



METİNLERARASI BİR OKUMA: PINOKYO'YU KRAL ÜBÜ'NÜN DÜNYASINA BIRAKMAK AN INTERTEXTUAL READING: LEAVING PINOCCHIO IN KING UBU'S WORLD

Emine ULU ASLAN*

Öz

Postmodernizmin etkisiyle metinlerarasılığın en güçlü silahlarından biri olan parodik anlatım, seksen sonrasında yazılan tiyatro eserlerinde yaygınlık kazanır. Bu parodik metinlerde birçok söylemin sesini duymak, farklı okuma teknikleri ile mümkün hale gelir. Zehra İpşiroğlu'nun "Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesi'nde" (2003) adlı oyunu bu metinlere bir örnek teşkil eder. Jarry'nin ünlü *Kral Übü'süne* (1896) çokça göndermeler yapan oyun, onun distopik ülkesini çağımızın yetişkinler dünyası ile eşleştirir. Oyunda, masalların değişmez kaderlerine eleştiride bulunan İpşiroğlu, insani ve çocuksu duygulara dikkat çekerek kara mizah örneği sergiler. İktidar ve para hırsının kişiyi acımasız bir yaratığa dönüştürdüğü oyunda, birçok masal kahramanının da verilmek istenen mesajlara uygun olarak yeniden kurgulandığı görülmüştür.

Çalışmanın amacı oyundaki parodik anlatımı desteleyen unsurları açıklamak ve böyle bir teknik kullanımının ne tür söylemlere hizmet ettiğini gözler önüne sermektir.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Parodi, Tiyatro, Zehra İpşiroğlu, Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde.

Abstract

Paradoxical expression, one of the most powerful weapons of intertextuality under the influence of postmodernism, becomes popular in post-eighties theater works. In these parodical texts, to hear the voices of various discourses can be possible with different reading techniques. The play "Pinocchio in King Ubu's Country" written by Zehra İpşiroğlu in 2003 is an example of the mentioned plays. This play, which makes several references to the famous play of Alfred Jarry, *King Ubu* (1896), matches its dystopic country with the adult world of our time. İpşiroğlu, who criticizes the unchanging fates of fairy tales through this play, points out human and childlike emotions and at the same time displays a black humor example. In this play, Jarry's *King Ubu* figure is presented as a proof of the fact that power and money greed turn a person into a ruthless beast; and many fairytale heroes we have previously met is also reconstructed in accordance with the messages to be given.

This study aims to explain the elements that support the parodical narration in the given play, and to show to what kind of discourses such a technique serves.

Keywords: Intertextuality, Parody, Theater, Zehra İpşiroğlu, Pinocchio in King Ubu's Country.

Giriş

21. Yüzyıl Batı tiyatrosunda, 1970'li ve 80'li yıllara gelindiğinde postmodern söylemler yaygınlaşır. Jaques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Jaques Derrida, Jean Baudrillard, Jean François Lyotard gibi postyapısalcılığın ve postmodernizmin önemli kuramcılarında Nietzsche ve Heidegger'in belirgin etkileri görülmüştür. Postmodern düşüncenin temel bir savunusu hakikat ile batılın, öz ile görünüşün ve rasyonel olan ile irrasyonel olan arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına, yöneliktir. (Karacabey, 2006, s.110) Nietzsche ve Heidegger de bu ayrımların dayandığı dilsel ifadelerin ötesinde değişmez sınırların ve belli bir ayrımın olmadığı, yaşamdaki her şeyin bir yorumdan ibaret olduğu görüşündedirler. Mutlak bir gerçeği oluşturma çabasında olan otoriteyi reddeden postyapısalcılar, metindeki yeni arayışlarını, anlamı çoğaltarak istikrarsızlaştırma ve belli bir köken düşüncesini dışlama olarak açıklarlar. Edebiyatın kendine özgü olduğu, gitgide tarihsel belgeleri, felsefi yazıları ve hukuk davalarını insan bilimleri başlığı altında şiir ve edebiyatı da kapsayarak tarayan yaklaşımla bir tür metinlerarasılık içinde çözülmeye başlar. (Fuchs, 2003, s.15) Metinlerarasılığın uygulama biçimleri olan parodi ve pastiş, zamansal ve türe dayalı bütün sınırları bozarak üsluba dayalı yeni yazma biçimleri olarak yaygınlaşır. Tiyatroda bütünlüğün ve anlam kotarma amacının yerini alan çoğulluk ve parçalılık, özellikle de Shakespeare oyunlarını kullanan özgür pastişlerle kendini ifade eder. Yani artık, Hamlet'i, Karayip adalarından birindeki diktatörlüğe taşımak yerine, yönetmenler Shakespeare'i, eş zamanlı olarak birden fazla tarihsel dönemde geçirmekte, her bir karakterin sırtına kendi teatral dünyalarını yüklemeyi tercih etmektedirler. (Fuchs, 2003, s.16) Bir başlangıçtan, bir başyapıttan, mutlak hakikatten ya da belli bir öznen bahsedilemeyen yeni dünyada, her şey "benzer" olandan ibarettir. Böylece "simülasyonun¹ ufkunda" kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline

* Arş. Gör., Muş Alparslan Üniversitesi, Eğitimi Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, e.ulu@alparslan.edu.tr

¹ **Simulakr:** Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. **Simüle etmek:** Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak. **Simülasyon:** Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi. (bkz. Baudrillard, 2011, s.7)



geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe kalmaz; “gölgeler krallığında, artık kimsenin gölgesi yoktur” (Baudrillard, 2012b, s. 92)

