ve bütün değildir fakat nihayetinde Pinokyo da edebi bir varlıktır ve olursa olsun; onun hayatlarından biri ahlak üzerine kuruludur.

- ✓ Ana babasına karşı gelen, huysuzluk yapıp, baba evinden ayrılan çocukların vay başına geleceklere! Dünyada rahat yüzü görmeyecekler, acı acı da pişman olacaklardır er geç!

Ne var ki; kolay kolay doğru yolu bulacağa benzemeyen Kukla Pinokyo'nun ahlaki tercihleri, hemen hemen her zaman; ona son anda, neredeyse bir kaza ya da talihsizlik sayılabilecek kadar beklenmedik şekilde ekleniveren kusurlu fıtratından tarafa olur:

- ✓ Zavallı budala! Böyle yaparsan büyüyünce güzel bir eşek olacağını, herkesin seninle alay edeceğini bilmiyor musun?
- ✓ Sus, şom ağızlı Ağustosböceği! Diye haykırdı Pinokyo.
- ✓ Sabırlı ve bilge bir böcek olan Ağustosböceği, bu sözlere kızmadı ama sesinin tonunu hiç değiştirmeden, konuşmasını sürdürdü:
- ✓ Okula gitmek hoşuna gitmiyorsa, niçin bir sanat öğrenmiyorsun, hiç olmazsa, ekmeğini namusunla kazanmak için?

- ✓ Niçin, söyleyeyim mi? diye karşılık verdi sabrı tükenmeye başlayan Pinokyo. Dünyadaki bütün sanatlar, işler arasında yalnız biri hoşuma gidiyor. Yemek, içmek, uyumak, eğlenmek ve sabahtan akşama kadar başıboş yaşamak sanatı (Collodi, 1881).

Kukla Pinokyo'yu faciaya götürecek olan güzergâh, okuyucu için ise temsil krizi böylelikle kademe kademe kurulur. Szondi'nin, Ibsen oyunlarına ve onun karakterlerine ilişkin iddialarının neredeyse tam tersi Kukla Pinokyo'da vücuda gelmiştir ancak hiç de şaşılmayacak bir şekilde aynı sonucu vermiştir. Szondi'ye göre tiyatro seyircisi (bu durumda ise okur) *diğer dünyanın etkisi ile sakatlanmış, sessiz, elleri bağlı bir gözlemcidir. Bu koşulu yaratabilmek için oyuncu ile karakterin tek bir kişilik yaratacak biçimde birleşmesi gerekir* (1987). Ne var ki Kukla Pinokyo hiçbir zaman tam da kendisi olan Çocuk Pinokyo ile tek bir kişilik yaratacak biçimde birleşmez. Çünkü hiç değilse edebi açıdan sayfalar üzerinde Kukla Pinokyo karakterinin oyuncusu Çocuk Pinokyo'dur. Fakat çocuk olduğunda mükemmele ulaşmış, kukla iken ise tümüyle, baştan aşağı kusurdan ibaret kalmıştır. Bu yüzden daha en baştan; aslında dramatik bir karakter olarak Pinokyo, kendisine dönüşemez (çünkü öyle birisi ya sadece dilek ya da hayaldir) ve böylelikle de büyük bir temsil krizine doğru ilk adımını tıpkı hayaller içinde yaşayan, Chekhov karakterleri gibi atar. Yani her şey orada, şimdide olduğu halde; bütün hakiki varlıklar ve gerçek; hayaller, dilekler ya da arzularda gizlidir. Dolayısıyla aslında meydana getirici hiçbir şey orada değildir. Orada kalanlar sadece kusurlar, hatalı seçimler ve başarısızlıktır. Hareketler ve yönelişler vardır fakat bu hatalı adımlar ya da kusurlu varlıklar da dönüştürücü, biçim verici aksiyon gücünden mahrumdurlar. Bu yüzden konuşmalar sık sık uzun suskunluklarla bölünür. Dolayısıyla Pinokyo'nun bir diğer hayatı ahlaki olmakla aslında oldukça Çehovvaridir ve belki de Godot'nun ne olduğunu yanıtlayan filologun: *Bir Balzac kişisidir* (Birkan, 1990) yorumuna nazire olarak Pinokyo da bir Chekhov kişisidir.

Szondi'de *diyaloğun ve kişiler arası iletişimin mutlak hâkimiyeti, dramanın yalnızca kişilerarası ilişkilerin yeniden üretilmesinden* (1987) oluştuğu iddiasına ulaştırır okuyucuyu. Başka bir deyişle kişiler arası ilişkilerin yeniden üretimi diyalog yoluyla ortaya çıkar. Diyaloğun oluşması için her düzeyde, eşit, gerçek iletişim yolunun açık olması gereklidir. Ki böylelikle dramada mutlak hâkimiyet; hayaller, dilekler, beklentiler, suskunluk ya da sessizlikler vasıtasıyla körelmez; dil, ilişkinin anlamlı bir yapılandırıcısı olarak işlevini en güçlü biçimde yerine getirir. Çünkü nihayetinde her tür aksiyon; söz ya da eylem, dil vasıtasıyla gerçekleşir. Yine bu sebeple, her şeyden evvel dilin, gerçeğin en net ve doğru aktarıcısı olduğuna inanmak gerekir.