Batı’da 60’lı yıllarla başlayan gelişmeler ülkemizde seksen sonrasında yavaş yavaş görülmeye başlanır. Bu gelişmelere rağmen tiyatromuz için seksen sonrası dönemde politik anlamda birçok sıkıntılar mevcuttur. 1960’larda başlayan verimli döneminin canlılığını tüm ekonomik sorunlara karşı azalarak da olsa devam ettirme çabası içinde olan tiyatromuz 1980 darbesinden oldukça kötü etkilenir. Eleştirilenlerin içinde buldukları baskıcı tutumu ve sansür uygulamalarını yermesine karşı, bu dönemde, tiyatro eserlerindeki verimliliğin durağanlaştığı görülür. Politik baskılar sonucu, tiyatromuzun sosyalist etkiyle, biçimsel ve içeriksel gelişmesi yönündeki sahnelemeler yerini “eğlencelik” gösterimlere bırakır. (Tongut, 2012, s.36) bu nedenle tiyatro yerini televizyona, gazino ve şov dünyasının sahte parıltılarla bezenmiş dünyasına bırakır. 12 Eylül 1980 sabahı askeri yönetim ülkenin uzun yıllar boyunca her bakımından gelişimini kesintiye uğratacak darbeyi gerçekleştirir ve Kenan Evren komutasındaki ordu, yönetime el koyar. Artık toplumsal ve kültürel yaşamda hiçbir şey eskisi gibi olmayacağını sinyallerini verir. Seyirci ve tiyatro ilişkisi bu dönemde zayıflar. Sokağa çıkma yasakları, enflasyonun neden olduğu ekonomik sıkıntılar, zorlaşan yaşam ve ulaşım koşulları, tiyatro ödeneğindeki kısıtlamalar kolay sahnelenebilir popülerlik özelliği olan oyunların seçilmesine yol açmıştır. 1980 sonrasında siyasal, ekonomik ve sosyal alanlarda yaşanan değişimler, insanları kolay yoldan para kazanmak ve en kısa sürede istenilen noktaya varılması konusunda yönlendirmiştir. Toplumun genelindeki durum, daha iyi yaşam koşulları için çözüm aramak üzerine yoğunlaşmıştır. (Tongut, 2012, s. 37) Tamamen bozguna uğratılan değer yargıları ve toplumun bu yönde olumsuz bir yapılanma ile şekillenmeye başlaması kültür ve sanat alanını etkilemiştir. 1960’lı yıllarla birlikte ülkemizde gelişimini hızlandıran politik tiyatro, 12 Eylül darbesi ile gerileme dönemini yaşar. Bu nedenle, 1980’lerde yazılan oyunlardan bazıları hâlâ önceden yaşanan siyasi olayları konu eder ve böylece tarihselleştirme yoluyla günün sorunlarını üstü kapalı biçimde dile getirir. (Özmen, 2015, s. 426) Daha çok para kazandıracak ve oluşan tüketim toplumuna hizmet edecek yapıtlardan yana yapılan tercihler gerçek sanat değeri taşıyan yapıtların izleyici ile buluşmasını engellemiştir. Hızlı nüfus artışı ve tüketim kültürünün körüklediği pazarlama olgusu, kentleşme ile ortaya çıkan sorunlar, kentlerin yabancılaşmayı tetikleme, ahlaki değer yargılarının çöküntüye uğraması, insanların sosyal ve politik yaşamdan uzaklaşarak tüketimden başka bir şey düşünemeyen bireyler haline gelmesi, televizyonlarda bilgiye dayanmayan eğlence ve yarışma programlarının yaygınlaşması 1980 yılından günümüze kadar olan dönemde yaşanmıştır.

1980 yılından itibaren reklama ve tüketime dayalı olarak izlenen ekonomik politikalar sonuçlarını vermeye başlamış, 1990’lı yıllardan itibaren görünür hale gelmiştir. Yaşanan olumsuz durumlara rağmen sayıları az da olsa tiyatro yazarları bu dönemde adını duyuracak eserler vermeye çalışmıştır. Özellikle 1990’lı yıllarda yaşanan Dünya Tiyatrosundaki gelişmeler tiyatromuzu da etkilemeyi başarmıştır. Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi 1990’lı yıllarda Amerikalı sahne tasarımcısı Robert Wilson’ın dramatik metin kullanımından uzaklaşarak “metinlerarası” olmayı hedefleyen daha çok “performans” a dayalı imge tiyatrosu ülkemizde tanınmaya başlar. Aynı zamanda Batı tiyatrosu bu yüzyıl yöneminde postmodern dönemini yaşamaktadır. Bu sebeple tiyatrodaki görülen çokkültürlülük, sahnelemeye yeni arayışlar ve deneysellik bizim tiyatromuzu da etkilemiştir. Ayrıca, 1980’ler, Batı’da tiyatro yapımlarında multi-medya (çoklu ortam) araçlarının kullanıldığı dönemdir. Sahne olayının sinema ve video ekranlarında yer alan, bilgisayardan gelen ses ve görüntülerle, fotoğraflarla bütünlendiği bu yaklaşım yüzyıl dönümünde bizde de uygulanmaya başlanmış, bu arada Karagöz gösterileri de -multi medya araçlarıyla aynı işlevi yüklenerek sahne olayında yer almaya başlamıştır. (Yüksel, 2013, s.192) Yaşanan gelişmelerle ve bunların tiyatrodaki etkileriyle birlikte özellikle tiyatromuzda birey, mekân ve beden üzerinden zamansız oyunlar yazılmaya başlanır. Bu oyunlarda evrensel insan tipinin çaresizliği anlatılır. Zamanın çizgiselliğini kıran ve tüm zamanları, evrenin dönüşünü şimdide toplayan, bunu daha önce ele aldığımız oyunlardan farklı bir şekilde biçimin kurucu ögesi olarak gören oyunlar seksen sonrası tiyatromuzda ağırlık kazanır. (Ünlü, 2009, s.83) Seksen sonrası yazarlarımız arasında bir önceki kuşaktan tanıdığımız yazarların eserleri ile birlikte Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Behiç Ak, Özen Yula, Hasan Erkek , Civan Canova, Zeynep Kaçar, Sevilay Saral, Cuma Boynukara, Mehmet Baydur, Kerem Kurdoğlu, Murathan Mungan, Ferhan Şensoy, Tuncer Cücenoglu ve Zehra İpşiroğlu gibi yeni isimlerin tiyatromuza önemli katkılar yaptığı görülür.

Seksenli yılların olumsuz koşulları, teknolojiye ilerleme, kentli yaşam olgusunun bireyi gündün güne etrafından uzaklaştırması, eşyaya verilen önem, dönemin aydın kesimini, bu sebeplerin sonuçlarını irdelemeye yönlendirir. Bu oyunlarda iç ve dış çatışma üreten karşıtlık, doğru olduğuna inanılmış değerlerle bu değerleri göz ardı eden ya da tümüyle yadsıyan toplumsal veya bireysel uygulama arasında yer alır. (Şener, 2007, s.64) İletişimsizliğin, yabancılaşmanın, trajikomik durumun, kültürel anlamda parçalanmanın,



varoluşa dair sorgulamaların en üst seviyeye dayandığı bu oyunlarda bir çok sahneleme tekniğinden yararlanılır. Görsel öğelerin işitsel öğelerle kesiştiği sahnede oyun kahramanları modern insan tipini temsil etme şekilleriyle varolurlar. Modern tiyatromuz bu oyunlarla izleyicisine yorum özgürlüğü tanımaktadır.

Metinlerarasılığın Kapılarını Aralamak: Parodik Anlatımı Kucaklayan Metinler

Parodi sözcüğünün antik Yunancadaki "*parodia*" dan türediği bilinmektedir. "Bir şarkıyı taklit ederek söylemek" anlamına gelen *parodia* sözcüğü köken olarak satir korolarının dışında kalan şarkıları tanımlamak için kullanılmaktadır. Aristoteles *Poetikası*'nın ikinci bölümünde Hegemon'un şiirlerini "parodi şiir" diye nitelerken kendisinin kötü karakterleri taklit ettiğini belirtir, bu özellikten ötürü bu tarz şiirleri komedyaya dâhil eder. (Aristoteles, 2010, s. 21) Parodi, tarihsel gelişimi göz önüne alındığında "daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması" olarak tanımlanabilir. (Alıntılaman Cebeci, 2008, s.82) Bu doğrultuda herhangi bir alt metnin dönüştürülerek "üst metnin" oluşturulduğu parodide, "komik" ayırt edici bir unsur niteliğindedir. Fakat bu durumda 20.Yüzyılın gerek sosyal gerek edebi anlayışının "komik" duygusu üzerinde yaptığı sarsıcı etkileri göz ardı etmemek gerekir. Komik duygusu yeni çağın korkuları, eleştirileri ve grotesk yapısı ile birleşerek parodiye dair yazma biçimlerini desteklemektedir.

Bakhtin, bazı edebi eserlerde baskın olan sese (yazarın / kutsalın sesi) özellikle parodi ile itiraz edildiğinde meydan okuma durumunun oluştuğunu savunur. (Sadrian, 2009, s.86) Hakim sesi gülünçleştirmek, onun zayıf yönünün ortaya çıkartılması ve tahrip edilmesi gerektirdiğinden parodi, orijinal konuyu, kişiyi, biçimi veya söylemi baltalamak suretiyle, parodinin sesi olan yeni bir egemen sesi yaratma yolunu açar. Parodi, Bakhtin'in düşüncesinde önemli bir siyasi araçtır. Baskın söylemler, birlik ve merkezîyetçiliğine tehdit oluşturabilecek diğer sesleri, söylemleri veya dilleri sürekli olarak hariç tutarak otoritelerini sürdürürler. Fakat dil, merkezi otoriteden uzaklaşan güçleri barındırması özelliği ile donatılmıştır. Merkezî güçlerin yanında dilin merkezkaç kuvveti kesintisiz çalışmalarını sürdürür; sözel ideolojik merkezleşme ve birleşmenin yanı sıra dilin işlevi sayesinde bölünme süreçleri de söylemde kesişerek ileriye doğru aktarılır. (Bakhtin, 1992, s.272) Merkezden, bir diğer deyişle herhangi bir otoriteden uzaklaşan güçleri söylemsel bir dilde harekete geçirir ve ön plana çıkarır. Hakim olan söylemler parodik bir anlatıma maruz kalır ve artık monolojik bütünlüğünü koruyamayacakları zaman otoritelerinin çoğunu kaybeder. (Korkut, 2005, s.79) Monolojik bütün içinde olmayan bir metin ise diyolojik bir söyleme zemin hazırlayarak üniter bir söylem fikrini ortadan kaldırır. Yeni tür, burada her çeşit parodiyi kucaklamak için sınırsız potansiyeli nedeniyle çok önemlidir. Bakhtin'in diyolojik eleştirisi edebi eserlerin diyolojik doğasına dikkati çeker. başka bir deyişle, başlı başına her bir eser, geçmiş, şimdiki ve gelecekteki tüm edebi eserler zincirinin bir halkası olarak görülebilir. Burada edebî eser, başka bir eserin cevabı varsayıldığı bir konuşma olarak görülür ve bir alıcıya cevap verilmesini gerekli kılar. Bir edebi eser, bu nedenle, bir öncekine bir yanıt ve mutlaka bir yazar ve bir alıcıya sahiptir. Bu, parodinin hedef metninin yani alt metnin (parodik metin bir üst metni temsil eder) alıcı tarafından tanınmasının, bir eserin bir parodi olarak düşünülmesinde zorunlu bir faktör olduğu anlamına gelir.

Yeni üretilmiş parodi metinde artık önemli olan önceki metinle olan benzerliği değil; farklılığıdır. Parodik söyleme yöneltilen bir soru, alt metinlerdeki hangi öğelerin "farklı" işlenmiş olmasıyla ilgilenir. Bakhtin'in iddia ettiği gibi ancak alıntı olma değeri sayesinde ya da Derrida'nın tabiriyle "yinelemedeki farklılık" sayesinde performatif sözceler başarıya ulaşabilir. (Carlson, 2013, s.113) Bakhtin'in sözcüsü gibi alıntı da sürekli kendini yeni bağlamlara uyarlayarak sonsuz sayıda üretilen yeni bağlamlar için zincirin diğer bir halkasını oluşturur. Önceki metinlerin, söylemlerin izlerini taşısa da, yeni bir bağlam içinde, yeniden kurduğumuz ve ifade ettiğimiz söylemler bambaşka anlamlar taşıyabilirler. Artık yeni anlamlar, alıntılanan sözlerin ilk kullanımından tamamen farklı bir eylemi, yeni sözceleri karşılar.