Ne var ki; Kukla Pinokyo'nun çevresi tümüyle tipleşmiş varlıklar, hayvanlar ya da Peri gibi fantastik canlılarla sarılıdır. Bu da Pinokyo'nun üçüncü hayatıdır. Söz konusu durum kaçınılmaz olarak kişiler arası ilişkilerin yeniden üretilmesini, dilin diyalog yoluyla ortaya çıkışını olanaksız kılar. Şüphesiz bir çocuk kitabından daha fazlasını beklemek (hiç değilse bu eserde) adil değildir ancak yine de Kukla Pinokyo'nun, kesintisiz olarak diyalog, söz edimleri ve eylemler içinde olduğu halde, kişilerarası ilişkilerin yeniden üretilmesinde güçlü bir tablo çizdiği söylenemez. Bu durumun öykünün didaktik niteliği ile de yakından ilgisi vardır. Öncelikle Pinokyo'nun diyalogları sürekli olarak, *öteki varlıklarla* gerçekleşir (örneğin Tilki, Kedi ya da Ağustosböceği veya Peri ile). Diyaloglar aksiyon üretecek yerde ikna ve kandırma üzerine kuruludur ki sonuçları hemen hemen her zaman Kukla Pinokyo aleyhine olur. Marangoz, Köylü, Büyükbaba ve benzeri insan varlıklar ise serüvenleri boyunca ona eşlik etmez, bir görünüp bir kaybolurlar. Pinokyo'ya kıyasla ya tehlikeli ve yanlış ya da tümüyle doğru ve haklıdırlar. Kukla Pinokyo'nun etrafı, temsili erdemlerin simgesi, temsili varlıklarla çevrilidir. Bu sebeple o bizim bildiğimiz dünyadan çok, bir fablın içine düşmüş gibi görünür. Fakat orada işleyen kurallar tümüyle dünya yasalarına uygundur ve ahlaki yargılar da gökseldir. Öykünün finalinde ise zaten diyalog için zaman ve yer kalmamıştır, serüvenlerde sona gelinmiştir. Kukla Pinokyo sandalyenin üstünde tek başına kalakalmıştır, konuşacak kimse yoktur ayrıca artık ondan, konuşması beklenmez. Çocuk Pinokyo ise canlandığı için şükran dolu, coşkulu bir sevinç yaşamaktadır.

Bir başka hayat, La Storia di un Burattino'nun, bir çocuk kitabı oluşundan doğar. Kökleri itibariyle, farklı türlere (masal, fabl vb.) dayalı çocuk anlatıları, modern dönem içinde gelişmiş romanlar ya da gazete tefrikaları olarak, biçimsel anlamda yeni olsa da; tarihsel anlamda içerikleri itibariyle, geleneksel mükemmelliğe çoktan ulaşmışlardır. Ve bu, pek çok kez deneyimlenmiş olmanın yarattığı kusursuzluk, içsel krizleri maskeler. Hatırlamak gerekir ki; Szondi, temsil krizini tanımlarken; Ibsen'in aslında geleneksel dramatik biçime karşı eleştirel bir duruş sergilemediği, büyük ölçüde, önceki ustalığı nedeniyle şöhrete kavuştuğu, bu dışsal, biçimsel mükemmelliğin de dramasındaki içsel krizleri gizlediği fikrindeydi. Ek olarak Szondi için; *Ibsen dramalarındaki tematik, her ne kadar bir eylemin varlığına bağlı olsa da aslında bireyin derinliklerine itilmiş olarak, yalnızca bu yabancılaşmış ve yalnız figürlerin en içteki varlığında evinde* (1987) olmakla kusurlu idi.

Kukla Pinokyo'nun bir hayat olarak devam edip duran, en içteki varlığından söz edilebilir mi? Bir dereceye kadar evet. Fakat bizim bütün teorik inançlarımızın ötesinde ve dışında, edebi bir realite olarak Kukla