Derrida'ya göre metinleri dönüştürmek, onları yerlerinden etmek, varsayıldıklarına karşı çıkararak yeni bir zincir halkasına dâhil etmek ve böylece yeni biçimlenmeleri üretmek gerekir. Derrida bunun için "unutkan okuma" diyebileceğimiz belli bir okuma türü önerir. Derrida'nın önerdiği bu okuma biçimi, tutarlılık arzusunun, bağ kuruculuktan arındırılmış bir yaklaşıma, yani önceden kurulmuş bağları unutuşa bırakmaya dayanır. (Göksel, 2006, s.134) Böyle bir yöntem metinlerin ve dilin genel anlamda anlam özgürlüğüne odaklanır. Diğer metinler gibi parodik bir metin tek bir kesin anlam üzerinde durmaz. Parodik metin, bu görüşte, metnin bütün anlamını belirleyemeyen karşıt anlamlar ortaya koymaktadır. Parodik metnin anlamı, yazarının niyetinden ve okuyucusunun kesin yorumundan bağımsızdır.

Parodi, sonu gelmeyen metinleri temsil etmesinin ötesinde, gerçek-düş ikilemine de vurgu yapar. Dünyayı ve yaşamın gizini çözmeye çalışmak yerine, onu bütün yanılısaması ve özellikleriyle içine alarak yok etmeye çalışan postmodern anlayış, gerçekliğe yapılacak en büyük meydan okumanın, gerçekliğin üzerinde yapılabilecek tüm varsayımları koşulsuz şartsız kabul etmek olduğu görüşündedir. Bu yüzden,



böyle bir dönemde parodik anlatıma başvuran metinlerde gerçeklik algısının sürekli bir vurgusu yapılır. Bu metinler içinde bulunduğu durum ve dilsel oyunlarla gerçek-düş ikilemini yansıtır. Örneğin Baudrillard'a göre gerçeklik ilkesinin ortadan kaybolması yeni bir gerçeklik anlayışına yol açmak yerine, görüntüler üzerine kurulu bütünsel bir gerçeklik (simülasyon evreni, sanal bir evren) evreninin oluşmasına yol açmıştır. (Baudrillard, 2015, s.8) Bu yeni evrende orijinal olandan bahsetmek neredeyse imkansızdır. Bütün görüntüler birbirini andırarak ve birer kopya niteliği taşıyarak çoğalır. Baudrillard bütünsel gerçekliğe verilebilecek en iyi örneğin ve bu gerçeklik anlayışını canlandırabilecek en iyi tiptemenin Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sü olduğu kanaatindedir. (2015, s.42)

Alfred Jarry'nin *Kral Übü* (1896) oyunu sürrealist ve dada etkilerinin ortak etkileşimlerinin bir ürünü olarak kabul edilir. Daha sonraları Antonin Artaud'u ve Absürt tiyatroyu da önemli ölçüde etkileyen bu kukla tiyatrosu, edebi dilin ve modern batı dünyasının argo, alay ve müstehcenlikle parodize edilmiş halidir. Jarry, oyununda özellikle Shakespeare metinlerine alaycı dönüştürüm yoluyla birçok gönderme yapar². Metinlerarasılığın bir alt türü olan parodi, *Übü*'de yıkıcı bir biçimde kullanılır. (Karacabey, 2006, s. 81) Fakat önemli olan, oyundaki belirgin edebi referanslardan çok, kahramanlık tutumunun ve bunun onurlandırdığı düzenin genel yergisidir, burada Jarry anarşik komedi ruhuna bağlıdır. (Braun, 2013, s.59) Yani burada asıl amaç, dile getirilerek yıkıma uğratılmak istenen baskın söylemlerdir. Jarry'nin *Kral Übü* figürü, iktidar ve para hırsının kişiyi acımasız bir yaratığa dönüştürmesinin kanıtı olarak verilir. Oyun grotesk öğeler ve absürt şekilde kullanılan dil ile birleşerek, kuklanın simgeci tarafından beslenir. Christopher Innes, ahlaksal tabularla alay eden, toplumsal kurumlara saldıran *Kral Übü*'yü, ciddi dediğimiz tiyatronun tematik ve stilize edilmiş beklentilerinin kışkırtıcı bir parodisi olarak görmesine karşın, olay dizisinin ve kişileştirmenin kasıtlı bir biçimde çocuksu olduğunu söyler ve her karşılaştığı durumda kendi antitoplumsal ve ahlakdışı niteliklerini ortaya çıkaran *Übü*'nün, korkunç ve çirkin bir biçimde cisimleştirilmiş halinin, bu niyetini özetlediğini savunur. (1993, s.41) Bu yüzden oyunda, Kral Übü, her şeyi ayırt etmeden spiral şeklinde çizilmiş midesine atmasından dolayı şişman, krallığını kocaman bir şapka giymeye indirgemiş, açgözlü, kaba ve yalancı olarak resmedilmiştir.

Übü, hem sınırsız bir gerçekliğin dopdoğru bir simgesi hem de bütünsel gerçekliğe verilebilecek tek yanıttır. Übü'nün acımasız alaycılığı ve grotesk fiziği, içinde bulunduğumuz dünyayı anlayabilmek için düşsel sayılabilecek tek çözümdür. Spiral şeklindeki göbek çizgileri hem içinde yaşamakta olduğumuz dünyanın profiline hem de bu göbeğin içinde yok olup gidişine benzemektedir.

Zehra İpşiroğlu'nun Übü'nün Ülkesine Bıraktığı Oyun Kahramanları:

Oyun kahramanlarını *Kral Übü* gibi bütünsel gerçeklik temsilinin ülkesi içine yerleştiren Zehra İpşiroğlu, *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesi'nde*(2003) adlı oyunu ile birçok konuya farklı bakış açıları getirir. Bir çocuk tiyatrosu olan bu kukla oyununu, "Übü'lerin yönettiği bir dünyada Pinokyo'lar olabilir mi?" sorusunun cevabı olarak yazan İpşiroğlu alımlamanın birçok yönden gerçekleşebileceği eseri için: "Çeşitli masal figürleri ile nahif bir çocuk oyunu gibi başlayan bu oyun oldukça acımasız bir kara güldürü olarak geliyor. Böylece çocuğun kendi kimliğini bulmasına izin vermeyen tüketici ve yıkıcı güçlere gönderme yaparak çocuk hakları sorununu gündeme getiriyor." (İpşiroğlu, 2014, s.72) ifadelerini kullanmaktadır. Çocukları, biz yetişkinlerin yaşam kaygıları arasında sıkışıp kalmış olarak gören yazar, birçok masal kahramanını çocukların yerine koymaktadır. Oyunda Kral Übü'nün ülkesinde yaşayan Pinokyo daha iyi olmaya dair yaptığı her davranış için cezalandırılır. Ülkenin bireylerinin tek tip insana dönüştürülüp "übüleştirilir"diği bir düzenin içinde Pinokyo gibi direnenler için özel dönüştürüm makineleri bile düşünülmüştür. Eser bir çocuk oyunu olmasının yanında yetişkinlere yönelik bir masal olarak da değerlendirilir. Çocukların içinde bulunduğu durumu parodik bir anlatımla anlatmayı tercih eden yazar, *Kral Übü* gibi, baskın politik söylemlerin ve iktidarın parodisini yapan diğer bir eseri ve birçok masal figürünü eserin çıkış noktası olarak belirlemiştir. Böylelikle bir üslubun ve karakterin de alt metin olarak malzeme sağladığı fikrini desteklemiştir.

Eserde, Pinokyo Keloğlan'la birlikte okuldan kaçarak bir kukla oyununa gider ve orada çıkan bir kavgayı ayırmaya çalışır. Bunun üzerine Kral Übü Pinokyo'yu sorguya çeker:

"GEPETTO (yalvararak) Pinokyo ne yaptı, söyleyin ne olur?"

1.POLİS Birinci suçu o baldırı çıplak başı kabakla birlikte -Keloğlan mı ne hergelenin adı- okuldan kaçmak.

2.POLİS (Gepetto'ya vurur) Ne olacak, babasına bak oğlunu al!

2.POLİS Bütün bu saçmalıkları sen soktun onun aklına değil mi? Kuklalar, mukulalar.

² Oyun, Übü'nün "kral Venceslas'ın en güvendiği süvari yüzbaşı" iken, karısının "(...) elli tane lahana kesicisini idare etmektense, testi kafanız üzerinde Polonya tacını taşımak daha iyi olmaz mı?" ayartmasıyla ve Yüzbaşı Kıpışlık ve adamlarının yardımıyla Polonya kralını öldürüp kral olmasıyla Macbeth'i, öldürülen kralın hayaletinin intikam istemesi ile de Hamlet'i çağırıştırır. (Karacabey, 2006, s.81). Ayrıntı için bkz. Jarry, A. (2014). *Kral Übü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.



GEPETTO Bana söz vermişti okula gidip adam olacağına!

...

1.POLİS (Devam eder) Üçüncü suçu, kukla oyununun en bomba, en vurdulu kırdılı yerinde, araya girip kuklalar arasında çıkan kaovayı durdurmaya çalışmak... izleyenleri çığrından çıkarıp oyunun içine okumak. Kuklaları barış marış gibi saçmalıklarla ayartmak!..." (İpşiroğlu, 2014, s.83)

Anlaşıldığı üzere Kral Übü, ülken in kaosundan beslenen, bu kaosu kendi iktidarını kurmak adına fırsat bilen bir yöneticiyi canlandırır. Bu doğrultuda bir eğitim sistemi oluşturmakta, hatta halkının bilinçaltını bile kendine hizmet etmek adına yönlendirmeye çalışmaktadır:

"ÜBÜ Şimdi derse başlıyoruz! Birinci ders; rüyamda ne gördüm dersi... (Pinokyo'ya) Kalk bakalım, gördüğün rüyayı anlat!

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Rüyamda Kral Übü'yü tüm dünyayı kaplayan dev bir bulut gibi gördüm.

ÜBÜ Yaaa sonra?

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Öylesine kocaman öylesine güçlüydü ki, ninemi yiyen o kötü kurt var ya, onu bir vuruşta öldürüyordu işte!..

ÜBÜ (Sırttır) Nasıl öldürüyor?

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Bıçaklıyor

ÜBÜ Kanlar akıyor mu?

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Evet çok kan akıyo, her yer kıpkırmızı oluyor.

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Sonra kurdun kanını deşip ninemi kurtarıyor

ÜBÜ Eeeh sonra? Sonra ne oluyor? Nineni de dilim dilim doğruyor mu?

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Yok... Şey hayır. Şey şey sonra... Sonra ninemle evleniyor. Yani... Onlar ermiş muradına." (İpşiroğlu, 2014, s.88)

Sahip olduğu araç bolluğu karşısında ne yapacağını bilemez hale gelerek büyük bir törensel gösteriye dönüşen, başka bir deyişle güncel görünümü sahip olunan her şeyin kitlesel bir şekilde tüketilmesine benzeyen, kendi kendini yutup yok eden bir kültür söz konusudur. (Baudrillard, 2012, s.7) İnsani değerlerin sıradanlaştığı, çalışma gücünün birlikte belirlenen işbölümüne dayandığı toplumlar yerine, üretim gücü sanayileşme ile birlikte doruğa ulaşan yeni bir tüketim ve bilgi çağı tüm görselliği ile yaşamın ortasındadır. Savaş haberlerinin sıradan bir haber gibi geçildiği, pazarlamada yaşanan rekabetle birlikte reklamların sınırlarını zorladığı, izlendiği andan itibaren dile dolaşan, insanı her şekilde ele geçirerek bilinçaltında tüketime yönelten bir teknoloji ağı postmodern özneyi sarmalamış durumdadır.