Pinokyo, okuyucu onu canlı varsaydığı halde yine de canlanmak ister. Niçin? Şüphesiz en derindeki arzusu, bir insan hayatı sürebilmek olduğu için. Oysa Pinokyo, her şeye karşın; okuyucunun bunun ne demek olduğunu çok iyi bildiğini bilmesine, yaşadığı müddetçe her birimizin tıpkı Ibsen'in *yalnız ve yabancılaşmış* varlıkları gibi defalarca insan hayatını deneyimlediğimizi anlamasına, dahası (o vakitler) artık modernler olmaya başladığımızı fark etmesine rağmen, inanılmaz bir masumiyetle bunu fark etmemekte ısrar etmektedir. Bu yüzden mükemmelleşmiş bir çocuk anlatısı olmanın tarihsel tüm avantajları ile içsel bir krizi gölgeler: modern insanın kendisinden tümüyle kuşku duymaya başladığı ya da daha iyimser bir ifade ile kendisine yönelik bakışının iki kola ayrıldığı krizini. Çünkü bugün yazılacak olsa belki de Kukla Pinokyo artık insan olmayı da arzulamayacaktır? Bu arzu, klasik çağın insan varlığını yücelten kavrayışı ile örtüşecek ve Pinokyo posthümanizm çağında her tür var oluşun merkezine yerleşmek istemeyecektir. Çünkü insanın ölümü gerçekleşmeden aslında karakterin ölümü gerçekleşmemiştir. Pinokyo işte bunu itiraf edemez. Sadece öngörür, susar ve yaramazlık yapar.

Helland, modernitenin iki yorum tarzı arasında ayrım yapmıştır ve biri iyimserler diğeri kötümserler arasından olmak üzere, Kant ve Hegel'i iyimserler cephesine, Nietzsche ile Kierkegaard'ı da kötümserler cephesine yerleştirir (2000). Nygaard (2007) ise bu listeye bir ekleme yapmak arzusu ile Marx ve Durkheim'ı iyimserler, Weber'i de kötümserler grubuna ekleyerek kategorileri genişletir. Biz de bir ek yapabiliriz: Hiç değilse ömrünün ilk yarısında (on beşinci bölüme dek) Kukla Pinokyo, bilerek ya da bilmeyerek iyimserler cephesindedir. Ölümünden sonra mecburen aramıza dönecek ve günümüze doğru modern-postmodern tarihsel yolculuğunda kötümserler listesine eklenecektir. Fakat karanlık bir kötümserlik değildir bu. Ölümün anlamı değişmiştir ve Pinokyo da zaten bütün hayatlarıyla birlikte, kişisel bir deneyim olarak, yol boyunca birkaç kez ölmüştür:

Cesareti kırılan kukla, tam kendini yere atıp yenilgiyi kabul edecekken, uzakta, ağaçların koyu yeşilleri arasında parlayan, kar gibi beyaz bir ev ilişti çevrede gezdirdiği gözlerine. O eve varacak kadar soluğum olsaydı, kurtulurdum belki dedi kendi kendine. Evde ses soluk yoktu. Bütün gücüyle kapıyı çalmaya başladı yeniden; izleyicilerinin ayak seslerini, soluklarını duyuyordu çünkü. Yine sessizlik. Vurmanın bir işe yaramayacağını görünce, umutsuzluktan tekmelemeye, kafa atmaya başladı kapıya. O zaman pencerede güzel bir kız belirdi; saçları gece mavisi, yüzü balmumundan bir hayal gibi beyazdı; gözleri kapalı, kollarını göğsünde kavuşturmuş, dudaklarını hiç kıpırdatmadan, öbür dünyadan geliyormuşa benzeyen bir sesle:

-Bu evde kimse yok. Herkes öldü, dedi. Pinokyo ağlayıp yalvararak: - Hiç olmazsa sen aç kapıyı! Diye bağırdı. - Ben de ölüyüm. - Ölü müsün? Pencerede işin ne öyleyse? - Beni götürmeye gelecek tabutu bekliyorum. Kız bunu söyler söylemez kayboldu, pencere de sessizce kapandı. - Hadi Gece Mavisi Saçlı Güzel Kız, diye bağırıyordu Pinokyo. Aç kapıyı ne olur! Katillerin kovaladığı bu zavallı çocuğa acı, ne... Ama daha sözlerini bitiremeden önce boynundan yakalandığını hissetti. (…) Sonra upuzun, ustura gibi keskin, iki bıçak çıkarıp böbreklerinin orta yerine, üst üste iki kez indiriverdiler (…) - Anladım! Dedi o zaman biri; bunu asmak gerek! Asalım bunu! - Asalım! Diye yineledi öteki. Orada otların üzerine oturup, kuklanın boğulmasını beklemeye başladılar ama üç saat geçmesine rağmen gözleri hala açıktı kuklanın; ağzı kapalı, havaya tekmeler atıp duruyordu. Çekip gittiler sonra. Şiddetli bir günbatısı esmeye başlamıştı bu arada; öfkeyle uğuldayan rüzgâr, zavallı kuklayı bayram çanı gibi döndürerek, oraya buraya çarpıp duruyordu. Bu sallanma yüzünden, şiddetli titremeler geliyor, boğazında gittikçe sıkışan ilmik, soluğunu kesiyordu. Gözleri yavaş yavaş sislenmeye başlamıştı; ölümün yaklaştığını duyumsamakla birlikte, her an için iyi yürekli birinin çıkıp geleceğinden ve kendisine yardım edeceğinden umudunu da kesmiyordu. Ama bekle bekle, kimse gelmiyordu, hiç kimse. Zavallı babasını anımsadı o zaman, ölmek üzere, kekeledi:

- ✓ Ah babacığım! Sen burada olsaydın!

Başka bir şey söylemeye soluğu yetmedi. Gözlerini yumdu, ağzını açtı, bacaklarını gerdi, şiddetli bir sarsılmadan sonra donmuş gibi sallandı kaldı (Collodi, 1881).

Neredeyse Kazancakis'in İsa'sı, ölmeden evvel, son kez tanrısına (Hıristiyan teolojisine göre babasına) seslenmektedir. Zira Kukla Pinokyo'nun hayatlarından bir diğeri de babası Gebetto ile sürdürdüğü aile hayatıdır. Ancak bu hayat, öykü boyunca sık sık geri planda kalır ve temsil ettiği değerler bir alt metin, karakteri motive edici, dile getirilmeyen, örtük bir hedef sunmasına rağmen, ikinci koldan Kukla Pinokyo'nun tekinsiz eylemleriyle gölgelenir. Gerçekte Collodi'nin ima ettiği; bağlılık, fedakârlık, sevgi, erdem gibi temel öğretilerle çevrili olması beklenen bu aile, bütünüyle bir İtalyan ailesi modeli oluşturmasa da iyi Hıristiyanların fantastik öykülerde de açığa çıkan, didaktik, eğitsel beklentilerini yansıtır ve nihayet –ancak- bu erdemler, öykünün sonunda, kuvvetli bir şekilde bir araya gelerek, tamamlanır. Fakat sonuncu finalde; Gepetto da Çocuk Pinokyo da aslında onca macera ve farklı hayatı borçlu oldukları Kukla Pinokyo'yu terk etmiştir. Nihayi ahlaklılıkla çelişen bir durum ortaya çıkmıştır. Bu noktada, Baba Gepetto ile Oğul Pinokyo –

iki insan olarak- yadırgatıcı biçimde, modern, devrimci bir kalpsizlikte, tümüyle birbirlerine benzemişlerdir. Çocuk Pinokyo merak ettiği, eski ikizi, eski antagonisti Kukla Pinokyo'nun nerede olduğunu sorunca, Collodi'nin ifadesi ile Geppetto; *iskemleye dayalı duran kocaman bir kuklayı* (1883) işaret eder. Şayet bir mucize ile bölünmemiş olsa Kukla Pinokyo'ya karşı modern, edebi kayıtsızlığı ve zavallının öyküyle birlikte, neredeyse bütün hayatlarının sonunu işaret eden bir *işarettir* bu. Çünkü artık yaşlı, romatizmalı bir parmakla gösterilen o, cansızlığın gölgesinde, başı bir yana dönmüş, kolları sarkık, çapraz duran bacakları bükülmüş, iskemlede oturan k*ocaman bir kukladır*. Olasılıkla Collodi için Pinokyo hayatıyla birlikte adını da kaybetmiştir. Kuklanın *dik durması* ise hala mucizedir. Fakat bunun ne türden bir mucize olduğu hususunda bir bilgi vermez artık yazar.

LEAVE IT TO BEAVER

Leave It to Beaver (1957-1963) televizyon dizisinin ikonik, çocuk kahramanı Theodore Cleaver (The Beaver/Kunduz) 1979 yılında, Leave It to Beaver Is Dead adlı performans gösterisinde, Dennis adıyla yeniden karşımıza çıkar ve alegorik anlamda, çoktan sonlanmış modern kendisinin, artık bambaşka bir dünyadaki postmodern yaşam deneyimlerine dâhil olur. Dennis, Bever'ın yetişkinliği değildir şüphesiz: 1950'lerin sonu, geç modern ya da postmodern tarihsel evreyi işaret eder ve bu bağlamda da Leave It to Beaver Is Dead performansı, 20. yüzyıl ortalarının, bambaşka, kaotik dünyasında cereyan eder. The Beaver, ABD'de ideal, simgesel bir konum elde etmiş, örnek banliyö ailesinin en küçük ferdi olarak ne erken modern Pinokyo kadar serüvenci ne Postmodern Dennis kadar talihsizdir. Bir çocuk olarak o, dramatik kurguda, neredeyse karşıtı, rakibi olmayan protagonisttir. Fakat tarihsel anlamda değil elbette. Çünkü çok değil, on beş, yirmi yıl sonra Dennis adıyla tekrar karşımıza çıktığında temsil ettiği simgesel değerler anlamında çoktan ölmüş olacaktır:

Beaver ölmüştür yani Amerikan ailesi, erkek izciler, geleneksel ahlakın içindeki o küçük, sevimli kabahatler. Üstelik sadece Beaver değil bütün toplumumuz, oyunda, ölü bir dil denizinde şişmiş cesetler gibi gösterilmektedir (tıpkı sahnenin solundaki buz kovasında zulalanmış yeşil muhabbet kuşu gibi). Müthiş olan şey şuydu; bu anlam katlinin içinden son derece canlı bir dil doğuyordu; sanki bu acayip yapaylık, gezegendeki doğal yaşamın sonunu yansıtmanın bir yolu değilmiş de bir tür yeniden inşa etme stratejisiymiş gibi (Fuchs, 1996).