Modern sonrası metinlerde parodi eğlenceli bir biçim anlayışından daha çok bir hayat biçimi olarak karşımıza çıkar. Dilin normatif sınırları, kendini zorlayarak parodiye yaklaşma eğilimindedir. Sadece kahkahanın değil aynı zamanda korkunun keşfedilmesi için bu gerekli duruma gelmiştir. Artık söz konusu olan orjinali açığa vurmak ya da düzeltmek değildir. Yeni yönelim, absürd olarak şekillendirilebilen, akıl almaz, kaynak materyal olarak kullanılabilen orjinaldir. (Frosch, 1973, s. 374) Günümüzün masal parodileri, peri masalının masumiyetini taşımak ve kendine böyle bir son biçmek yerine, materyalde yani asıl metinde belirgin bir şekilde bulunmamak sebebiyle bir dizi farklı sonla biter. İpşiroğlu'nun kahramanları kendilerinin bir masal figürü olduklarının ve masallarından bambaşka bir dünyada zalim Übü'nün ülkesinde olduklarının farkındadırlar fakat mücadele etmek yerine baştan kabullenilmiş bir çaresizliğin görünümünü çizerler:

"PETER PAN Pinokyo bir gülebilsen, bu olanlara kahkahalarla bir gülebilsen uçabilirsin, uçup gidebilirsin, kurtulabilirsin ellerinden!

BEBERUHİ (Peter Pan'ı iteler) Gülme komşuna gelir başına!

...

PİNOKYO Yetişin kurtarın beni, kurtarın!

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Seni kurtaramam, yoksa kurt beni ham yapar Pinokyo!

HANSEL ve GRATEL (Ağlamaklı bir sesle) Elimizden ne gelir ki Pinokyo! Bizler birer masal figürüüz yalnızca!

BEBERUHİ Masalların da modası geçmiş" (İpşiroğlu, 2014, s.96-97)

Seksen sonrası türk tiyatrosunda postmodern parodinin yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak metinlerde işlendiği görülür. Metinlerarasılığın yüzyılın ihtiyaçlarını da karşılamak amacıyla birçok metinde kendini hissettiren yüzü seksen sonrası Türk tiyatrosunun parodik metinleri için de geçerlidir. Nüfusun artışı, teknolojik etkilerin dünyayı sarmalayan hızı karşısında her türlü insan hareketinin parodiye dönüşebildiği dünyamızda, metinler birbirleri üzerine katlanarak, yüzlerini birbirlerine çevirerek okuyucu



için tanıdık görüntüler oluştururlar. Her türlü söylemin parodisi olma etrafında oluşturulan tiyatro metinleri, edebiyatımızda, metinlerarası göndermeleri gerek belli başlı metinler olarak gerek kahramanlar aracılığı ile yapar. Bunu yaparken hedef metnin dönüştürülmesi amacıyla daha çok, yıkıma uğratmak istedikleri bir söylemin izini sürerler. Yıkıma uğratma işlemi kara mizah, hiciv ve grotesk³ gibi unsurlarla güçlendiren parodi, bu unsurları parodisini yapmak istediği söylemleri ifade etmek için bir araç olarak kullanır.

Kara mizah için, şehirleri teknolojinin teslim aldığı, çalışma zorunluluğunun sevdalı ahlaklılığı öldürdüğü bir dünyada ütopya ancak reddedilmesi gereken bir kavramdır, çünkü gerçekliği sözkonusu değildir. (Batur, 2010, s.10) İpşiroğlu'nun masal kahramanları için kurguladığı ülke böylesi bir düşüncenin ürünü olması sebebiyle distopik özellikler taşır. Kara mizah türünün dayandığı bu düşünceden dolayı, bu türdeki en büyük patlama, I.Dünya Savaşı sonrası yaşanan bunalımdan sonra gerçekleşir. Tıpkı yüzyılın ilk çeyreğinde büyük bir etki uyandıran Dadacılık, Gerçeküstüçülük, Gelecekçilik akımları gibi. Hepsinin ardında yaşanan bunalımların sessiz çığı ve işlevselleşip nesneleşen insanoğlunun geldiği durum hissedilir. Yeni toplumsallık anlayışı "kendiliğinden" olmayan bir oluşumu yansıtır. İpşiroğlu'nun oyununda Pinokyo'nun yaşadığı trajikomik durum böylesi bir "kendiliğinden olmaya" insanı zorlamaktadır:

PİNOKYO Ama her yer Übü'lerle dolu. Übü öğretmen, Übü kuklacı, Übü yargıç... Übüler büyüyor, Übüler çoğalıyor. Bir de Übükoplar var. Übü okulunun öğrencileri, geleceğin Übükopları... (İpşiroğlu, 2014, s.104)

PİNOKYO Keloğlan'a ilkelikten kurtulması için aklını başına almasını öğütüyorum.. Geri kalmış toplumun insanlarına yer yok günümüzün dünyasında.. Ya ayağımı yere vura vura ilerleyeceksin dik baş ve açık alınla ya da tökezleyip düşeceksin uçuruma... Başka yol yok.. Tilki ile Kedi'ye ise içtenlikle teşekkür ediyorum onlara çok şey borçluyum.

....

SUNUCU Gerçekten gözyaşartıcı bir sahne. (Gözlerini siler) İnanın bu tarihi anda... (Gene gözlerini siler) Söyleyecek söz bulamıyorum. Kardeşlerine son bir mesajın var mı?

PİNOKYO Hiç yılmadan çalışmaları. Herkes Übükop olabilir herkes... Yeter ki...

(Pinokyo konuşurken ekranda belli belirsiz bir mavileşme olur, Pinokyo başını kaldırıp bakar, bir an Mavi Saçlı Peri görünür. Pinokyo Mavi Saçlı Periye bakarken yüzü değişir, yüzünden o anlamsız otomatikleşmiş ifade yiter, neredeyse büyülenmiş gibidir)

Yeter ki... (2014, s.134)

Özünde doğallık yerine sanayisel bir şekilde üretilmiş toplumsal ve ekonomik gerçeklik vardır. İnsan eliyle tüketime sunulmuş bu yeni gerçeklik anlayışı ancak kara mizahla karşılandığı ölçüde katlanılabilir duruma gelmektedir.

Hiciv, parodinin aynı zamanda önemli bir eleştirel teknik olması sebebiyle eserde en çok öne çıkan unsurlardan birini yansıtır. Birçok söylemin hicivsel olarak ele alındığı oyunda, toplumda yer edinmiş davranış biçimlerinin temsili sunulmaktadır. Örneğin: Pinokyo'yu, onu kurtarmak ve babasının mesleğini sürdürmek vaatleriyle kandıran Kedi ve Tilki aracılığı ile toplumda sömürülen dinî duygular, bu duyguları kullanarak halkı dolandıran kişiler ele alınır. Metnin sonunda çevirdikleri oyunla Pinokyo'nun elindeki parasını almayı başaran bu ikili, halkın masum duygularının sömürüldüğü bir toplumun kurnaz kişilerini temsil etmektedir:

"TİLKİ Üçaltının var değil mi, bunu on katına çıkarmaya ne dersin

PİNOKYO (Kuşkulandır) Kumar oynamam, borsadan da anlamam.

TİLKİ Allah cümleten kötülüklerden korusun bizleri Yarabbimmm!

PİNOKYO Öyleyse nasıl çoğaltacağım paramı?

TİLKİ Dinibütünler ülkesindeki Mucizeler Tarlası'nı duymadın mı hiç?

KEDİ Oraya varabilirsen, Mucizeler Tarlası'na paralarını ekeceksin, bir güzel de kutsal suyla sulayıp dua okuyacaksın, ertesi sabah altın kök salmış ve altınlarla yüklü bir ağaç filizlenmiş olacak."
(İpşiroğlu, 2014, s.110)

³ Grotesk: "çift değerlikli etki", "olasılıklar dünyası", "karnaval ruhu", "bilinen ve bilinmeyen arasındaki sınırların bozulması", "karikatürleştirme", "kaba güldürü", "abartma", "korku ile gülmenin ayrılmazlığı", "uncanny"(=tekinsizlik), "oyunsallık", "alışılmadık derecede çirkin", "yapıt ve yanıtta çelişkilerin çözülmemesi çarpışması", "anındalık", "insanın yiyecek zinciri içindeki yeri" gibi kavramlara karşılık olarak belirtilmiştir. (Ünlüayıcı, 2003, s. 69) Bu kavramlara bakıldığında "Kral Übü" tiplemesinin nasıl bir grotesk varlık sergilediği anlaşılmaktadır.



TİLKİ'nin, PİNOKYO'nun babasına dair duyduğu endişeye karşı, cevap olarak sarfettiği cümle ise aynılaştıran ve tektipleştiren bireylerin eleştirisini yapar. Burada insani değerlere dair tutumların, erdemlerin birer fabrika ürünü olarak görülmesi değersizleşme sürecimizi yansıtır:

"PİNOKYO Ama ya babama verdiğim söz?"

TİLKİ Baban bir tek seni yarattı, sense bir fabrika kurup yüzbinlerce Pinokyo yaratabilirsin!"
(İpşiroğlu, 2014, s.111)

Eserde ayrıca Gepetto'nun dünya görüşü sorgulanır; çünkü onun gözü kendi sanatından başka bir şey görmez, 'Übü'lere karşı koyacak gücü yoktur. (2014, s.72) Gepetto'nun kişiliğinde idealist sanat anlayışına eleştiri getirilir:

"GEPETTO (Pinokyo'yu kucağına alır) Ben onarıyorum yeniden, eskisinden de güzel bir çift bacak ve ayak yaparım... Bu balına öylesine pis boğaz ki önüne ne gelirse silip süpürüyor.. En son yuttuğu geminin içindekilerle geçindim bugüne kadar, burada kendime az buçuk bir yaşam yaptım, marangoz atölyem bile var bak." (İpşiroğlu, 2014, s.102)

Oyun sosyal ve bireysel anlamda yaptığı eleştirilerine, *Kral Übü* üzerinden politik bir söylemi de eklemektedir. Bu nedenle oyunun müzikleri her söylemin ve karakterin temsil ettiği özelliklere göre değişkenlik gösterir. Gepetto'nun müziği modern caz müziğini andırır, yer yer Barok müziği motifleri duyulur. Keloğlan'ın müziği doğu motiflerinin karıştığı neşeli, yer yer komik müziktir. Kedi ile tilki'nin müziği ise alaturka motiflerinin karıştığı ağırdal ve yavaş bir müziktir. (İpşiroğlu 2014, s.77) Übü'nün ve übükopların müziği ise uyumsuz sesler barındırır. Oyunun son sahne dışındaki tüm sahnelerde müzik, metni destekleyici bir nitelik taşır. Son sahnenin medyatik bir özelliği olduğundan, müzik nitelik değiştirir ve yer yer metne ters düşerek bir güldürü etkisi yaratır.

Korkunun komik ve abartılı olanla iç içe geçtiği grotesk durumlar parodik anlatımı güçlendiren diğer önemli etkidir. Görsel anlamda aşırı çirkinliğe ulaşmış Übü, söylediği saçmalıklarla oyunsallığı korumakta, eylemleriyle de abartının ve kaba güldürünün sınırlarını zorlamaktadır. Grotesk bir taşlama örneği olan İpşiroğlu'nun oyununda Übü tiplemesine özgü grotesk unsurlar parodiyle birleşerek farklı bir temsil biçimini yansıtır:

"PİNOKYO Adım pinokyo, kafamdaki şapkam.