Fuchs'un ifadesiyle formüle edecek olursak, Dennis aslında; *geleneksel ahlakı, dili ve küçük kabahatleri ile sonlanmış, modern hayatın, yeniden inşasının* (1996) baş aktörü, protagonistidir. Ne var ki dramatik manada, topyekûn, tarihsel bir hayat karşısında (postmodernizm) bu pozisyonu edebi, anakronik bir antagonistlik konuma taşınır. Anakronik; çünkü Dennis'de hala eski, modern değerlerden bazı izler, arzular vardır ve şehrine geri dönmüş olmaktan çok başka bir çağa dönmüş olmanın çelişkileri ile karşılaşır performans öyküsü boyunca. Edebi anamda antagonisttir; çünkü dramatik öyküde, olayların sürükleyicisi olmasına rağmen bu süreci tıpkı Çocuk Pinokyo'nun Kukla Pinokyo'ya karşıtlığı gibi bir atmosferde, kendisine rağmen, yeni bir kimlikte gerçekleştirmek zorunda kalacaktır.

5.Nisan.1979 tarihinde, Elinor Fuchs, Soho News'da; Amerikalı oyun yazarı, yönetmen, kompozitör, müzisyen ve şarkıcı Des McAnuff'un, Leave It To Beaver Is Dead performansına ilişkin, "Beaver Halleder Öldü Olayı" adlı değerlendirme yazısını yayınlar. Daha önce New York Times'da yayınlanmış olan, oyun ile ilgili oldukça olumsuz eleştiriye bir yanıt olmasını dilediği bu değerlendirme ne yazık ki geç kalmıştır. Fakat nihayetinde New York Times'ın yazısı değil kalıcı olan Fuchs'un, değerlendirmesi olacaktır. Çünkü o performans metninde, yeni bir karakter modelini keşfetmekle kalmaz, sonradan postmodern tiyatronun köşe taşlarından olacak, ödüllü, Karakterin Ölümü (1996) adlı kitabına da bu deneyimini ciddi bir çıkış noktası yaparak başlar. Fuchs'un sıra dışı oyuna yönelik estetik düzeyde kararsız ne var ki kapsayıcı yazısı her iki Beaver'ın da (Theodor ve Dennis) kaderlerine ilişkin ipuçları vermektedir. Sanki bu yeni estetik anlayış, yeni kültür vasıtasıyla, onları ontolojik manada teşhis eder ve böylece de teorik düzeyde, farklı biçimde yeniden çizilmelerine olanak tanır:

New York Times oyunu hemen ertesi gün yerin dibine batırdı. Benim heyecanla kaleme alınmış ve bir kaç gün sonra Soho News'da yayımlanan yazımın oyuna yardımı dokunamayacak denli geç kaldığı açıktı. Oyun kişilerinin belirsizliği, oyunun tuhaf, yapay dili, kısaltılmış yapısı oyundan rock konserine ani ve beklenmedik geçişler ve özellikle de oyunun sunduğu evrenin ürkütücü göreliliği, neredeyse, yeni bir kültürün ya da yeni bir varoluş biçiminin özeti gibi görünüyordu (Fuchs, 1996).

Peki, aslında ne olmuştur? Okuyucuyu, Kukla Pinokyo'nun çalkantılı fakat naif dünyasından; izleyiciyi, Beaver'ın modern değerlerle kutsanmış, orta sınıf aile yaşantısına ve oradan da -hangi düzeyde olursa olsun- Pinokyo'da erken izlerini bulduğumuz, Dennis'de ise apaçık olan; karakteri kendi karşıtına, rakibine, daha ileri seviyede ise *yok varlığına* dönüştürmüştür? Şüphesiz bu süreç, edebiyatın da dramatik edebiyatın da sınırlarını aşan, radikal ayrımlar ve farklılaşmalarla toplum hayatına yön veren ve çoğu kez yeni biçimlerde

adlandırılan bir dizi tarihsel-sosyolojik etmenin neticeleri ile alakalıdır. Böylelikle Pinokyo, Dennis ya da Theodore sadece karakter yapısı düzeyinde değişmez; okuyucular ya da izleyiciler için, geri dönüp haklarında yeniden değerlendirmeler yapabilecekleri, hermeneutik olanakların sınırsız, zihinsel kapılarını aralarlar.

Bu tarihsel geçiş okuyucuyu (ya da izleyiciyi) da bulunduğu konumdan alarak bambaşka bir bilinç seviyesine taşır; farklı bir deyişle onda; en derinde antagonist bir *Beaver Theodore Dennis*'i okuyup, izleyebilmenin imkanını açar:

Ey okur: Olağan tiyatro eleştirilerinde olduğu gibi önce oyunun öyküsünü okumak istiyorsanız, lütfen gözlerinizi *** işaretini gördüğünüz yere kadar kaydırın. Ama biraz sabredecek olursanız, neden oyunu özetlemeyi sonraya bıraktığımı anlayacaksınız (Des McAnuff, 1979; akt: Fuchs, 1996).

Des McAnuff, Dennis ile aslında son derece yalın bir öykü anlatmıştır. Fuchs'un *bir düzeyde, kuruluşu ve çatışma duygusu ile sıkı örülmüş, bütünüyle Aristotelesçi bir olay dizisi* (1996) olarak tanımladığı bu öykü, klasik dramaturgiyi, üçüncü bölümde tamamen görmezden gelerek, performansı bir rock konserine dönüştürür ve Fuchs'a göre bu bölüm, sahnede olan bitenlere dair, hiçbir soruya cevap vermezken, aksine seyircinin sorularını çoğaltma işlevi görür. Dennis'in, öykünün başından beri, tıp fakültesini terk ederek şehrine dönen bir delikanlı olarak protagonist rolü gerçekte hiç değişmemiştir. Fakat o edebi değerler silsilesi içinde, her zaman önce antagonist sonra da ölü yani postmodern anlamda, sonlanmış olarak kalmıştır. Tıpkı kendi kendisiyle, karşıtlar olarak baş başa kalan, eli kolu bağlı, hareketsiz Kukla Pinokyo'nun trajik kader çizgisine benzer bir sonuçtur bu da. Hareketsizlik, performans müzik gösterileri ve rock konseri ile kesintiye uğramasa bir mecburiyet, yeni bir gerçek olarak, alegorik anlamda postmodern bireyin hayatını sınırlar gibidir.

LEAVE IT TO BEAVER IS DEAD

Dennis eski arkadaşlarına gönderdiği bir video kasetle, Kanada'da okumakta olduğu tıp fakültesinden evine dönmekte olduğunu, arkadaşlarıyla birlikte kurdukları uyuşturucu bağımlıları kliniğinin eski günlerdeki gibi başına geçmek istediğini bildirir. Oradaki burjuva yaşantısı onu intiharın eşiğine getirmiştir, bunu söyleyip sırıtmaktadır televizyon ekranından. Ama o, zamanın gerisinde kalmıştır. Arkadaşları Saverin ve Luke bir yıldan fazla zamandır burjuvaların, burjuva uyuşturucularına dalmış durumdadır ve soğukkanlı ve karizmatik bir kadınla birlikte "her tür paranoya bokluğundan yan çizerek yaşamalarını sağlayan" bir organizasyon kurmuşlardır (…) Artık müşterilerini -yeni gelen Dennis gibi müşterilerini- star haline getirdikleri ve sorunlarını çözdükleri, Şov işini yürütmektedirler. Dennis'in eski oluşumun kontrolünü ele geçirme isteği bu akşamki şovun asal meselesidir. Gözümüzü korkutan cinayet ve intihar çalımlarıyla, iki perde boyunca, içinde, Dennis'in sahtelikler, endişeler, inkârlar, idealler, değerler ve hakikatlerden oluşan, hurdaya çıkmış bir araba misali, patetik karakterinin kabuklarının soyulduğu eşitsiz bir iktidar mücadelesine tanıklık ederiz. Dennis birdenbire müthiş bir teatral değişim ile yeni düzene uyumlanır ve uyumlanışını, sokakta yürüyen bir adama karşı kullanır. Bir an sonra, Dennis'i ve diğer ikisini kanlar içinde görürüz. (…) Oyuncular tamam, tamam geçti sözlerini defalarca fısıldamıştır. Peki, geçen ne? Bütün bu olup bitenler kimin içindi? Yeni bir düzen mi oluştu? (…) Bu insanlar epistemolojik nihilistlerdir. Bu anlamda atılan her adım gerekli şefkat gösterilerine dönüşmektedir çünkü Dennis, eski yaşamında boğazını kesmiş olabilirdi (…) McAnuff üçüncü bölümün tamamında bizi bir rock konseri ile baş başa bırakır, bu bölüm bir tek soruya bile yanıt vermez ama dayanılmaz bir biçimde soruları büyütür, yoğunlaştırır; tıpkı dinlediğimiz elektrogitarların yükseltilmiş sesi gibi. Her şarkı, bir dizi gelişen varyasyonla, yaşayan değerlerle, ölü değerleri bir arada işler. Artık hadi, halatın boşunu al artık. Çocukları kaldır çuvala at. Tren hızlanıp, raydan çıkacak. Çocukları Kurtarın! Çocukları Kurtarın (Fuchs, 1996)!

Ne var ki Pinokyo ne tarihsel ne de edebi anlamda kurtarılamamıştır. Her şeyin tuhaf biçimde ahşap olduğu, ahşap bir dünyada, sahici bir kalp ile kalakalmış, ahşap başı, ahşap omuzu üstünde yan dönük, kanlı canlı kendisinin, kendi ahşap varlığından ve arzusundan uzaklaşmasının ardından öylece bakakalmıştır. Baktığı tarafta Çocuk Pinokyo durur ve pek de öyküsel olmayan, daha sonra Dennis'in ortaya çıkmasına (şehre geri dönmesine) sebep olacak olan tarihsel, sosyolojik tablo. Jameson'ın deyişi ile ideoloji olarak modernizm.

A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present (2002) adlı kitabında, Fredric Jameson, ideoloji olarak modernizmi bir dizi estetik norm olarak üç doktrine dayandırmaktadır:

- ✓ Estetiğin özerkliği
- ✓ Kişiselleştirmenin ortadan kaldırılması
- ✓ Dilin özerkleştirilmesi

Dennis'in, Kukla Pinokyo'nun cephesinden baktığımızda anlamakta oldukça zorlanacağımız hayatının üç yeni bileşenidir bunlar. Performans, söz konusu normlardan her birini bağımsızca içermekle birlikte nihayetinde bir

yekûn sunar ve geç modern ya da postmodern dünyaların sınırları içinde, sınırsız bir değişimler piyasasının zengin ya da yıkıcı olanaklarını işaret eder. O dünyada her açıdan, protagonistten, antagoniste dek, yokluğa ulaşıncaya kadar karşıtına doğru değişmek mümkün görünmektedir. Yeniden doğuş dahi tıpkı Pinokyo'nun başına geldiği gibi yeni insanı, bir felakete sürükleyebilir:

Yirminci yüzyılda insanlığın yaşadığı acı tecrübeler ve bu zaman diliminde ortaya çıkan değişimler ve dönüşümler, karşımıza oldukça kötümser bir tablo çıkardı. Aydınlanma çağının aşırı iyimserliği, yirminci yüzyılın ikinci yarısında yerini, vaatlerinin büyük bir kısmını gerçekleştirememiş bir kötümserliğe kaptırdı, ütopyalar yerini artık distopyalara bıraktı ve bu kötümserlik halet-i ruhiyesi yirmi birinci yüzyılda da devam ediyor. İdeolojinin sonu, tarihin sonu, ulus-devletin sonu, sınıf politikasının sonu ve modernitenin sonu gibi son'lar silsilesinin ortak özelliği, son derece iddialı, yer yer aceleci olmakla birlikte, bir kriz durumuna işaret ediyor olmasıdır (Evre, 2011).

SONUÇ

Leave it to Beaver dizisinin, Theodore Cleaver (The Beaver /Kunduz) karakteri, hafifliği ve haylazlığı ile biraz Pinokyo'yu hatırlatır. Fakat temel özellikleri ile Pinokyo'nun sıra dışı olanaklarından hiç birine sahip değildir. Beaver, geç modern dünyanın teknik imkânları ve sıkıca kurumsallaşmış bir modernizmin öngörülebilir fırsatları içinde sınırlıdır. Her şeyden önce onun ancak bir mucize ile gerçekleşebilecek varoluşsal, dahası yaşamsal/zorunlu bir dileği yoktur çünkü ideal anlamda hem Amerika'da hem de Batılılaşarak modernleşmiş diğer toplumlarda, çocuk ya da yetişkin, her bir kişinin, parçası olmak isteyeceği o mükemmel aile ile mükemmel işleyen ev, okul ve mahalle sisteminin en meşru parçasıdır. Böylelikle, Pinokyo'nun girdiği risklerin hiç birine girmeden teolojik, pedagojik, dramatik her tür ödül ya da cezaya ulaşır. Sorunları çözmekte daha pratik ve usta üstelik başarılıdır. Pinokyo'nun çatışmalarla yüklü ve ağır ahlaki bir pedagojik baskı altında, her eylemin bedelinin olduğu serüvenleri küçük Beaver'da tatlı, gündelik maceralara dönüşmüş gözükmektedir. Pinokyo geçiş döneminin siyasi, ahlaki, sınıfsal bütün çatışmalarını dolaylı ya da doğrudan yansıtırken Beaver sınıfsal anlamda çoktan başarıya ulaşmıştır ve kapitalist sistemin gelecek vadeden orta sınıf ailesini sadece yüceltmek ve simgeleştirmekle kalmaz; bizzat o sınıfın kendisi tarafından yüceltilir. Oysa Pinokyo bütün sıra dışılığına rağmen örnek bir karakter değildir. Basit, fakir bir marangozun ideallerinin neticesi, geç modern dönemde çoktan unutulmuş olması gereken bir tanrının, sihirli ilk dokunuşu ile dünyaya gelmiştir. Gerçekte Pinokyo öyküsünde bir dizi dileğin, ilahi müdahale ile ardı ardına gerçekleşerek olaylara yön verdiği göz ardı edilir ve öykünün kısmen fantastik unsurlarla çevrili, büyük oranda didaktik bir çocuk öyküsü oluşu bu durumu mazur gösterir. Halbuki söz konusu ilahi müdahaleler örtük anlamları ile pek çok yönelişe, hepsinden öte Pinokyo karakterinin iki boyutuna da (protagonist-antagonist) yön verir. Dolayısıyla Dennis'den de Theodore Cleaver'dan (Beaver) da farklı olarak Pinokyo'nun yaşadığı fantastik çağda veya erken modern dönemde –çocuk ya da yetişkin- sosyal konumu, sınıfsal statüsü ne olursa olsun, hala işlemekte olan ve ekonomik sisteme biçim veren tanrısal bir kuvvete inanan bireyler vardır; bu inanç tam olarak, klasik çağdaki gibi orada olmasa dahi eksikliği ile hala olduğu yerdedir.

Dennis'in dönemi ise sınıfsal pozisyonların, kimliklerin dahası kişisel ideallerin, karakterleri bireysel hayatları için tutkulu adımlar atmak konusunda cesaretlendiremediği koşullarla çevreler. Bu eylemlerin ve duyguların noksanlığı, bir açıdan Dennis'i herkes, her şey ve her yerde yapar. Ne var ki ontolojik olarak varoluşun insan cephesine hizmet etmez. Böyle bir amacı yoktur. Dolayısıyla örnek karakterlerden çok, gölgeler ve hayaletler yaratır. Edebi veya dramatik karakterlerin de zaten özenle üretilmiş, bir tür gölge veya hayalet olduğu, ayrıca temsiliyetin onları mükemmelleştirmek üzere geliştirilmiş bir sistem/yapı sunduğu itirazı teorik olarak haklı görünse de çağdaş okuyucu/izleyici için zannedildiğinden daha az şey ifade eder. İki sebeple; posthümanizmin, hümanizmden temel farkı; merkezine insansonrası/ötesi bir varlığı yerleştirmemiş oluşundan doğar. Aksine hümanizm her tür insan fikrini (eski, yeni, öte, saf vb.) kaynak olarak kullanır. Böylece Dennis'in hiçbir şey ya da her şey oluşu arasındaki fark giderek belirsizleşir postmodern çağda. Ve ikinci olarak yeni insan, tarihsel anlamda *birazcık* değişmiş insanı değil, topyekun başka bir varlığı işaret eder. O, makinedeki hayalettir.

KAYNAKÇA

Beckett, S., (1990), Godot'yu Beklerken, *Çevirmenin Girişi*, Birkan, T., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, ISBN: 9786055272302

Collodi, C., (2017), Pinokyo, Önsöz: Berköz, E., Çev: Berköz, Egemen, İş Bankası Yay. İstanbul, ISBN: 9786052951040

Evre, B. (2011), Geç Modern veya Post-Modern Bağlamda Değişen Siyasetin Yeni Biçimleri, LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Kıbrıs, ISSN: 1309-2294, e-ISSN: 2148-8169

Fuchs, E., (1996), The Death of Charctcter Perspectives on Theater After Modemism, *Karakterin Ölümü*, (2003), Çev: Güçbilmez, B., Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, ISBN 9752980848

Guaspari, M., B., Rolando, A., Valentino, B., etc., (1981), I cento anni di Pinocchio, Floransa, Vol: LXXXI, Ed: Marzocco, G.

Connelly, J. & Mosher, B., (1957-1963), Leave It To Beaver, American television sitcom, https://www.youtube.com/results

Helland, F., (2000), Melankoliens spill: en studie i Henrik Ibsens siste dramaer, Universitetsforlaget, Oslo, ISBN: 9788200454342, 8200454347

Jameson, F., (2002), A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present, Published by Verso, ISBN: 139781781680223

Kazancakis, N., (2018), Günaha Son Çağrı, Çev: Gürol, E., Can Yay., İstanbul, ISBN: 9789750732324

Nygaard, J., (2007) Ibsen Before Beckett, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, ISSN: 1300-1523

Szondi, P., (1987), Theory of The Modern Drama, ed., Michael Hays., Çev: Özşener F.,University of Minnesota Press, Minneapolis, ISBN: 9780745603896

Williams, R., (1989), Politics of Modernism: Against the New Conformists, London [England], by Verso, ISBN:, 0 86091-241-8, Part: 1, When was Modernism?, Çev: Belge, T., U., 2017/ skopbülten