ÜBÜ Şapka mı, ne biçim şapka bu böyle? (şapkayı koklar)

PİNOKYO (Övünerek) Babam yaptı, ekmek içiyle!

ÜBÜ (Şapkadan bir lokma ısırtıp tiksintiyle yere tükürür) Allah kahretsin sünger gibi bir şey bu, yenilir yutulmaz bir şey, babana söyle yarın pastadan bir şapka yapсын!" (İpşiroğlu, 2014, s. 86)

Birçok edebi türün bünyesinde yer alan groteske özgü değerler gerek insan, hayvanlar ve nesnelere alışılmışın dışında biraradılığı gerek kutsal olanla yasaklı olanın yanyana gelmesi şeklinde yaratılan tekinsizlik duygusu ile karşımıza çıkar. Yaratılan bu görüntülerde komik ve gülünç olanın iç içe olmasından duyulan korku ile karnaval ruhuna ait ihlal duygusu groteskin özünü oluşturmaktadır. Abartının sınırlarını aştığı, ürkünç olanın yaşamdan ayırtılamadığı, korkunun komikle birlikte evrilerek saçmaya dönüştüğü, bedensel dengenin yitirildiği grotesk durumlar geçmişin en eski dönemlerinden beri varlığını sürdürmekle birlikte özellikle yirminci ve yirmibirinci yüzyıl insanını tanımlamadaki en büyük silah haline dönüşür

Sonuç

Türk tiyatrosunda, bir anlatım biçimi olarak başvuru parodinin, Batı'daki gelişmeleri de takip ederek, seksen sonrasında, postmodernin etkisi altında yaygınlık kazandığı görülür. Postmodern parodinin ifade biçiminin söylem parodisi ile zenginlik kazandığı oyunlarda, metinlerarası ilişkileri güçlendiren farklı alt metinler kullanılmıştır.

Zehra İpşiroğlu'nun *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesi'nde*(2007) oyunu alt metin dolayısıyla zenginlik gösteren, kara güldürü özelliğini parodinin anlatım olanakları ile güçlendiren yetişkinlere de hitap etmesinin yanında bir çocuk oyunudur. Alfred Jarry'nin *Kral Übü*(1896) oyununun genel anlamda orjinal metin sayılabileceği oyunda masal kahramanları ve geleneksel Türk tiyatrosunun tiplmeleri, orjinal metnin dönüştürülmesine yardımcı olan diğer alt metinleri temsil etmektedir. Yazar, ele aldığı alt metinleri, günümüz dünyasında çocuk haklarının sömürüldüğü otoriter düzen söylemine hizmet edecek şekilde parodileştirmiştir. Oyunda Kral Übü'nün baskıcı söylemlerinden yararlanarak, çocukları temsil eden masal kahramanlarının nasıl sömürüldüğünün altı çizilmektedir. Yazar bunu yaparken benzer söylemlerin parodisinin ifade imkânı bulduğu Jarry'nin oyunundan yararlanır. Oyunda, parodisini yapmak istediği durumları ön plana çıkarırken, bunu, nesneleşen, sorgulamayan, tüketim zincirinde kaybolmuş ve çocukları da bu sonuca mahkum etmiş çağımızın insanı üzerinden yapar.



Oyunda, karakterlerin ön plana çıktığı ya da silikleştiği noktaların kimliklerine dair tamamlanmışlık duygusu ile paralel olduğu görülür. Karakterler tiplerden vazgeçip özgün hareketler sergileyip düşünebildiği ölçüde psikolojik anlamda bir derinliğe sahip olabilmişlerdir. Bunun tam tersi durumlarda parodinin hedefine oturtulmuşlar belleklerinden tamamen koparılmışlardır.

KAYNAKÇA

- Aristo (2010). *Poetika*. Ankara: Mitoş -Boyut Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail M. (1992). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Batur, Enis. (2010). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, Jean (2012). *Karnaval ve Yamyam*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, Jean. (2012b). *Kusursuz Cinayet*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2015). *Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev. (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu- Batı Yayınları
- Braun Edward. (2013). *Yönetmen ve Sahne*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Carlson, Marvin. (2013). *Performans; Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. Beliz Güçbilmez), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Frosch, T.R. (1973). Parody and The Contemporary Imagination. *An Interdisciplinary Journal*, Penn State University Press, Vol. 56, No. 4 pp. 371-392.
- Fuchs, Elinor. (2003). *Karakterin Ölümü* (Çev. Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Göksel, Nil. (2006). "Unutma, Parodi ve İroni". *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, S: 1, ss.131-140.
- Innes, Christopher. (1993). *Avant- Garde Tiyatro (1892-1992)*. Ankara: Dost Kitabevi.
- İpşiroğlu, Zehra. (2014). *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde*. Ankara: Mitoş-Boyut Yayınları.
- Karacabey, Süreyya. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: Deki Yayınları.
- Korkut, Nil. (2005). *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern (Ortaçağdan Postmodern Döneme Parodi ve Türleri)*. Doktora Tezi, ODTÜ, Ankara.
- Özmen, Özlem. (2015). Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55, ss. 415-429.
- Sadrian, M.Reza. (2009). *Parody in Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, The Real Inspector Hound, And Dogg's Hamlet, Cahott's Machbet*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: ODTÜ.
- Şener, Sevda. (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Tongut, Gökçen. (2012). *12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'nin Memet Baydur Oyunlarına/Karakterlerine Etkisi*. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ünlü, Aslıhan. (2009). Döngüsel Zamanın Türk Tiyatrosundaki Döngüsü. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.28/2, s.61-90
- Ünlüaycıl, Nil. (2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı. A.Ü, D.T.C.F, *Tiyatro Araştırma Dergisi*, Ankara, s.68-84.
- Yüksel, Ayşegül . (2013). *Türk Tiyatrosu*. (10. Ünite: 1980-2000 Arası Türk Tiyatrosu), Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayını.