

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

A. Metin BALAY

HALK TİYATROSU ve DARİO FO



TİYATRO KÜLTÜR DİZİSİ: 18

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

MitosBOYUT TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ: 18

A. METİN BALAY

**HALK TİYATROSU
ve
DARIO FO**

İÇİNDEKİLER

Sayfa

HALK TİYATROSU NEDİR	7
HALK TİYATROSU GELENEĞİ AÇISINDAN	
DARIO FO'NUN OYUNLARININ İNCELENMESİ.....	19
SONUÇ	85

Ek.1

ÜLKEMİZDE HALK TİYATROSU TARTIŞMALARI	106
---	-----

Ek.2

DARIO FO'NUN YAPITLARI.....	107
KAYNAKÇA.....	110

HALK TİYATROSU NEDİR

Halk tiyatrosu kavramı ülkemizde üzerinde çok tartışılmış olan kavramlardan biridir.¹ Bu tartışmalarda ortaya konan düşünceler pek çok bakımdan farklı olmalarına rağmen, aralarında bazı ortak noktalar bulunduğu da gözlenmektedir.

Bu tartışmalarda öncelikle üzerinde durulan konu, halk tiyatrosunun seyircisi sorunudur. Bir görüşe göre halk tiyatrosunu, "seyircisi halk olan tiyatro" şeklinde tanımlamak gerekir. Ancak bu noktada bir tartışma ortaya çıkmaktadır: Halk kimdir? Halkın belirli bir sınıf olmadığı üzerinde hemen herkes hemfikir. Ancak, hangi sınıfların halk sayılabileceği konusunda tartışmalar vardır. Bir görüşe göre halkı, "emekçi sınıflar" şeklinde tanımlamak doğrudur. Bir başka görüşe göre ise, halk, tiyatroyu izlemeye gelen bütün kesimleri kapsar ki, bunun da sosyal katmanlar ya da sınıflar açısından belirlenebilmesi mümkün değildir. "Seyirci"yi halk olarak tarif eden bu yaklaşıma göre, tanımlamada esas olan coğrafyadır. Yine coğrafyayı esas alan bir alt görüşe göre, halk bir yörenin halkı demektir.

Üzerinde tartışılan bir başka konu ise, halk tiyatrosunun üreticisinin kim olduğu konusudur. Bu konuda iki temel görüş vardır: Birinci görüşe göre, halk tiyatrosu halkın kendi kendisi için ürettiği tiyatrodur. Yani, başka bir deyişle, sadece bizzat halk tarafından üretilen tiyatro halk tiyatrosu olarak tanımlanabilir. İkinci görüşe göre ise, halk tiyatrosunun kimin tarafından üretildiğinin önemi yoktur, önemli olan seyircisinin halk olup olmadığı ya da amacının halka yönelik olup olmadığıdır.

Bir başka tartışma konusu, halk tiyatrosunun amacının ne olduğudur. Bir görüşe göre halkın durumunu yansıtmak olmalıdır bu amaç. Bir başka görüşe göre, yansıtmak yetmez, değiştirmelidir bu durumu halk tiyatrosu. Üçüncü bir görüşe göre ise, halk tiyatrosu ne halkın durumunu yansıtır, ne de değiştirir, sadece daha katlanılabilir kılar.

¹ Bu tartışmalar için lütfen EK-1'e bakınız.

En önemli tartışma konularından birisi halk tiyatrosunun biçimidir. Hemen herkes halk tiyatrosunun “açık biçim” olduğunu söylemesine rağmen açık biçimden ne kastedildiği noktası tartışmalıdır. Bir görüşe göre, halk tiyatrosundaki açık biçim oyunun oyunsallığının vurgulanmasıdır. Bir başka görüşe göre halk tiyatrosunun açık biçimi, değişimine açık olması, yani esnek yapılı olmasıdır. Bir üçüncü görüşe göre ise, seyircinin üretim ya da izleme aşamalarında oyuna katılması anlamına gelmektedir, halk tiyatrosunun açık biçimi.

Bu karmaşa, öncelikle farklı terimlerin ortaya atılmasına yol açmıştır: “Halk Tiyatrosu, Halkın Tiyatrosu, Halkçı Tiyatro, Halk İçin Tiyatro, Halka Dönük Tiyatro, Kamu Tiyatrosu, Popüler Tiyatro” gibi. Bunlar içinde bir şekilde halk kavramının geçtiği terimlerdir. Bir de bunlardan ayrı olarak, halk tiyatrosundan farklı oldukları genel olarak benimsenen ama yine de zaman zaman onunla eşanlamlı olarak kullanılan başka terimler daha vardır: “Sınıf Tiyatrosu, Propaganda Tiyatrosu, Toplumcu Tiyatro, İşçi Tiyatrosu, Köylü Tiyatrosu, Politik Tiyatro, Devrimci Tiyatro.”

Bu karmaşanın doğmasındaki en önemli neden, halk tiyatrosu üzerindeki tartışmaların, ülkemizde, toplumsal hareketliliğin arttığı zaman ve ortamlarda yapılmış olmasıdır. Bu nedenle halk tiyatrosu kavramı üzerine görüş bildirenlerin asıl amacı, tiyatroyu, artan toplumsal hareketliliğe aktif olarak sokmaktır. Yani bir bakıma, tiyatroya doğası itibarıyla sahip olduğu görev dışında yeni bir görev yükleme çabasıdır söz konusu olan. Her ne kadar bu görev farklı görüş sahipleri tarafından salt eğitici-likten salt eğlendiriciliğe kadar uzanan geniş bir yelpaze içine yerleştirilmiş olsa da, sonuçta bir görevdir tiyatroya yüklenilmek istenen. Üstelik bu görev, tiyatronun kendi alanı dışında bir görevdir. İşte bu görevci yaklaşım, halk tiyatrosu kavramının bilimsel bir temel üzerinde tartışılmasını zorlaştırmaktadır.

Halk tiyatrosu tartışmalarını bilimsellikten uzaklaştıran bir başka nokta da, tarihsel perspektiften yoksun oluşlarıdır. Bu perspektif eksikliği, kendi halk tiyatrosu geleneğimize yönelik çalışmalardan daha fazla, dünyadaki halk tiyatrosu geleneğinin incelenmesine yönelik çalışmalarda göze çarpmaktadır. Bu

eksiklik, yukarıda sözü edilen görevci yaklaşımla da birleşince, batıdaki bütün bir halk tiyatrosu tarihi “yozlaşma” süreci olarak görülebilmektedir.² Üstelik burada kastedilen sanatsal değil, politik yozlaşmadır. Bu durumda görevci beklentiler, halk tiyatrosunun tarihsel süreç içerisinde kavranmasını olanaksız hale getirmekte ve böylece bilimsellikten uzaklaşmaktadır.

Halk tiyatrosu tartışmalarının en büyük eksiklerinden birisi, biçim tartışmalarının eksikliğidir. Hemen hemen hiçbir görüş sahibi, ne ülkemizdeki ne dünyadaki halk tiyatrosu örneklerinin biçimi üzerinde durmamıştır. Özellikle ihmal edilmiş bir konu biçim ile öz arasındaki ilişkidir. Biçimden söz edildiğinde hemen ele alınan konu, sergilenen mekânların halk tiyatrosu için elverişli olup olmadığıdır. Oysa, sergileme biçimi ve sergilenen öz arasındaki ilişkiden söz eden yoktur. Biçim tartışmalarının eksikliği, halk tiyatrosu kavramı çevresindeki tartışmaları tiyatro sanatının ilgisi ve bilgisi dışına taşımaktadır. Sorun tiyatronun sorunu olmaktan çıkmaktadır.

Özetlersek, halk tiyatrosu kavramı üzerine görüş bildirenler, bu konuya görevci bir anlayışla yaklaşmışlar, tarihsel bakış açısını kullanmamışlar, biçim ile öz arasındaki ilişki üzerinde yeterince durmamışlardır. Bu nedenlerle tartışmalar sonuçsuz kalmış, hatta ilerleme sağlanabilmesi mümkün olmamıştır.

Öncelikle yapılması gereken, görevci değil, olgulara dayalı bir yaklaşımın uygulanmasıdır. Bu konuda, pozitivist yaklaşımı benimsemiş olan Sosyal Antropolog George H. Lewis'in genel anlamıyla kültürü ele aldığı, “*The Sociology of Popular Culture*” adlı uzun makalesi³, popüler kültür olgusunu tarihsel bir perspektif içinde incelenmesi bakımından güçlü bir çıkış noktası oluşturacak niteliktedir.

Lewis'a göre günümüzde, birbirinden farklı üç kültür biçimi vardır. Bu kültür biçimleri ve farklarını şöyle sıralamak mümkündür:

2 NUTKU, Özdemir, “Tarihsel Gelişimi İçinde Halk Tiyatrosu”, Forum, 20 (348), 1.10.68, Ankara, s. 17-18

3 Lewis, George H., “The Sociology of Popular Culture”, Current Sociology, ISA, Vol. 26, No. 3, Winter-1978

Folk Kültürü

1. Biçimi basittir.
2. Her türlü duyu ya da gelenek aracılığı ile doğrudan aktarılabilen ya da iletilebilen yapıdadır.
3. Genellikle herkes için parasızdır.
4. Kişiden çok, kullanımı açısından grup mülkiyetindedir.
5. Anonimdir.
6. Bireysel olarak (dans dışında) sunulur.
7. İçinden çıktığı grubun değer yargılarını iletir ve içerir.
8. Bu ürünleri üreten ve tüketen arasında toplumsal statü farkı yoktur. (Otantik olduğu zaman)
9. Üreticiler ve sunucular amatördür.
10. Ürün tüketiciye dönüktür.

Popüler Kültür —Kitle Kültürü—

1. Biçim olarak orta karmaşıklıktadır.
2. Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır.
3. Oldukça ucuz fakat parayla elde edilir.
4. Copyright, patent ya da sahiplik yoluyla tüketime açıktır.
5. Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır.
6. Standartlaştırılmış, yeniden biçimlendirilmiş ya da çoklaştırılmış olarak gösterime sunulur.
7. Kültürel değerleri ve gelenekleri yeni formüller biçiminde yansıtır.
8. Üreten ile tüketen arasından toplumsal statü farkı vardır.
9. Üreticileri ve sunucuları profesyoneldir.
10. Ürün tüketiciye dönüktür.

Seçkin (Elit) Kültür

1. Karmaşık bir biçimi ve beğenilmesinin estetik ölçütleri vardır.
2. Tüketicileri yüksek eğitilmiş kişilerdir, bu yüzden iletilebilen araçları yapının kendisidir.
3. Ürün (yapıt) çok pahalı ve değerlidir.
4. Mülkiyeti sahipten sahibe geçebilir.

5. Bilinen ve ünlü bir yaratıcısı vardır.
6. Yaratıcı yetenekli ve becerilidir. Özgün olarak yaratır.
7. İlk değerlendirilmesi, yine yüksek beğeni sahibi arkadaş grupları ya da eleştirmen topluluğunca yapılır. Bu kültürde, ekoller ve küçük sanat toplulukları bu yüzden oluşur.
8. Ürün (yapıt) bir düşünceyi vurgular. Kültürel ve geleneksel önyargılardan bağımsızdır. Yenilikçidir.
9. Yaratıcıları profesyoneldir. Çoğu, sanatlarıyla geçinen sanatçılardır.
10. Ürün (yapıt), yaratıcının yaratım süreciyle oluşturduğu bir düşünsel çaba ve yaratıcılıkla ortaya çıkmıştır ve ancak bu tür bir çabayı gösterenlere dönüktür. Daha sonra "ürün" sanat piyasası aracılığı ile "yüksek" ve "zengin" tüketiciye dönük olmaya başlayacaktır.

Bu sınıflama, kültüre sanki bir sanat ürünüymüş gibi yaklaştığı için bu çalışmanın amacı açısından çok elverişlidir. Öte yandan ürünün bir meta haline gelişinden sonrasına göz attığı için tarih içerisinde ve üretim aşamasında bir sınırlılık getiriyor gibidir bu yaklaşım. Ancak olguya sadece görünen yanıyla, ama derinlemesine bakması halk tiyatrosu tartışmalarına ışık tutacak bir bakış açısı yaratmaktadır.

Lewis, yukarıdaki tanımlamanın tarihsel prespektif eksikliğine giderebilmek için, popüler kültürün geçmesine de bakar. Bu bakıştan çıkardığı sonuç şudur: Popüler kültür sınıflı toplum kadar eskidir. Aristoteles'den bu yana seçkin sanat yapıtlarıyla kitleye yönelik sanat yapıtları (ya da kültür ürünleri) arasında bir ayırım yapılagelmıştır. Ancak günümüzden geçmişe doğru uzandıkça, bu kültür ayırımı giderek silikleşmekte daha çok iç içe geçmektedir. Özellikle de folk kültürü ve popüler kültür neredeyse bir ve aynı kültür biçimi haline gelmektedir. Seçkin kültürle popüler kültür ve folk kültürü arasındaki farklılaşma da azalmakta, belirli bir kültür ürünü toplumsal statü açısından farklı kesimlerden aynı beğeniyi alabilmektedir. Bu üç kültür biçiminin, özellikle de popüler kültür ve seçkin kültürün, belirgin bir biçimde ayrışmaya başlaması Rönesans ile iyice hızlanmış, sanayi devrimiyle de doruğuna ulaşmış ve yukarıda

maddeler halinde sıralanan açık ve net şeklini almıştır.

Lewis'in kültür alanındaki bu sınıflaması, biraz daha özelleştirilerek tiyatroya uygulandığında, bir folk tiyatrosundan, bir popüler-kitle-tiyatrosundan ve bir de seçkin (elit) tiyatrodan söz etmek mümkündür. Seçkin tiyatro, bu çalışmanın konusu açısından bir kenara bırakılacak olursa, geriye folk tiyatrosu ve popüler tiyatro gibi iki kavram kalır. Lewis'in kültür için sıraladığı maddeleri de bu bölümün başında sunulan halk tiyatrosu tartışmalarına ışık tutacak şekilde birleştirip uyarlarsak, bu iki kavramı şu şekillerde tarif edebiliriz:

Folk Tiyatrosu, içinden çıktığı grubun değer yargılarını, duyu ve gelenek aracılığı ile, basit bir biçimle yansıtan, topluca yaratılan, topluca yeniden üretilen, topluca izlenen, toplumun mülkiyetinde olan, topluma yönelik ve dolayısıyla sanatçıları amatör olan ve ücretsiz seyredilebilen bir tiyatrodur.

Popüler Tiyatro ise, içinden çıktığı grubun değer yargılarını, dolaylı bir ortam ve teknoloji ile yani, standartlaştırılmış ve orta karmaşıklıkta bir biçimlerle ileten, bireysel olarak yaratılan ve üretilen, tüketime de sahiplik ile açılan ve dolayısıyla profesyonel oyuncular tarafından ücret karşılığı (ancak ucuz) sunulan ama yine de topluma yönelik bir tiyatrodur.

Bu belirlemenin, sanayi devrimi sonrası, sanat ürününün keşinmesi metalaştığı bir dönemi esas aldığı ve öte yandan da tarihsel perspektife göre bu iki kavramın geçmişe uzandıkça benzecekleri göz önüne alındığında yeni bir halk tiyatrosu tanımı yapmak mümkün görünmektedir. Böyle birleştirici bir tanım, halk tiyatrosu konusundaki kısır tartışmaları aşabilecek, olgulara dayalı, tarihsel bir perspektife sahip ve biçimle öz arasındaki ilişkiyi ele alan bir araştırmaya esas oluşturabilir. Bu *Halk Tiyatrosu* tanımı şudur:

Halk Tiyatrosu, içinden çıktığı grubun ya da toplumun değer yargılarını anlatır; bunu ya duyu ve gelenek aracılığı ile basit bir biçim kullanarak yapar, ya da bunu yaparken dolaylı bir ortam ve teknolojiyle yeni, standartlaştırılmış ve orta karmaşıklıkta üsluplar kullanır; yaratımı ya yeniden üretimi bireysel ya da topluca olabildiği için ücretsiz, ya da düşük bir ücret kar-

şılığı izlenebilir; sanatçıları amatör ya da profesyonel olabilir; ancak kesinlikle topluma yöneliktir.

Tarihsel bir bakış açısıyla, biçim ile öz arasındaki ilişkiyi çözümlayebilmek amacıyla ve görevci değil, yukarıdaki olgulara dayalı tanımı esas alarak dünya tiyatro tarihine baktığımızda karşımıza şöyle bir resim çıkmaktadır:

Öncelikle halk tiyatrosunun kaynağı, tiyatronun kaynağı kadar eskidir. Tragedya ve komedyanın doğuşundan çok önce var olan bu tiyatroyu, bir görüşe göre, Aristoteles bile ayrı bir tür olarak tanımış ve tragedya ve komedyadan ayrı bir yere koymuştur.⁴ İ.Ö. yedinci yüzyılda Yunanistan'daki Dor kavimleri arasındaki dramatik etkinliklerle başlayan halk tiyatrosu, yine İ.Ö. beşinci yüzyılda Sicilyalı Epicharmus'la İtalyan topraklarında yeşermiştir. Bu ülkedeki gelişimi ile sırasıyla Phlyakes oyunları, Atellan farsı, Roma mimusu (varlığını ortaçağın sonlarına kadar sürdürür), ortaçağın gezginci soytarı-oyuncuları (ki bunlar da ortaçağın sonlarına doğru yeşermeye başlayan dinsel dramın gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır), *commedia dell'arte*, opera komik, bale komik, fuar ve panayırda gösterimler yapan, melodram ve vodviller oynayan gezginci tiyatro toplulukları, öykü anlatıcılar ile Dario Fo'ya kadar uzanmıştır.

Bu resim, öz ile biçim arasındaki ilişkiyi açığa kavuşturacak şekilde incelendiğinde aşağıdaki sonuçlar çıkmaktadır.

I.

ÖZÜ VE YAŞAM KARŞISINDAKİ TUTUMU

Halk tiyatrosu, öncelikle yaşama gülüryüzle bakan bir tiyatronur. Ancak bu gülüryüzlü bakış, bir yaşam felsefesi ya da yaşam dersi üretmek için kullanılan bir araç değil, kendi başına bir amaçtır. Yaşamı düzeltilebilir ya da düzeltilmesi gereken süreç olarak görmez. Gerçi yaşamın içinde kötü, bozuk bazı un-

4 Nicoll, Allardyce, "Masks Mimes and Miracles", Studies in the Popular Theater, Cooper Square Publishers, Incl, New york, 1963, s.78

surlar olduğunu görür. Ama bunlardan sadece gülümsemek için bir bahane olarak yararlanır. Yaşam karşısındaki, belki de aşırı bu nesnel tavır, ona kaçınılmaz olarak ahlak-dışı ve din-dışı kılar. Onun bu özelliği, tarih boyunca ahlaksızlık ya da dinsizlik olarak algılanmıştır. Oysa halk tiyatrosu ahlaklı olmayı savunmadığı gibi ahlaksızlığı da savunmaz; dinsel duyguları hedef almadığı gibi, dinsizliği de hedef almaz. Ahlak normları ve dinsel inanışların içindeki paradoksal olanlardan gülmece yaratır. Bunun en ilginç örneği, Hristiyanlığın doğuşu sırasında *Roma minusu* tarafından yaşanmıştır. Roma minusu, Hristiyanlığın doğuşu öncesinde pagan tanrılarını oyunlarda burlesk bir ruhla işleyegelmiştir. Hristiyanlığın doğuşu ile birlikte bu kez de Hristiyanlık hicvedilmeye başlanmıştır. Pagan tanrıların ve İsa'nın alaya alınması eşzamanlı olmuştur. Hemen kısa bir süre sonra bu kez, Hristiyanlığı ezmeye çalışan imparatorları alaya almışlardır. Buradan çıkarak, halk tiyatrosunun esas olarak statükoya ve kurumlaşmaya karşı olduğu söylenebilir. Halk tiyatrosunun tek amacının yaşamı olduğu gibi resmetmek olduğu iddia edilebilir. Halk tiyatrosunda insanlar, ne tragedyada olduğu gibi olduklarından daha iyi, ne de komedyada olduğu gibi olduklarından daha kötü resmedilirler; iyilikleri ve kötülükleri, hataları ve sevaplarıyla gösterilirler. Herhangi bir ders çıkarma amacı gütmemesi, halk tiyatrosunu her olayın ve olgunun içindeki çelişkiyi aramaya yöneltmiştir. Gerçi bu özellik, bütün dramatik etkinliklerde vardır. Ancak diğer dramatik etkinlikler bu çelişkiyi, bir yargı ya da ders oluşturacak şekilde çözümlemeye çalışırken, halk tiyatrosu bu çelişkiyi ya çözmez ya da paradoksal bir sona ulaştırır. Fo'nun deyişiyle, "Habil katil değil, kurbandır"⁵. Halk tiyatrosuna, belki "her zaman muhalif" bir tiyatro demek doğru olacaktır.

Halk tiyatrosunun bu muhalif tutumu, politik olay ve kişilere de yöneliktir. Her zaman iktidarda olanın, gücü elinde tutanın zaaflarını oyunlarına gülmece yapmıştır. Yalnız bu konuda da amacı, din ve ahlak konularında olduğu gibi, mevcut politika ve politikacılara alternatifler üretmek ya da bunları kötülererek çökertmek değil, bu politika ve politikacıların çelişkilerini

5 Fo, Dario, Poer Nano, edizioni Ottaviano, Milano, 1976, s. 5

yansıtarak gülmeyi sağlamaktır.

Bütün bunlardan sonra, halk tiyatrosunun çok yıkıcı bir tiyatro olduğu düşünülebilir. Oysa halk tiyatrosu, bu yıkıcı tutumuyla seyircisinde büyük bir enerji üretmektedir; yığınları yüzyıllarca bu tiyatro geleneğine bağlayan herhalde bu enerji olsa gerektir. Bu enerji düşünsel bir enerji değil, içgüdüsel bir enerjidir. Bu içgüdüsel enerji, düşünsel ve duygusal bütün kanallardan izleyiciye ulaşarak onda bir özgürlük ruhu yaratır; halk tiyatrosunun en ayırt edici özelliği budur. Yaşam ve onun bütün olguları karşısında tümüyle özgürlükçüdür halk tiyatrosu ve seyircisine de esas olarak bu özgürlükçü ruhu akıtarak onda bir enerji oluşmasını sağlar. Yüzyıllar içerisinde şekilden şekile girerek, pek çok başka dramatik etkinliğe kaynaklık ederek günümüze kadar yaşayabilmesinin nedeni de bu özgürlükçü niteliğe sahip olmasıdır.

II.

BİÇİMİ

A. Genel Uslubu

Halk tiyatrosunun çağlar boyunca en temel üslubu gülmece olmuştur. Yaşam karşısındaki güler yüzlü tavrının kaçınılmaz sonucudur bu. İlk olarak mitolojik burlesk şeklinde ortaya çıkmıştır. Mitolojiden alınma kişi ve olayların gülmece amacıyla işlenmesidir, mitolojik burlesk. Bu bağlamda Zeus, sevgilisi Alkemene'nin penceresine merdiven dayayıp girmeye çalışırken, Herakles ise, bir tabak meyveyle Apollon'u kandırmaya çalışırken gösterilmiştir. Yaşamı olduğu gibi resmetme özelliği, halk tiyatrosunda günlük yaşamdan alınma sahnelerle bol bol yer verilmesine yol açmıştır. Günlük yaşamdan alınma olaylar, yalnız, kaba bir gerçekçilikle sunulmuşlardır. Bu, zaman zaman bayağılık şeklinde algılanmıştır. Halk tiyatrosunun bayağı

olmadığı karşı görüşünü en iyi dile getiren Seneca'dır:

"Aslında bu çağın düzeysizliğini aşağılamada mimus oyuncularını başarısız oluyorlar. Sahnede gösterdiklerinden çok daha fazlasını da göstermiyorlar, atlıyorlar. Çağımızda inanılmaz derecede o kadar çok bayağılık var ki, mimus oyuncularını bunları görmezlikten geldikleri için suçlanabilirler bile."⁶

Bu kaballığı zenginliğe dönüştüren unsurların başında ise fantezi ve grotesk gelir. Bu iki unsurun da kökeni, halk tiyatrosunun özgürlükçü tutumunun üslup alanında ortaya çıkışından başka bir şey değildir. Grotesk, izleyicinin düşünsel kilitlerini yarı ürkütücü, yarı komik yaklaşımla açar ve buradan doğan enerji, fantezinin gösterdiği dünyalara doğru akar.

Taşlama, halk tiyatrosunun politik niteliğinin arttığı dönemlerde öne çıkan bir üslup özelliğidir. Taşlama, politik olmayan oyunlarda da, diğer sosyal konulara yönelik olarak kullanılır. Taşlamanın da amacı yıkmak ya da düzeltmek değildir; tek amaç, her zaman olduğu gibi, gülmece yaratmaktır.

Halk tiyatrosunun gülmece yaratma isteği ve isteğini eleştirel bir niteliğe kavuşturmaması, bundan özellikle kaçınması bir eksikliğe, bir düzeysizliğe yol açıyor gibi görünebilir. Halk tiyatrosu iğnesini olay ve kişilere, şöyle yüzeyden bir dokundurup geçiyor gibi algılanabilir. Aslında olan tam tersidir. Halk tiyatrosunun iğnesi hep derinlere kadar iner, ama bunu sadece gülmece yaratmak için yapar, yoksa tiyatro ve eğlence dışı bir amaca yönelmez. Ayrıca, böyle bir amaca yönelmemesi, derinlere inen iğnesini korumak için içgüdüsel olarak geliştirilmiş bir kalkan olur sanki. Bu kalkanın işe yaramadığı pek çok durum da vardır: Caligula'nın sahnede yaktırdığı bir mimus oyuncusu, bunun en hazin örneklerinden biridir. Kısaca, halk tiyatrosunun başka bir amaç gütmekten sadece gülmece yaratmaya çabalaması, onun yaşamı olduğu gibi taklit etme özelliği ile birleşince daha iyi anlaşılır olur. Amaç yaşamı düzeltmek değil, yaşamı olduğu gibi göstererek bir yaşam enerjisi üretmektir.

6 Nicoll, Allardyce, *Masks Mimes and Miracles, Studies in the Popular Theater*, Cooper Square Publisher, Inc., New York, 1963, s. 124.

Halk tiyatrosunun kökeninde de var olan, ama özellikle ortaçağda gelişen bir başka üslup özelliği ise anlatı'dır. Anlatı, genel olarak dramatik biçimlerin hemen öncesinde gelen gelişmiş çizgisiyle ve malzemesiyle dramatik biçimlerin oluşmasına katkıda bulunan bir ifade biçimidir. İlk olarak Antik Yunan'da *Homeros Destanları* ve yerel efsaneler, söylene söylene dramatik nitelik kazanmaya başlamışlardır. Bu gelişim çizgisi, özellikle ortaçağda, İtalyan tiyatro geleneği içinde de görünür. Gezginci soytarı-oyuncuların sunduğu destanlar, aşk şarkı ve şiirleri, tartışmayı esas alan karşılıklı atışmalı şiirlere dönüşmüş, bu şiirlerde karakterlerin tek oyuncu tarafından da olsa kişileştirilmeye başlanmasıyla anlatı, sadece söze ve ona eşlik eden müziğe dayalı olmaktan çıkıp, mimetik bir nitelik kazanmıştır. Pek çok kültür ve özellikle İtalyan halk tiyatrosu geleneğinde bu niteliği kazanmış olan anlatı, dramatik biçimlerin gelişmesiyle ortadan kalkmamış, tersine, bağımsız varlığını sürdürerek ve dramatik olanın kazanımlarından yararlanarak gelişmiştir. Ortaçağda gezginci soytarı-oyuncuların başlattığı bu gelenek (*giullari* deniyor), daha sonra öykü anlatıcılar (*fabulatore*) haline gelmiş, günümüze kadar ulaşmıştır.

B. Konu ve Temalar

Halk tiyatrosunun yaşamı olduğu gibi resmetme özelliğinden yola çıkarak gündelik yaşamdan alınma sahnelere bol bol yer verdiği daha önce belirtilmişti. Konular da, yine gündelik yaşamdan alınan konular olmaktadır. Bellibaşlıları, *evlilik*, *yeme-içme*, *cinsellik*, *aldatma*, *kurnazlık*, *para* ile ilgili olanlarıdır. İnsanın temel içgüdüleri olan, beslenme, korunma ve yaşamını sürdürme içgüdülerini doyurmaya çalışması ve bu çabasında karşılaştığı bireysel ve toplumsal engeller, yasaklar, tikanlıklar halk tiyatrosunun en temel konuları olagelmıştır. Önde gelen temaları da, yine bu içgüdülerin yansımından başka bir şey değildir: *Aşk*, *ölüm*, *açlık*. Ayrıca savaş gibi, dinsel ya da toplumsal olaylar, bu temaları en yoğun olarak birarada yaşatan olaylar olması bakımından, her zaman halk tiyatrosunun ilgisini çekmiştir.

C. Olay ve Kişiler

Halk tiyatrosunun rağbet ettiği olay ve kişileri ele almadan önce belirtilmesi gereken bir nokta vardır: Halk tiyatrosunda gerek olaylar, gerekse de kişiler giderek standartlaşmış, hatta klişeleşmişlerdir. Halk tiyatrosunun kullandığı olaylar ve bu olayları sergilemede kullandığı dolantılar, daha *Roma mimus* zamanında belirgin biçimler almaya başlamış ve bunlara o dönemde "*thrix*" denmiştir. Bu dolantılar, *commedia dell'arte*'de oyuncunun bağımsız ustalıkları haline dönüşünce adı "*lazzo*" olmuştur. Günümüzde ise daha çok *gag*, ya da *trick/trük* adıyla bilinmektedir. Bu standart olayların başında, evlilikte kocanın karısı tarafından aldatılması gelmektedir. Beceriksiz âşıkların sevgililerine ulaşmada gösterdikleri başarısız çabalar bir diğer standart olaylar dizisidir. Erkeklikleri ile öğünenlerin araçlar kullanarak güzel kadınları baştan çıkarmaya çalışmaları ve bunda başarısız olmaları, zaman zaman başarılı olsalar bile sonuçta komik duruma düşmeleri, dolantı sonucu, iddia ettikleri niteliklerin kendilerine ait olmadığının ortaya çıkması, önemli standart olaylar arasında yer alır.

Bütün bu ve benzeri standart olaylar klişeleşmiş rol kişileriyle karşımıza gelir. En çok kullanılanların başında, yaşlı koca ile genç ve güzel karısı vardır. Doğal olanın sosyal olaylar ile böyle çarpıtılması, halk tiyatrosu için ölümsüz olaylar ve kişiler yaratmıştır. Genellikle yaşlı koca, üçüncü kişilerin (arabulucu kadın, köle, uşak, vb.) yardımıyla uzaklaştırılır; böylece genç karısı âşığıyla buluşur. Her şeye rağmen, genç kadın kendine yönelen erkeği reddeder. Ya da buluşmasına rağmen bu buluşma kadının düş kırıklığı, erkeğin beceriksizliği ile sonuçlanır. Yaşlı koca ve genç karısı ikilisi o kadar sevilmiştir ki, Nicoll'un gösterdiği gibi⁷, ortaçağ dinsel dramlarında Meryem-Yusuf ikilisi ve Meryem'in Tanrıdan hamile kalması bile bu şekilde işlenmiştir.

Standart kişiler arasında en eskisi, yaşlı ve arabulucu kadındır. Bu yaşlı kadın, geveze, dedikoducu, kurduğu dolantılarla olmazı olur yapan, güngörmüş kadın tipidir. *Dor mimus* ile

7 Nicoll, Allardyce, *Masks, Mimes and Miracles, Studies in the Popular Theater*, Cooper Square Publishers, Inc. New York, 1963, s. 183.

başlayan öyküsü, *Atellan farsı* ve *Roma mimus* ile yine ortaçağdaki dinsel dramlarda Nuh'un gemiye binmemekte direnen karısı şekline bürünmüştür (En ilginç olanı, Nuh'un karısından kutsal kitapta hiç söz edilmemesidir). *Commedia dell'arte* ile daha sonraları *hizmetçi kadın* ya da *dadı* haline gelen bu tip, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Kaynağını *Dor mimus*'undan alan bir başka klişe rol kişisi, *dolandırıcı doktor*'dur. İlkel büyücünün bir tür parodisi olan bu tip, halk tiyatrosundaki yaşam-ölüm temalarının işlenebilmesine olanak tanıyan en önemli tipdir. Kurnazlık ve aldatmalar, en çok onun aracılığı ile ortaya çıkar. *Commedia dell'arte* ile birlikte tıp doktorluğunun yanı sıra hukuk doktorluğunu da kişiliğine alıp, giderek bir "*sahte aydın*" niteliğine bürünmüştür. *Commedia dell'arte*'ye kadar, kurduğu kumpaslardan sıyrılmayı becermiş, bundan sonra bunu beceremeye başlamıştır.

Kökeni, İtalyanların ilk halk tiyatrosu yazarı diyebileceğimiz Epicharmus'a kadar uzanan *Palavracı asker* (Milos Glorisius) de, bir başka klişe rol kişisidir. Cesur ve başarılı bir asker olduğunu iddia eder. Oysa, dolantılar sonucu ya beceriksiz ya da korkak olduğu ortaya çıkar. Zaman zaman âşık rollerine de soyunur. Bunda da pek başarılı olamaz. *Roma mimusun*'da imparatorluğun en önemli gücü olan askerleri taşlamada çok kullanılmış, *commedia dell'arte*'de ise, halkın İtalya'yı istila eden İspanyol askerlerine karşı duyduğu olumsuz duyguları yansıttığı bir tip olmuştur. Daha sonraları askerlik niteliğinden arınmaya başlamış, daha çok cesur olduğunu iddia eden palavracı tipine dönüşmüştür.

Halk tiyatrosunun rol kişileri arasında en eskisi *sarhoş*'tur. *Dor mimus*'nun en eski örneklerinde gördüğümüz bu rol kişisi, Dionizyak Bereket Törenlerinin kalıntısından başka bir şey değildir. Halk tiyatrosunun gelişimi boyunca da paradoksal olanı ortaya çıkarmakta sık sık kullanılmıştır. Asıl işlevi, kaynağı olan bereket törenlerindeki kutlama havasını oluşturmastır. Ayrıca, pek çok klişe rol kişisi de sarhoşlatılarak sahneye getirilmiş ve böylece dolantıların karmaşıklaşması, aykırı olanın ortaya çıkarılması sağlanmıştır.

Halk tiyatrosunun klişe kişileri arasında doğal özür ya da doğal özellik taşıyanlar önemli bir yer tutar. Bunların başında *ikizler* gelir. İlkel toplumlarda, ikizler doğal özürlüler ile birlikte büyümlü olarak kabul edilmişlerdir. Onların bu niteliklerinde fantastik bir yan bulan halk tiyatrosu, özellikle ikizleri bol bol kullanmış, ikizler sayesinde dolantıyı katlayarak büyütme şansını bulmuştur. Kılık değiştirerek tek kişiyi iki kişi gibi göstermeye çalışma da başvurulan dolantı türlerinden biridir. Kaynağı *Amphytrion* efsanesine kadar gider. *Kambur*, *topal* ve *yarım akıllılar* da halk tiyatrosunun sık sık kullandığı figürlerdir. Özellikle fiziksel özürler, groteski kurmakta kullanılmıştır. Yarım akıllılar ya da öyleymiş gibi yapanlar, aykırı düşüncenin oluşturulması için değerlendirilmiştir. Bunun en iyi örneği, ortaçağ soytarısıdır. Söylediklerinin bir düşünce ürünü gibi görünmesine rağmen, rastlantısal oluşu (veya rastlantısalmış gibi gösterilmesi) halk tiyatrosunun derinlere inen iğnesinin en etkili yansımasıdır.

İğneleme, asıl köle ya da uşak tiplerinde ortaya çıkar. Nasıl yarım akıllılar doğal kastın dışındaysa, köle ve uşaklar da sosyal kastın dışında kaldıkları için (ya da bu kastın en altında oldukları) aykırı olanı sergilemekte işe yararlar. Köle ve uşaklar halk tiyatrosunun en önemli tipleridir. Birbirlerinden çok farklı özellikler taşırlar. Bunları, esas olarak üç grupta toplamak mümkündür. Birinci grup aptallardır. Bunlar yukarıda sözü edilen yarım akıllılara yaklaşırlar. Onlardan tek farkları, doğal özürleri olmamalarıdır. İradoksal olanın ortaya çıkmasını bilmeden gerçekleştirirler; ya da buna bilmeden yardımcı olurlar. Amaçları başka, yol açtıkları sonuç başkadır. Akıllılar ise iki türlü olur. Birinci akıllı grup aynı zamanda iyi yürekli; gerçi somut bir karşılığı olmadan hiçbir dolantıyı kurgulamazlar, ama kurguladıkları dolantı sırasında karşılığını almadan yaptıkları iyilikler de vardır. İkinci tür akıllılar, kötücüdürler; zaman zaman hiçbir somut karşılık almasalar bile, sadece insanları zor duruma düşürmekten aldıkları haince zevk yüzünden dolantılar kurgular ve olaylara müdahale ederler. Bu grupta şeytani bir yan vardır ki, bir görüşe göre, bu yan özellik ortaçağ dinsel dramlarındaki şeytan tiplerinden kalma-

dır. Halk tiyatrosundaki groteski oluşturan bir başka öge de, bu şeytani uşak ve kölelerdir. Bunların ortak özellikleri, sürekli bir açlık içinde olmalarıdır; ve hepsi de son derece gururludur.

Ortaçağ romanlarının bir kalıntısı olarak halk tiyatrosuna giren ve *commedia dell'arte* ile günümüze kadar uzanan diğer klişe rol kişileri ise genç âşıklardır. Bunlar daha çok duygusal bir tonda işlenmişlerdir. Genel olarak birbirlerinden ayrı düşmüşlerdir ve oyunun sonunda birleşirler. Bunlar, halk tiyatrosu geleneği içerisinde hiçbir zaman asal tipler olarak görülmemişlerdir. Ana işlevleri, yaşamın duygusal yanının oyunlara yansıtılmasıdır.

Bunların dışında köylüler, balıkçılar, zenaatkârlar, değişik meslek sahipleri dönemlere göre, halk tiyatrosunun yaşamı olduğu gibi resmetme özelliğinin sonucu olarak sahneye getirilmiş tiplerdir.

D. Dil ve Metnin Diğer Özellikleri

Halk tiyatrosunda dil özel bir yer tutar; zekice ama basit buluşlarla doludur. Atasözleri, bilmeceler, parodiler, söz oyunları, uzun sözcükler yaratma, ön ve son eklerle oynayarak sözcükler türetme, isimlerle yapılan oyunlar, uzun uzun sıralanan yiyecek, içecek listeleri gülmeceyi kurmada en çok kullanılan dil usatlıklarıdır. Diologların ritmi de gülmeceyi oluşmasında önemli bir öğedir. Önemli bir başka özellik ise, *lehçe* ve *jargon* kullanımıdır. Rol kişileri, kökenlerine ya da mesleklerine göre ayrı lehçe ve jargon kullanırlar. Bütün bunların sonucunda, halk tiyatrosu da herhangi bir sanat yapısı gibi, konuşma dilinden farklı, kendine özgü, sentetik bir dil oluşturur. Bu dil, ya çok basit ya da az karmaşıktır. Nicoll bu dile, "Gündelik yaşamın kaba şiiri,"⁸ diyor. Dil, dönem dönem halk tiyatrosu için yazan entellektüellerin elinde bir parça sanatlaşmıştır. Yine dönem dönem, halk tiyatrosu kendi çağının veya geçmiş çağların sanat ürünlerini, kendi oyun yapısı ve repertuarı içine almıştır. *Commedia dell'arte* oyuncularının Dante ve Boccaccio'dan dizeler

8 Nicoll, Allardyce, *Masks Mimes and Miracles, Studies in the Popular Theater*, Cooper Square Publishers, Inc., New York, 1963, s. 52

ve hatta bölümler kullandıkları bilinmektedir. Ancak bunlar, halk tiyatrosunun dilini anlaşılabilir (ya da özel bir entellektüel çabayla anlaşılır) hale getirmemiş, sadece zenginleştirmiştir.

Halk tiyatrosu metinlerinin çok önemli bir farklı özelliği, genel olarak kısa olmalarıdır. Özellikle ilk halk tiyatrosu örneklerinde (*Dor nimusu*, *Atellan farsı*, *Phlyakes oyunları*), tek bir durum üzerine kurulu, belli bir tema üzerinde çeşitlemelerin yapılmadığı oyunlar bulunmaktadır. Daha sonra, halk tiyatrosunun diğer tiyatro biçimlerine üstünlük kazandığı dönemlerde, yine tek bir durumdan çıkan, ancak aynı tema üzerinde çeşitlemeler yapmaya olanak tanıyan dolantılı oyunlar gelişmeye başlamıştır. Başlangıçta halk tiyatrosunun oyunları ,daha büyük eğlencelerin içinde *ara oyun*, ya da en sonda *son oyun* olarak sergilenmişler, toplumlarının egemen eğlence biçimi haline geldiklerinde ise süreleri uzamış ve dolantıları karmaşılaşmıştır. Bu karmaşılaşma, ilk başlardaki kısa oyunlarda yer alan tek durumun yarattığı basit dolantıların iç içe geçirilmesinden oluşur. Şöyle ki, yaşlı kocasını âşığıyla aldatan genç kadın dolantısı, kadının âşığının palavracı asker, kocasının da sahte doktor yapılmasıyla bütün bu rol kişilerinin dağarlarındaki dolantı şablonlarının iç içe girerek gelişmesine yol açacak bir niteliğe kavuşur. Halk tiyatrosu metinlerinin esnek yapısı bu özelliğinden nedniyledir. Tek tek ve basit durumlar içinde ayrı ayrı repertuarlarını oluşturan klişe tiplerin, sadece süreyi uzatma kaygısıyla biraraya getirilmeleri, bu şablonların aritmetik bir doğurganlıkla artmasına yol açmıştır. Bunun bir başka sonucu, sentetik yapıların ortaya çıkmasıdır. Oyunlar birbirlerine çok benzemelerine rağmen, küçük farklarla birbirinden ayrılırlar ve sanki sonsuz sayıda farklılıklarla ayrıştırılabilecek, farklılaştırılabilecek gibi görünürler.

Bu esneklikleri dolayısıyla halk tiyatrosu metinleri sürekli olarak taslak halindedirler ve yazıya geçirilmemişlerdir. Tabii ki, bütün bu çalışmalara kaynaklık eden metinler vardır; ancak bunların sayısı, geçirilmeyenlerin yanında çok azdır. Ayrıca, gerek önceden yazılarak sonradan sahneye çıkarılmış, gerekse de oynadıktan sonra rastlantısal olarak veya meraklıları tarafından yazıya geçirilmiş olan metinlerin, sahnedeki her oynanışında de-

ğişikliğe uğradığı bilinmektedir. Metinlerdeki bu doğaçlama niteliği, aslında o anda keşfedilmekten çok, seyircinin mevcudiyetini dikkate alarak olası şablonlar arasında yapılan kaydırmalardır. Yazıya geçirilmeyişinin, geçirilemeyişinin nedeni de budur. Her oynanışın metni, küçük farklılıklardan da oluşsa, ayrı bir metindir.

E. Oynanış

Halk tiyatrosunun buraya kadar sıralanan bütün özellik ve niteliklerinden de önemlisi, bir oyuncu tiyatrosu olmasıdır. Halk tiyatrosunun oyun metnini oluşturan zaten oyuncu ve oyuncularlardır. Kendi metnini oluşturan yazar-oyuncu, özellikle İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin en önemli özelliğidir. Epicharmus'la başlayan bu gelenek, bir *Atellan farsı* oyuncusu olan Plautus'la sürmüş, II Ruzzante, De Filippo ile Dario Fo'ya kadar gelmiştir.

Oyuncunun asıl önemi oyunculuk becerilerinden kaynaklanmaktadır. Halk tiyatrosu oyuncusu, akrobasi yapar, dans eder, şarkı söyler, maskeli ya da maskesiz oynayabilir, kukla oynatır, jonglörlük yapar, gözbağcılık yapar, hayvanlarla çeşitli oyunlar sunmada ustalık gösterir. Halk tiyatrosunun fanteziye dayalı olması, en çok oyunculukta ortaya çıkar. Oyuncunun düş gücü gerek metindeki, gerekse de oynanıştaki yaratıcılığın tek kaynağıdır. Oyuncu, yaşamı boyunca tek bir rol oynar. Kendine, bu role ilişkin bir repertuar kurar. Bu repertuar, çeşitli sahne, şablon ve ustalıkları içerir; oyuncu ustalaştıkça repertuar gittikçe gelişir. Örneğin, *commedia dell'arte*'deki âşık genç kız rolünün yaratıcısı ünlü Gelosi Topluluğunun kurucu ailesinden, anne İsabella Andreini'dir; bu rol, onun ardından İsabella rolü adını almıştır. Aynı aileden oğul Andreini, akrobasi yeteneğini geliştirip Arlecchino rolüne katmıştır. Daha önceleri sadece şeytani bir soytarı olan Arlecchino, Andreini'den sonra kedi gibi çevik bir tip olmuştur. Bu, ilk bakışta son derece sınırlandırıcı gibi gelen, yaşam boyunca tek rol oynamanın, aslında ne denli yaratıcı kılınabileceğinin güzel bir örneğidir. Aynı klişe rol kişilerini

oynayan farklı oyuncuların bu rol kişilerini yorumlayış biçimleri birbirlerinden çok farklıdır; oyuncular, kişisel ustalıklarını birbirlerinden gizleme gereğini hep duymuşlardır. Klişe rol kişileri, oyuncular için varılması gereken nokta değil, sadece birer çıkış noktalarıdır.

Bu oyunların sergilendikleri mekânlar da oldukça çeşitlidir. Özellikle açık havada sergilenirler; ancak, salonlara girmeyi de reddetmezler. Pazar yerlerinde, fuarlarda, panayırlarda, kendi çağlarının açık ya da kapalı tiyatro mekânlarında, konakların ya da şatoların bahçelerinde ya da salonlarında sergilenebilirler. Ama dönüp dolaşıp geldikleri yerler, hep pazaryerleri ve sokaklardır.

Dinsel-büyüsel törenlerden kaynaklandıkları için genel olarak kutlamalarda, ama çoğunlukla tören kapsamı dışında ve her zaman eğlence amacıyla sergilenirler.

Oyuncuları çoğunlukla profesyoneldir. Yarı-profesyonel dönemleri olmuşsa da, halk tiyatrosunun en parlak çağları, profesyonel oyuncular tarafından sergilendiği zamanlarda yaşanmış, ona en fazla katkıda bulunanlar, onu en fazla geliştirenler profesyonel oyuncular olmuşlardır. Parlak dönemlerinde erkek oyuncuların yanı sıra profesyonel kadın oyuncuların da bulunması, halk tiyatrosunu diğer türlerden ayıran en önemli özelliklerden biridir. Halk tiyatrosunun kaynağı olan *Dor mimusu* ile birlikte kadın oyuncu sahneye adımı atmış ve birkaç sıkı baskı dönemi dışında, günümüze kadar erkek rol arkadaşıyla birlikte aynı sahneyi paylaşmayı sürdürmüşlerdir.

Halk tiyatrosunun en önemli bir başka özelliği de, oyunlarının gezginci topluluklar tarafından sergilenmesidir. Gezgincilik, halk tiyatrosunun özgürlükçü ruhunun ve profesyonelliğinin kaçınılmaz sonucudur. Gerçi zaman zaman yerleşikleştiği, yardım alabilmek için bir yere sığındığı olmuştur; ancak halk tiyatrosu eninde sonunda sokağa dönmek zorunda kaldığı için gezginciliğini hep sürdürmüştür. Bu, aynı zamanda onun esnekliğinin, kıvraklığının da bir garantisi olmuştur.

Özetleyecek olursak, "Halk Tiyatrosu", özü bakımından yaşama gülüryüzle bakan, yaşamı düzeltmek gibi bir amaç gütmeyen, din-dışı, ahlak-dışı olayları sergileyen, yaşamı olduğu gibi

resmeden özgürlükçü bir tiyatrodur. Üslubunda gülmeceyi esas alır, kaba bir gerçekçiliği vardır, grotesk ve fantezi kullanır, taşlama yapar. Anlatı önemli bir üslup özelliğidir. Konuları ve temalarını yaşamın temel içgüdülerinden alır; bunları klişeleşmiş olaylar ve kişilerle işler. Yaşamın kaba şiirini dili yapmıştır; oyunları kısadır ve yazıya genellikle geçirilmemiştir. Sunuluşunda oyuncuya dayanır. Oyuncunun tiyatrosu olan halk tiyatrosu, özgürlükçü özelliğini sunuluşundaki çeşitliliğe de yansıtır.

Tarihsel bir bakış açısıyla oluşturulmaya çalışılan halk tiyatrosu kavramının, çıkış noktası olarak alınan Lewis'ın modelinden oluşturulan ön tanımlamayla da uyduğu görülür: Halk tiyatrosu da içinden çıktığı grubun ya da toplumun değer yargılarını anlatmaktadır; fakat tek farkla. Bu değer yargılarını doğrulamak ya da yalanlamak gibi bir savı yoktur, sadece dile getirerek eğlence üretir. Bunu, geleneklerinden aldığı basit biçimler aracılığı ile yapar. Üslubu standartlaşmış ve orta karmaşıklıkta-
dır. Basit bir teknoloji gerektirir. Üretimi ve yaratımı zaman zaman bireysel, zaman zaman da topluca olmuştur. Genellikle düşük ücretle izlenir. Oyuncuları genellikle profesyoneldir, amatör olduğu dönemler de olmuştur ve kesinlikle topluma yönelik bir tiyatrodur.

HALK TİYATROSU GELENEĞİ AÇISINDAN

DARIO FO'NUN OYUNLARININ İNCELENMESİ

Dario Fo kendisi ile yapılan pek çok söyleşide ve bizzat kaleme aldığı bir çok makale ve kitapta tiyatroya bilmeden bir halk tiyatrosu oyuncu olarak başladığını, sonra da zaman içinde yaptığı işin kökeninin çok eskilere kadar uzandığını fark ettiğini ve en sonunda da bu işin üzerine bilinçli bir şekilde eğilerek halk tiyatrosundan yararlanmaya yöneldiğini belirtmiştir.⁹ Yararlandığını söylediği tür ve kişiler arasında Antik Fars, Atellan Farsı, ortaçağ soytarısı, *Il Ruzzante*, *Commedia dell'arte*, kaynağı on yedinci yüzyıla kadar giden öykü anlatıcılar, el kuklası, gezginci tiyatro toplulukları, *Clown*, *Sportelli* ve *De Martino* gibi İtalyan'da İkinci Dünya Savaşı sırasında yaygın bir halk tiyatrosu türü olan ve sinemalarda film aralarında sunulan *avanspettacolo* ustaları, Jacques Lecog gibi bir pantomim ustası, Shakespeare, Moliere, Aristophanes, Plautus gibi halk tiyatrosunun sanatlaşmasına katkıda bulunmuş yazarlar, Labiche, Feydeau bir melodam ve vodvil ustaları, De Filippo kardeşler, Toto ve Cesco Baseggio gibi İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin yaşayan büyük oyuncularını bulunmaktadır.¹⁰ Açıkça görülmektedir ki, Dario Fo'nun çocukluğunu geçirdiği Maggiore Gölünün kuzey kıyılarında önceleri sadece dinlediği öykü anlatıcılarını, ki aralarında dedesi de bulunuyordu, daha sonra bilinçsizce taklit ederek başladığı tiyatro yaşamı giderek halk tiyatrosu tarihinin araştırılmasına ve öğrenilmesine yönelmiştir.

Fo'nun bu konudaki bulgularını şöyle özetlemek mümkün-

9 Fo, Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (con Luigi Allergi), Bari, 1990, s. 32.

10 A.g.e. s. 18-36-98-108.

dür:

" (...) gülmek demek, eleştiri duygusu, fantezi, zekâ demek ve her türlü fanatizmden uzak olmak demektir. İnsanın evriminde ilk önce yapan insan (homo faber) vardı, ikinci olarak bilen insan (homo sapiens) ve üçüncü olarak da gülen insan (homo rudens) geldi. (...) Küçük insanlar, basit halk kendisi ifade edebilmek için hiçbir zaman verilenle yetinmemiş, trajik öyküleri bile yansılarken araya mizah oyunları, sarkazm ve komik çelişkiler sokuşturmuştur."¹¹

Dario Fo, halk tiyatrosunun bir gülmece tiyatrosu olduğunu düşünmektedir. Her ne kadar Fo, gülmeceye dayalı tiyatrodaki bir eleştiri duygusu görmekteyse de, bunun fanatizmden uzaklaştıran bir eleştiri duygusu olduğunu, yani taraf olarak düzeltmeye yönelen bir eleştirelilikten çok özgürlükçü bir eleştirelilik olduğunu söylemektedir. Fo'nun işaret ettiği bir başka nokta da halk tiyatrosu içindeki fantezidir. Ayrıca en trajik konularda bile halk tiyatrosunun mizahi bir yan kattığını, komik çelişkiler yarattığını söylemesi, bu çalışmanın ortaya koymaya çalıştığı halk tiyatrosu kavramıyla örtüşmektedir.

Fo, politik tiyatro kavramından pek hoşlanmamaktadır:

"Bu 'politik' deyimi günümüzde, insanların pek fazla iştahını kabartmayan bir nitelik kazandı ve insanlar bunda çok haklılar; çünkü politik tiyatro sıkıcı tiyatronun, ukala tiyatronun, kuralcı tiyatronun, şematik tiyatronun, eğlendirici olmayan tiyatronun bir tür alt başlığı haline dönüştü. Halbuki bilenen şeydir, tüm tiyatro politiktir."¹²

Bu noktadan hareketle kendi tiyatrosundaki çalışmalarını halk tiyatrosu olarak niteler.¹³ O halde, Fo'nun halk tiyatrosunda içkin bir politik eğilim bulunduğunu, ama bunun yaşama dair genel bir politika olduğunu, politik angajman anlamına gelmediğini söylemek yanlış olmaz.

¹¹ Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Eumadi Editore, Torino, 1987, s. 158.

¹² Chesneaus, J., *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano, 1977, s. 78

¹³ A.g.e. s. 8

Ayrıca Fo, halk tiyatrosunun özünde yaşama paradoksal yaklaşım olduğunu düşünür. Bu yaklaşım, halk tiyatrosunda üretilen enerjinin ve dolayısıyla halk tiyatrosunun eğlendiriciliğinin kaynağıdır.¹⁴

Fo, halk tiyatrosunun esas olarak:

" (...) Gerçeğin fantezi bazında çarpıtılmasıyla, paradoksal olanın, absürd olanın, norm dışı olanın oyunlaştırılması (...),¹⁵"

olduğunu düşünür. Böylece Fo için de, halk tiyatrosunun üslubunun ana özelliğinin fantezi olduğu söylenebilir; ancak böylelikle paradoksal olan açığa çıkarılabilecektir. Fo, bu yaklaşımın tarihsel pek çok modeli olduğunu ve bu modellerden günümüzde yararlanılarak günümüz izleyicisinin artık yitirmeye başladığı iletişim imkânlarını kazanabileceğini düşünür. Üstelik bu yöntem, anlatılması artık olanaksızlaşmış gibi görünen pek çok şeyi de dile getirebilecektir:

"Yapmamız gereken, daha doğrusu yazarlar, rejisörler, tiyatro insanları olarak profesyonel görevimiz, yaşamın bize sunduğu standart şemayı, mantığın sinizmi, ironisiyle ve fantezinin çözücüsüyle parçalayarak gerçekten söz edebilmeyi becerebilmektir.¹⁶"

Görülüyor ki Fo, halk tiyatrosunun temel üslubunu günümüz tiyatrosu için bir çıkış olarak görürken, bu üslubun aynı zamanda gerçekçi bir üslup olduğunu da düşünmektedir. Böylece, seyirci izlediğine aktif olarak katılabilecek, kendisine bombardıman edilen verileri olduğu gibi almak zorunda kalmayacaktır. Çünkü, ironik ve fantastik yaklaşım, yaşamın gerçeklerini bizlerden gizleyen izlemeye alıştığımız şablonları kırarak ve böylelikle seyircinin bakış açısı özgürlük kazanacaktır.

Fo, taşlamanın da halk tiyatrosunun önemli bir ögesi olduğunu düşünmektedir. Yalnız bu noktada, özellikle de televizyon programlarında sunulan ve taşlama olduğu iddia edilen yaklaşımla kendi yaklaşımı arasında bir ayrım yapar:

14 Fo, Dario, *Poer Nano*, Edizioni Ottaviano, Milano 1976, s. 5

15 A.g.e. s. 8

16 Fo, Dario, *Manuale Minimo dell'Attore*, Eunadi Editore, Torino, 1987, s. 171.

"Buna 'taşlama' denemez, 'gırgır geçme' denebilir. Bu kişilerin ideolojilerini, ironik bir duruma yerleştirerek değerlendirmeye, groteskin yardımıyla bu ideolojileri analiz etmeye, ciddi bir eleştiri yaratılabilmek için derinlerdeki sorunlara yönelmeye hiçbir ilgisi olmayan, dış görünüşe dair özellikleri kullanarak yaratılan bir oyunculuk formülüdür."¹⁷

Bu kitabın hazırlandığı sıralarda ülkemizde de çok popüler olan bu yaklaşımı, Fo tarafından, halk tiyatrosunun özünüyle çeliştirilmektedir. Çünkü bu yaklaşım, saman alevi gibi hemen sönmektedir. Fo'ya göre, bunun nedeni de bu yaklaşımın temelini "durum"a dayanmamasıdır. Halk tiyatrosu esas olarak duruma dayanır. Durum sadece halk tiyatrosunun değil, genel olarak tiyatronun özüdür.

Fo, ele alman konu ve temalar açısından tragedya ve halk tiyatrosunun çok benzediğini düşünmektedir.¹⁸ Bunların belli başlıları ölüm, açlık, korku, baskı, mit ve ritüeldir.

Fo, halk tiyatrosu oyuncularının, özellikle *commedia dell'arte* oyuncularının profesyonel olduklarını düşünmektedir. "Arte" sözcüğünden onların loncaya bağlı sanatçılar olduklarını ve dolayısıyla profesyonel olduklarını çıkarmaktadır.

Özetleyecek olursak, Fo'nun halk tiyatrosuna yaklaşımı ile bu kitabın başında çıkış noktası olarak almak üzere oluşturulan halk tiyatrosu kavramı arasında büyük farklar olmadığı görülür. Fo, özellikle *giullare*, *fabulatore* gibi anlatı geleneğinin önemli basamaklarından *clown* gibi tek kişilik gösterimlerden çok etkilenmiştir. Bu türlerin ayrıntılı analizini yapmış ve gerek dramaturjisinde, gerekse de oyunculuğunda bulgularını, saptamalarını değerlendirmeye çalışmıştır. Öte yandan oyunlarının öykülerinin çok eskilere dayandığını fark etmiş ve bu yüzden de antik farstan başlayarak *Atellan farsını*, Latin komedyasını, *commedia dell'arte*'yi, melodramı ve vodvili ayrıntılı olarak çalışmış, bunlardan özellikle yazarlığında yararlanmış. Bu kaynaklara yönelişi, önceden saptanmış bir sistematik içinde değil, yaşadığı

17 Fo, Dario, *Dialogo Provocatorio sul comico, il tragico, la fallia e la ragione* ((Con Luigi Allegri) Laterza, Bari, 1990, s.2.

18 A.g. e. s.10

ğı tiyatro pratiğinin gereklerine yönelik somut yanıtlar arama çerçevesinde olmuştur. Bütün bunlara rağmen, Fo'nun kuramsal yazılarına bakıldığında bunların sistematik bir bütünlük oluşturduğu görülür. Ayrıca bu kuramsal yazıları ortaya koyuş şekli ise, tam anlamıyla halk tiyatrosu geleneğinin anlatı tekniğine yaslanmaktadır. Sanki karşınızda bir halk tiyatrosu sanatçısı size neyi, niye, nasıl yaptığını anlatıyor gibidir.

Dario Fo'nun tiyatro yaşantısını dört bölümde ele almak mümkündür:

Birinci bölüm, Dario Fo'nun eşi Franca Rame ile birlikte kurduğu topluluğun öncesi yıllarını kapsamaktadır. Çocukluğundan 1958 yılına kadar olan bu dönem Fo'nun tiyatrosunun pek çok ögesini biriktirdiği ve biraraya getirdiği hazırlık dönemidir.

İkinci bölüm, eşi Rame ile birlikte fars ve vodviller oynadığı ustalığını geliştirip pekiştirdiği ve giderek kendini tiyatroya çevrelere ve seyircilere tartışmasız bir şekilde kabul ettirdiği 1958-1968 yılları arasındır.

Üçüncü bölüm, Nuovo Scena ve Colletivo Teatrole La Commune adlı tiyatro topluluklarıyla birlikte sahnelediği oyunlardır. Daha çok politik nitelikli olan bu dönem 1968-1973 yılları arasını kapsar.

Dördüncü bölüm, Colletivo Teatrale La Commune topluluğunun bir anlaşmazlık sonucu ikiye ayrılmasıyla kendi yönetimindeki bölümüyle sürdürüğü çalışmalardır ki, politik niteliği sürmesine rağmen, daha çok kendisi ve eşi Rame üzerine yazdığı oyunlar ön plana çıkmaya başlamıştır. 1973 yılından sonrasını kapsar.

1982 sonrası yaptığı çalışmalar bu kitap kapsamına alınmamıştır. Bunun iki nedeni vardır: Öncelikle bu döneme ait bazı oyun metinleri bulunamamıştır. Bulunamamasının nedeni, bunların henüz basılmamış olmasıdır. Aynı eski halk tiyatrosu geleneğinin oyuncu yazarları gibi Fo, seyirci önünde iyice pişirmemiş oyunlarını yayınlamamaktadır. Bu oyunların bir kısmı ise hâlâ repertuarda yer almakta ve gelişimlerini sürdürmektedirler. Fo gibi bir tiyatro adamının yapıtlarının incelen-

mesinde on yıllık bir eksiklik çok gibi görünse de, bunun bir eksiklik değil, kaçınılmaz bir bekleme süresi olduğu söylenebilir.

Ayrıca yukarıdaki bölümlere, yapılabilecek herhangi bir bölümlenimin bütün kusurlarını da taşımaktadır. Şöyle ki, bir anlamıyla kronolojik olan bölümlere bir anlamıyla da niteliksel-dir. Ancak niteliklerin bölümler arasında geçtiği görülür. Fars ve vodvillerin egemen olduğu ikinci bölümün sonuna doğru belirgin bir politikleşme görülür ki, bu da üçüncü bölüme bir hazırlıktır. Ayrıca Fo, yaşamı boyunca sürekli bir tiyatro öğrencisi olarak kalmış ve birinci bölüm olan hazırlık bölümünü, yaşamı boyunca sürmüştür. Tek başına ya da eşi Rame'yle birlikte, ağırlıklı olarak yer aldığı gösterimlerin başlangıcı ise 1968'e kadar gider. Dolayısıyla bölümler kesin değil, sadece bir fikir vermesi içindir.

1. Bölüm (1958 Öncesi Hazırlık Dönemi)

Bu dönemde Fo'nun oluşumuna katkıda bulunan en önemli deneyim, çocukluğundan başlayarak dinleyegeldiği Lago Maggiore gölünün kıyılarındaki öykü-anlatıcılar *fabulatore*'dir. Bunu, kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle dile getirmektedir:

“Ben, ortaçağdan kalma malzemeyi bilmeden oynayan bir öykü anlatıcı olarak doğdum. Kökleri bu kadar eskiye giden şeyleri anlattığımı bilmiyordum, çünkü elimde sadece bu malzeme vardı ve bu malzemenin tarihini saptamak beni ilgilendir-miyordu.”¹⁹

Yine aynı söyleşide, öykü anlatıcılarından başka, ortaçağ soytarasından da etkilendiğini ve bu ikisinin aynı özelliklere ve ustalıklara sahip olduğunu²⁰ söylemiştir. Bir başka yazısında ise, ortaçağ soytarası ile *clown*'ı birbirine bağlayarak²¹ soytarı, *clown* ve öykü anlatıcının bir ve aynı geleneğin farklı çağlardaki

19 Prosperi, M., “Dario Fo Explains”, *The Drama Review*, Vol. 22, N. 1., March 1978, s. 18.

20 A.g. e., s. 19.

21 Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1987, s. 177.

farklı görüntüleri olduğunu belirtmiştir. Yine bu yıllarda, Paris'te oluşumuna katkıda bulunduğu bir *clown* yarışması onun üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Bu çalışmada, kısaca “anlatı” geleneği olarak anılan bir çizgi, Fo'nun oluşumunda ve sanatında çok önemli bir yer tutmaktadır.

Kendisiyle yapılan çeşitli söyleşiler ve bizzat kaleme aldığı çeşitli yazılar biraraya getirildiğinde Fo'nun anlatı geleneğinden şöyle yararlanmaya çalıştığı ortaya çıkar:

Fo, öncelikle bu geleneklerde (soytarı-*clown*-öykü anlatıcı) bir gülmece bulmaktadır. Fo'ya göre, halk kültürünün egemen kültüre göre farklı özelliği bu gülümseyen tavrıdır. Ayrıca Fo, gülmecenin basit bir taklit ya da yüzeysel bir eleştiriden değil, çelişkili olanın, aykırı olanın, paradoksal olanın ortaya konmasından kaynaklandığını düşünmektedir. Fo'ya göre, gerçekliğin fantezi ve groteskle çarpıtılarak, norm dışı olanın oyunlaştırılmasıyla norm dışı olan büyük bir eğlendiricilik yaratır bu gelenek. Ayrıca, bu gelenekten özel bir “anlatı mekanizması” öğrendiğini söyler. Bu mekanizmanın en önemli ögesi “girizgâh”tır. Anlatılan öyküyle hiçbir ilgisi olmayan, ama izleyicilerin ilgisini çekecek gündelik bir konudan söz ederek öyküye başlamak, Fo'ya göre seyirciyi, gösterimin öznesi olmaktan çıkarıp nesnesi yapar ve böylece dördüncü duvar gerçek anlamıyla yıkılır ve seyirci gösterime etkin olarak katılır. Çerçeve sahnedeki seyirci oyuncu rolleri böylece parçalandıktan sonra anlatılmaya ve canlandırılmaya başlanan öykü daha büyük bir yanılısma yaratmaktadır izleyicide. Çünkü izleyici yanılısma sağlayıcı hiçbir teknik etmen kullanılmamasına rağmen, bugün modern iletişim araçlarının yarattığı güdük düşlemeyi aşmakta ve kendi yaratıcı düş gücüyle öyküye katılmaktadır. “Girizgâh”tan ayrı olarak Fo, bu gelenekte özel bir dil de bulmaktadır. Bu dilin arkaik bir tadı vardır, lehçeler kullanır. Değişik lehçelerin kullanılması ve lehçelerden alışımalar yapılması sonucu halk tiyatrosu geleneğinin geliştirdiği ve Fo'nun alıp büyük bir ustalıkla kullandığı başka bir öge ise “grammelot”dur. Grammelot, bilinmeyen bir dil ya da lehçeyi, içinden seçilmiş belli başlı sesleri ve vurguları kullanarak konuşuyormuş gibi yapmaktır. Bir tür dil taklidi gibi

olan *grammelot*'un zorluğu, bu konuşma biçimi ile bir öykü anlatmadadır. Sözü hiç kullanmadan söze dayalı bir iletişim kurulmaktadır ki, bu neredeyse imkânsızı başarmaktır. Fo'nun bu gelenekten aldığı bir başka ustalık ise, anlatıda ikinci ve üçüncü hızlı tekrarlardır; bu da halk söylence geleneğinin en önemli öğelerinden biridir.

Fo, halk tiyatrosu geleneğinin bir de doğaçlama niteliği üzerinde durur. Bu, genel olarak anlaşılan doğaçlama değildir. Fo'ya göre. Öykü anlatıcılar daha önceden belirlenmiş bir şablon üzerinde çeşitlemeler yaparlar. Ancak bu çeşitlemeler, öykünün anlatım anında yaşanan gerçekliğin, seyircilerin, iklim koşullarının ve hatta o anda rastlantısal olarak oluvermiş bir şeyin (örneğin gökgürültüsü gibi) dikkate alınarak yapıldığı bir doğaçlamadır. Fo, "önceden tasarlanmış doğaçlama" diye adlandırdığı bu doğaçlamanın, tüm halk tiyatrosu örneklerindeki doğaçlama olduğunu ve kendi çalışmalarında da aynı nitelikteki doğaçlamalara başvurduğunu belirtmiştir.

Fo'nun bu dönemde, önce arkadaşları arasında söylemeye başladığı, daha sonra Milano'da Franco Parenti'nin varyete tiyatrosunda sergilediği, en sonunda da 1952'de on sekiz haftalık bir radyo programı haline getirdiği "*Poer Nano*", işte bu öykü anlatıcılarından dinleyip kendince yorumladığı öykülerden oluşmaktadır. Bu öykülerin de özü, paradoksal olanın canlandırılmasına dayanır. Habil-Kabil, Samson-Dalilah, Hamlet ve Othello hep bu bakış açısıyla ele alınmıştır. Fo'nun alıp kullandığı bu öykülerin versiyonları, bizim bu öykülerde alışageldiğimiz kalıplarına çok ters düşer. Örneğin, Othello mağrabi değil, albinodur. Bu da Lago Maggore gölünün kıyılarında oldukça sık görülmektedir. Öte yandan kıskanç değildir. Desdemona'yı öldürmesinin nedeni, kendisini hakarete uğramış duyumsadığı içindir. Çünkü Desdemona içki arkadaşına hiç yakın davranmamıştır.

Bu öykülerin konu ve temalarına bakıldığında halk tiyatrosunun doğuşundan bu yana getirdiği konu ve temalar görülür; evlilik, aşk, ölüm, aldatma ve tanrı bunların başta gelenleridir. Öykü anlatışında girizgâh, hızlı tekrar, anakronistik öğeler görülür. Kahramanların öykülerde ve dürtülerinin böyle aykırı bir

bakış açısıyla yansıtmaları bu öykülerin burlesk ruhuna işaret eder. Kahramanlar, bize aldatılan yaşlı kocalar, genç ve herkesle düşüp kalkan karıları (Hamlet'in annesi meğer böyle biriymiş), fiziksel farklar taşıyan kişiler, (Albino, Othello, dazlak kafalı Kabil ve dev Samson) gibi halk tiyatrosunun standart kişilerle gelir. Özellikle Kabil'in dazlak olması, Samson'un da sonunda dazlak kalması kaçınılmaz olarak *Roma nimus*'unun Mimus Calvus'unu hatırlatmaktadır.

Bu dönemde Fo'nun oluşumuna katkıda bulunan bir başka deneyim ise, genel olarak varyete tiyatrosu diyebileceğimiz deneyimdir. Varyete tiyatrosu birbirinden farklı eğlence biçimlerini, dans, müzik, el çabukluğu ve skeçleri birarada barındıran birbirinden farklı alt türleri olan bu yıllarda İtalya'da çok yaygın olan bir tiyatro çeşididir. Fo, bu yıllarda Franco Parenti ve Giustuno Durano'yla birlikte "*Milano'da Yedi Gün*" ve "*Coccoricco*" gösterilerini yapmıştır. Bu gösterilerin Fo'nun özellikle oyunculuk tekniği üzerindeki etkileri çok önemlidir. Daha sonraki yıllarda bu iki ustadan, özellikle de zamanlama ve susuşların oynanması konusunda büyük dersler aldığını bizzat Fo belirtmiştir. Varyete tiyatrosu deneyiminin Fo'ya kazandırdığı en önemli şey ise, eşi ve tüm tiyatro yaşamının ortağı Franco Rame'dir. Böylece, Rame'lerin iki yüz yıllık gezginci topluluk geleneğiyle de tanışan Fo, bu yıllarda kâh sinemalarda film aralarında skeçler oynamış (*a v a n s p e t t a c o l o*), kâh revüye çıkmıştır. Tamamen gezginci nitelikteki bu çalışmasıyla Fo, halk tiyatrosu geleneğinin yaşam biçimiyle doğrudan doğruya tanışma şansını bulmuştur.

Fo'nun hazırlık dönemindeki oluşumuna katkıda bulunan üçüncü önemli deneyim ise, Franco Parenti ve Giustuno Durano ile birlikte yazıp oynadıkları iki oyundur: "*Il dito nell'occhio*" ve "*I Sani de legare*". Her iki oyun, revü gösterilerinin bir parça edebilemiş şeklinden başka bir şey değildir.

"*Il dito nell'occhio*" yirmi bir tabloda oluşmakta ve her tabloda dünya tarihinin bir dönemi, o döneme ait genel olarak benimsenmiş görüş tersyüz edilerek anlatılmaktadır. Örneğin Mısır uygarlığı, piramitleri yapan kölelerle anlatılmıştır. Oyunun son tablolarında doğrudan doğruya isim verilerek taşlama ya-

pılmakta, o dönemde İtalya'da da yaygın olan McCarthyism eleştirilmektedir. Dönemin ABD Büyükelçisi bizzat isim verilerek aydınları devlete gammazlamakla suçlanmaktadır. Şarkı, dans ve mimin de yardımıyla oluşturulan tablolar Fo'nun tiyatrosu yaşamında önemli bir dönüşümün göstergesidir. Fo, halk tiyatrosu geleneğinden getirdiği ustalıkları, yavaş yavaş sentezlemeye başlamıştır.

Bu oyunda öncelikle görülen, halk tiyatrosu geleneğinin yaşama alışılmışın dışında bakışıdır. Gündelik yaşamda pek tartışılmayan konular, hiç de alışık olunmayan bir bakış açısıyla sahneye getirilmiştir. Oyunda ele aldığı konulara oldukça saldırgan bir yaklaşımı görülür. Fo'nun isim vererek taşlama yapması ise büyük bir cüret gösterisidir. Bu yönüyle İmparator Maximinus döneminin *nimus* oyuncularına çok benzemektedir. Fo da onlar gibi döneminin siyasal güçlerini adlarını anarak sahnede yerin dibine batırmaktadır. Değişik tarihsel dönemleri, o dönemlerin büyük tarihsel olaylarıyla değil, gündelik yaşamdan alınan sahnelerle dile getirmesi, yine halk tiyatrosu geleneğinden getirdiği önemli bir özelliktir. Ayrıca, ana üslup olarak anlatıyı kullanması da halk tiyatrosundan aldığı bir diğer önemli noktadır. Bu oyunun bir kanava halinde durması, hemen her gece bazı bölümlerinin seyirci bağlamında açılarak oynanması ise, varyete tiyatrosundan gelen bir özelliktir.

Bu oyunun dekoru ve kostümü de halk tiyatrosu geleneğinin bir devamı niteliğindedir. Her ikisini de gerçekleştiren Fo, bu oyun için Elizabeth dönemi tiyatrolarındaki, ya da Ortaçağ sonlarında olduğu gibi, arkası açık renk bir perdeyle örtülü bir iç mekâna açılan yükselti kullanmıştır. Bu yükselti önüne gelen figürler ile bir mekâna dönüşmektedir. Koyu renk tek tip kostümün üzerine, alınan rolü tarif edici parçalar eklenerek, yüksek bir ritm ve geçiş kolaylığı sağlanmıştır. Oyunun mim kompozisyonlarını hazırlayan Jacques Lecoq ile yaptığı çalışma Fo'nun oyunculuk tekniğinin gelişiminde çok önemli bir aşama olmuştur; hâlâ ustası olarak andığı Jacques Lecoq'dan, jestin ve hareketin önemini ve ifade gücünü öğrenmiştir.

Çok başarılı olan ve 113 kez sahnelenen bu oyun bir varyete

tiyatrosu örneği olmasına karşın, varyete tiyatrosunun baş kadın ve baş erkek oyuncu ögesinden yoksun olmasıyla ondan ayrılmaktadır.

"I Sani de legare" de aynı nitelikte bir oyundur. Bu kez yirmi dört tabloda bir kentin yaşamı anlatılmıştır. Önceki oyun gibi bu da oldukça saldırgandır ve tartışmalı konulara el atmaktadır. Örneğin Komünist Parti (o dönemde İtalya'nın en büyük partisi) içindeki Stalinci ve Stalin karşıtı güçlerin çatışmasını ele almaktadır. Oyunculuk, sahneleniş, dekor ve tüm özellikleriyle önceki oyunun değişik bir tekrarıdır. Ancak saldırganlık dozu biraz daha fazla olduğu için pek başarı olamamış, bu da Fo'nun Parenti ve Durano'yla birlikte yaptığı çalışmaların sonunu getirmiştir.

Hazırlık döneminde Fo'nun oluşumundaki son önemli deneyim ise Roma'da yaşadığı sinema deneyimidir. Bu deneyim sonuçta pek başarılı olamamışsa da, Fo buradan çok önemli şeyler öğrendiğini belirtmektedir. Bunların başında anlatıda esneklik, anlatılan olayların yüksek ritimde montajlanması ve komik olanın vurgulanması gelmektedir. Fo, bütün bunları daha önceden öykü anlatıcılarda gördüğünü, bu kez de modern seyirci bağlamında yeniden nasıl üretildiğine şahit olduğunu dile getirmektedir. Bir bakıma, onun bildiği ama bildiğinin farkında olmadığı noktalara dikkatini çekmiştir bu sinema deneyimi. Yazarlığının gelişimi için büyük bir birikim oluşturmamasının yanı sıra kamera, onun oyuncululuğuna önemli katkılarda bulunmuştur. Kameranın değişen açıları kullanarak anlatımda yüksek bir ritm yaratması, onun tek kişilik gösterilerinde etkin bir şekilde kullanacağı bir oyunculuk tekniği oluşturmamasını sağlamıştır. Öykü anlatıcıların da içgüdüsel olarak kullandıkları bu tekniği Fo, sinema deneyimi boyunca bilinçle işleyerek pekiştirmiştir.

Birinci bölüme toplu olarak bakıldığında Fo'nun çalışmalarında başlangıçta halk tiyatrosu geleneğini olduğu gibi taklit ettiği görülür. Dolayısıyla halk tiyatrosunun yaşam karşısındaki güler yüzlü yaklaşımı, paradoksal tavrı baştan beri Fo'nun çalışmalarında yer almaktadır. Bu dönem çalışmalarında din-dışı ve politika-dışı tutum belirgindir. Habil-Kabil öyküsü ile İsmail'in

kurban edilişı öyküsü birincisine, aynı anda hem Amerikan Büyükkelçisine hem de Komünist Parti'ye yönelen eleştirileri de ikincisine örnektir. Günlük yaşama yönelmesi ve saldırı yolu ile sağladığı enerji de halk tiyatrosundan gelme önemli öğelerdir.

Taşlama, fantezi ve groteski kullanması, Fo'nun bu dönemde halk tiyatrosundan nasıl yararlandığını gösterir. Habil-Kabil öyküsünü bize nakleden anti-terörist polis ajanı Ajan Roc, bu üç ögenin ustalıkla bir bileşiminden başka bir şey değildir. Bütün öğeleriyle birlikte anlatıya başvurması ve oyuncunun dans, müzik ve vücut anlatımına-dayalı gösterimiyle yaşam bulması, bu dönemdeki çalışmalarını tümüyle halk tiyatrosu geleneğine bağlamaktadır. Gerek bu dönemde oluşturduğu metinlerin kısa parçalardan oluşması, gerekse bu parçalarda kullanılan durum ve kişilerin yine halk tiyatrosu geleneğinden alınma standart kişi ve durumlardan oluşması, Fo'nun başından beri halk tiyatrosu geleneğini sürdürdüğünü göstermektedir. Kullandığı dil, doğrudan doğruya öykü anlatıcıların dilidir. Oyunların her oyundaki farklı seyirci özelinde yeniden yaratılması, doğaçlama geleneğinin de Fo tarafından sürdürüldüğünü göstermektedir:

Fo'nun, halk tiyatrosu geleneğinin bütün öğeleriyle kendi çağına uyarladığı bu dönemde, henüz bazı yapaylıklar taşıdığı görülür. Örneğin Fo, bu dönemin başlangıcında halk tiyatrosu öykülerini alıp olduğu gibi sergilemiştir. Daha sonra yorumlamaya yöneldiğinde, bunu oldukça şematik ve mekanik biçimde yapmıştır. Tarihin çeşitli dönemlerine Brechtien bir bakış açısıyla bakmak, ya da bir günün öyküsünü anlatmaya çalışmak. Fo bu aşamada elinde çok zengin bir malzeme olduğunu keşfetmiştir; ancak bu malzemeyi değerlendiriş biçimi henüz yeterince olgunlaşmamıştır.

II. Bölüm (1958-1968) Fo-Rame Topluluğu Dönemi

Fo'nun bu bölümde yer alan oyunlarını kümelere ayırarak incelemek doğru olacaktır. Bu kümeleme şöyle yapılabilir:

1. Farslar
2. Brecht etkisindeki oyunlar
3. Vodviller
4. Tarihsel oyunlar
5. Sirk gösterileri

On yıllık bir dönem içinde bu denli farklı türlerde oyunlar yazıp yönetmiş ve bizzat oynamış bir sanatçının bir arayış ve deneme sürecinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yukarıda yapılan sınıflama, bir dereceye kadar da kronolojik bir sınıflamadır. Öte yandan, Fo'nun bu dönem içinde giderek artan bir şekilde politikleştiği de görülür.

1958 yılında Fo, uzunca bir süre ara verdiği tiyatro çalışmalarına, kendisinin yazıp yönettiği, dekor ve kostümlerini yaptığı ve oynadığı bir oyunla dönmüştür: "*Ladri, manichini e donne nude*". Bu oyun aslında dört farstan oluşmaktadır. Bu farslar şunlardır: "*Non tutti i ladri vengono per nuocere*", "*L'uomo nudo e l'uno in frack*", "*Gli imbiachini non hanno ricordi*", ve "*I Cadaveri si spediscono, Le donne si spogliano*". Bu oyundan hemen altı ay sonra sahnelediği "*Comica Finale*" de aynı bu oyun gibi dört farstan oluşmaktadır: "*Quando sarai povero sarai re*", "*La Marcolfa*", "*Un morto da vendere*", "*I tre bravi*". Ayrıca o dönemde sahnelemediği bir başka farsı da "*Novecentonovantanovissimo dei Mille*" dir. Böylece yaklaşık bir yıl içinde dokuz fars yazmış ve bu dokuz farsını sekizini dörder dörder iki oyun haline getirip seyirciye sunmuştur.

"*Ladri, manichini e donne nude*"'yi oluşturan dört fars incelenildiğinde şunlar ortaya çıkar:

Bu farslara verdiği alt başlıklar bu oyunların türlerini belirtmektedir. "*Non tutti i ladri vengono per nuocere*" için "*Çifte katlamalı bir model üzerine pochade*" başlığını kullanmaktadır. "*Pochade*" geçen yüzyılın sonlarında popüler olan, gezginci tiyatro topluluklarının kullandığı kısa oyunlara verilen addır. "*L'uomo nudo e l'uomo in frack*" için "*bir perdelik fars*" ya da "*müzikal fars*" demektedir. "*Gli imbiachini non hanno ricordi*"nin alt başlığı "*clownlar için fars*"tır. "*I cadaveri si spediscono, Le donne si spogliano*"nun alt başlığı ise "*sarı fars*"tır. "*Sarı*" sözcüğü İtalyan-

ca'da polisiye eserler için kullanılmaktadır. Fo, bu alt başlıklarla yapıtlarını doğrudan doğruya halk tiyatrosu geleneğine bağlamıştır. Bu bağlantıyı kurması onun bazı deneyler yaptığını da ortaya koymaktadır.

Bu dört farsı konusu evlilik kurumudur. Bunların bir kısmında evlilik ön plana çıkarken, ötekilerde ölüm ya da varoluş sorunu gibi sorunlarla dengelenmiştir, ama bu farsların hepsinin ana tema ve konuları halk tiyatrosunda olduğu gibi yaşamın temel sorunlarıdır. Bu oyunun oynandığı sıralarda İtalya'da boşanmaların yasaklanmış olması oyunu daha da etkili kılmıştır. Böylelikle Fo, halk tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi, insanlığın en temel ve evrensel konu ve temalarını, yaşanan günün gerçeği içinde dile getirmiş olur.

Bu dört fars, ele alınan konu ve temalar, işlenen olay ve kişilerle de tam bir halk tiyatrosu örneğidir. Hepsinde en az bir evli çift, sonra da bu çiftin evliliğini tehdit eden bir üçüncü kişi kesinlikle yer alır. *"Non tutti i ladri vengono per nuocere"* de kentin nikâh memuru karısını sevgilisiyle aldatırken bir hırsız tarafından yakalanmakta, hırsızın bütün ısrarlarına rağmen, gerçeğin öğrenilmesini engellemek için onu polise teslim etmekten kaçınmaktadır. Oyun ilerledikçe nikâh memurunun karısının da onu, bir başka erkekle aldattığı ortaya çıkar. Bu erkek ise, kocasının sevgilisinin kocasından başkası değildir. Halk tiyatrosu geleneğindeki boynuzlanan erkek figürünü ve klişe durumunu, Fo bu farsta iç içe geçen bir olayla ikiye katlamıştır. Oyunun alt başlığındaki çifte katlanmış *pochade* deyiminin buradan kaynaklanmış olması gerektir. *"Gli imbianchini non hanno ricordi"* de çok eşle evli bir erkeğin, karılarından biri tarafından başkalarına yar olmaması için mumyalanmasına tanık olunur. Oyunun akışı içinde erkekleri sayıca artarak üçe ulaşması, halk tiyatrosu geleneğindeki ikizler olgusunun üçüzlenerek tekrarlanmasından başka bir şey değildir. *"L'uomo nudo e l'uomo in frack"* oyunu sevgilisinin evinde, sevgilisinin kocası tarafından basılıp çırpılıp dışarıya kaçmak zorunda kalan bir evli erkeğin, geceyarısı sokak ortasında bulduğu bir çöp bidonuna saklanmasıyla başlar. Oyun giderek "İnsanın ruhunun çıplak, üzerinin giyinik olması" gibi varlık sorununun felsefi bir tartışmasına dönüşür.

"*I cadaveri si spediscono, Le donne si spogliano*" da ise, kocaların dan boşanamayan kadınlardan aldıkları paralarla gizlice kocaları öldürüp zeytinyağı küplerin saklayan (böylece kokmuyorlar) bir ana kızın öyküsüne tanık oluruz. Üstelik bu kız evlenmek üzeredir.

Birkaç kısa örnekle anlatılmaya çalışılan bu oyunlarda ayrıca, badanacı, hırsız, çöpçü ve polis ajanı şeklinde halk tiyatrosu geleneğinin soytarısını görürüz. Soyтары, yarı aptal yarı kurnaz tavrı ile olayı bilmeden karmaşılaştırıp, bilerek çözer. Ayrıca olayın kurgulanmasında, giriş çıkışlarla ve diğer sahne etmenleriyle karmaşılaştırılmasında Fo, geçen yüzyıldaki gezginci İtalyan topluluklarının ustalıklarını büyük bir maharetle kullanır.

Bu oyunların kısa olması da, halk tiyatrosu geleneğinin sürdürülmesinden başka bir şey değildir. Oyunlardaki dilin, Fo'nun tüm oyunlarında olduğu gibi, özel bir önemi vardır. Çift anlamlı sözcükler, istemeden çıkıveren kafiyeli diyaloglar ve hepsinden de önemlisi, aksiyonla anlam kazanan replikler Fo'nun bu oyunlarını halk tiyatrosuna yaklaştırmaktadır.

Bu oyunlarda, halk tiyatrosu örneklerinde olduğu gibi oyunculuğun önemi çok büyüktür. Fo'nun farsları, yazdığı parantez içleri gerçekleştirilmeksizin sahnelenemez. Çünkü bunlar, kendi deyişle, "söylenen değil oynana söz"dür. Oyunun akışı, oynanışı, sözleri kadar önemlidir. Halk tiyatrosu örneklerinde olduğu gibi, oynanışın oyuncunun sahnede ki eşyalarla kurduğu yaratıcı ilişkiye dayalı olduğu, oyuncudan büyük bir akrobatik ustalık ve zamanlama duygusu talep ettiği görülür; oynanırken seyircinin varlığı dikkate alınır. Ayrıca, halk tiyatrosu geleneğinden gelme pek çok klişe durum ve ustalık da kullanılmıştır: İğne yapma, merdivenle oynama, sahnede heykel gibi durma, düşme-kalkma, dayak yeme, aksesuarlarla yaratılan oyunlar (patlayan şekerlemeler, içine saklanan saatin çalışmaya başlaması, vb.) halk tiyatrosu geleneğinin en eski örnekleri arasındadır.

"*Comica finale*" de yer alan farsların alt başlıkları da bu oyunların niteliklerine ışık tutar: "Klasik modele göre fars", "*Commedia dell'arte* tarzı fars" ve "Komik sonlu fars". Bu oyunların te-

ma ve konularında da halk tiyatrosu geleneğini sürdürdükleri görülür: Evlilik, aşk, para, ölüm, açlık, gurur bu oyunların başta gelen konu ve temalarıdır. Aslında bu oyunlar, Fo'nun, eşi Rame'nin ailesinin birkaç yüz yıllık gezginci tiyatro geleneği repertuarından alıp değerlendirdiği oyunlardır. Yani bunlar, olay, kişi ve konularıyla otantik oyunlardır.

Bu farsların birinde, büyük ikramiyeyi kazanan bir hizmetçiyle herkesin nasıl evlenmeye çalıştığı, bir diğerinde işin ucunda ödül olduğunu öğrenince birdenbire herkesin nasıl katil olup (aslında sahte katil) ölüyü sahiplenmeye çalıştıkları oynanmaktadır. Bir başka farsta, insanların nasıl açlıktan cesurmuş gibi davrandıkları sergilenir. Bu oyunların hepsinde birer *mag-nifico* (birinde markiz olarak), en az birer çift âşık (birinde üç çift, bir diğerinde alışlagelenin aksine genç değil yaşlı âşıklar), en az birer *Capitano Spavento* (birinde üç tane) ve uşak ve hizmetçiler vardır. Halk tiyatrosu geleneğindeki şablonu kendi koşullarına göre yorumlama ve farklı şablonları üst üste koyarak komiği katlama ilkesine uygun olarak, oyunu sürükleyen hizmetçi aynı zamanda da âşık olabilmekte, öte yandan sadece bir sahnede *magnifico* *Capitano Spavento*'luğa soyunabilmektedir. Bir oyunda, oyunu kurgulayan uşak değil bir sarhoştur; sarhoşun daha sonra büyük bir haydut olduğu ortaya çıkar.

Bu oyunların hepsinde Fo, dille oynamayı sürdürmüştür. Yanlış anlamalar, çift anlamlı sözcükler, yiyecek, içecek listeleri, abartılı cesaret tiradları, aşk dialogları en önemli dil özellikleridir. Bunların hepsi halk tiyatrosu geleneğinin devamıdır.

Bu oyunların halk tiyatrosu geleneği ile bağlantısını kuran bir başka özelliği ise, hepsinde yan olayların ana olay kadar ve belki de ondan daha fazla önemli olmasıdır. Daha doğru bir deyişle, ana olayın ilerlemesini mümkün kılan bu olaylardır. Burada karşımıza yine halk tiyatrosu geleneğinden gelen klişe durumlar ve hünerler (*thrux* ve *lazzo*) çıkmaktadır. Aksesuarlarla kurulan oyunlar (kaynar su dolu bir tencere, havada uçan pişmiş tavuklar, sönen mumlar, silah gibi patlayıp öldüren pipolar, içinde kahve içilen elbise dolapları, kılıç ve şemsiyenin düellosu) bu konudaki en büyük yardımcılarıdır. Bir kâğıt oyunu, bir saklanma eylemi, oyunun akışına başlangıçta katkıda

bulunmuyor gibi görünse de sonunda çok önem kazandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra, saklandığı yerden çıkıp bütün oyun boyunca sahnedekileri pataklayan bir uşak, daracık bir mekânda sırt sırta üç kişinin birbirinden korkması gibi sadece oyuncularla gerçekleşen yan olaylar da vardır. Bu olayların tümü *commedia dell'arte*'ye ve hatta bir kısım *Roma mimus*'na kadar uzanan çok eski oyunculuk numaralarıdır. Fo, bütün bu farsları, sahnelemeye bir ek daha yaparak, gezginci tiyatro topluluklarında olduğu gibi, bir arabanın yanına kuruverdiği arkası perdeyle örtülü küçük bir sahneciğin üzerinde (ama tabii ki hepsi çerçeve sahneye yerleştirilmiş olarak) oynatmıştır.

Fo'nun farslarının dokuzuncu olan "*Novecentonovantanovismo dei Mille*" ise karşımıza bir "*Miles Glorissius*" ile çıkmaktadır: Aslında hovardalığa gitmiş olan, ama bunu sevgilisine vatan savunmasına gittiği şeklinde yutturmaya çalışıp kahramanlıklarını sayıp döken palavracı asker, o sırada oradan geçmekte olan ulusal kahraman Garibaldi'nin ünlü bin kişilik birliğine katılmak ve gerçekten savaşa gitmek zorunda kalır. Burada da yine, bir palavracı askerin yanı sıra *magnifico* ve bir genç âşık kız yer almaktadır. Bu farsda da esas olarak "anlatı" kullanılmıştır.

Dokuz farsın hepsi, kısa oluşları bakımından halk tiyatrosu geleneğini sürdürür. Öte yandan bu oyunlarını tema, konu, olay ve kişilerle ve bunları biçimlemedeki üslubuyla, ya halk tiyatrosundan alınmış örnekler ya da bu örnekler üzerine üretilmiş oyuncuklar olduğunu söylemek mümkündür. Bu vesileyle bir noktayı bir kez daha belirginleştirmekte yarar vardır: Farslarda ele alınan tema ve konular, aynı zamanda tragedyanın da komedyanın da konularıdır. Farsı diğer iki türden ayırt eden özellik, ötekilerin göreceli idealizmine karşı farsın daha gerçekçi oluşudur. Hem tragedyada, hem de komedyada toplumsal ve bireysel dengeler, statükonun korunmasıyla sağlanır. Oysa halk tiyatrosunda (dolayısıyla farsta) ve Fo'nun bu oyunlarında denge kurulmaz: Genç kızla sevgilisi, kendilerine engel olan babayı ikna etmezler; ona rağmen kaçar giderler. Hayaletlerle baş etmekten korkmayan genç erkekler sıra koca olmaya, yani evlenmeye gelince korkup, kaçarlar. Bunun gibi her farsın sonun-

da, toplumsal dengeyi koruyan değil, onu tehdit eden hınzır ve muzır unsurların gizli bir zaferi, doğrudan ya da dolaylı olarak ortaya çıkacaktır. Halk tiyatrosu geleneğinin yıkıcı enerjisi Fo'nun tüm bu farslarında karşımıza çıkar.

Bu oyunlarla Fo, halk tiyatrosu geleneğinin çok önemli bir ögesini keşfetmiş ve bunu kendi tiyatrosunun temeli yapmıştır: **D u r u m**. Daha önceki yıllarda birçok kere "durum"un tiyatrodaki önemi üzerinde duran Fo, bu kısa farslarında kâh geleneksel olanı taklit ederek, kâh ondan aldığı modellerle çalışarak aksiyon üretmeye elverişli "durum"ları bulmak ya da kurgulamak yolunda sanki temrin yapmıştır. Kendi deyişiyle, "çöp bidonuna saklanmış bir büyükelçi pek çok aksiyona gebe dir." Bu durumlar Fo'da henüz deneysel olanın yapaylığını taşımaktadır. "Durum"lardan tamamen gösterisel dürtülerle aksiyon çeşitlemeleri yaratmak amacıyla yararlanmıştır. Bu farsların Fo'ya en büyük katkısı "**d u r u m**" olmuştur.

Fo'nun 1959 ve 1960 yıllarında yazdığı iki oyun bu çalışmanın kapsamı içinde Brecht etkisindeki oyunlar olarak anılmıştır. Bunun nedeni, özden çok biçime ilişkin bir benzerliktir. Kendi yaşadığı günleri Brecht'in "*Üç Kuruluşluk Opera*"sındakine benzer yarı gerçek yarı masal bir atmosfer içinde ve şarkılı anlatımlarla dile getirdiği görülür Fo'nun.

Bu başlık altındaki iki oyununda, "*Gli arcangeli non giocano a flipper*" ve "*Aveva due pistole con occhi bianchi e neri*", temelde bir kimlik sorunu ve aşkın yattığı görülür. Her iki oyunda da İkinci Dünya Savaşı (ve dolayısıyla İtalya'nın faşizmden kurtulması mücadelesi) sırasında yaşanan bir olay nedeniyle (bombardıman ve kimlik kaybı), kahramanların yaşadıkları kişilikleri bulma sorunu vardır. Kişiliklerini bulma ve kanıtlama süreçlerinde onlara aşklarıyla (bu aşklar tamamen tesadüfidir) eşlik eden sevgilileri ya da partnerleri vardır. Her iki oyunda da olaylar, başlangıçta inanılmaz gibi görünen ama en sonunda anlam kazanan ve geçerli bir nedene dayandıkları anlaşılan rastlantılarla gelişir. Fo, her iki oyunda da fantezinin merceğiyle çarpıttığı gerçeklik altındaki asal gerçeği ortaya çıkarmaya çalışır. Birinde, herkes tarafından kabul edilen bir kimliğe sahip olabilmek için, kahraman boynuna tasma takıp köpek olmayı bile kabul

ederken, diğesinde greve giden gansterlere, ekmeklerinden ol-
mamak için el altından ricacı gönderen saygın yargıç, avukat ve
kanun koruyucuları olduğu görülür. Bu oyunlarda halk tiyatrosu
geleneğinden gelen diğeri bir öge taşılamadır. Her iki
oyunda da İtalyan toplumu ile sosyal, siyasal kurumları elıştıriri-
lir. Oyunların birinde kahraman, belgesini memurlara ancak el
bombasıyla imzalatabilirken, ötekisinde gangsterlerin amacı,
“İtalyan devleti emek üzerine kuruludur” şeklindeki anayasa-
nın ilk maddesinin “emek ve üç kâğıtçılık üzerine kuruludur”
şeklinde değiştirilmesidir. En önemlisi, bu taşlamanın sadece
devlet kurumlarına değil, vatandaşa, partilere, kısacası tüm
topluma yönelmiş olmasıdır.

Her iki oyunun olay ve kişilerinde halk tiyatrosu özellikleri-
nin varolduğunu söylemek mümkündür: Şöyle ki, oyunlardan
birinin merkezinde biraz *zanni*, biraz *innamorato* biraz da *giulla-*
re olan bir karakter, Tempo Sereno (Serin hava) yer alırken, öte-
kisinde ikizler karşımıza çıkar. Yine her iki oyunda da birer *in-*
namorata mevcuttur. Halk tiyatrosu geleneğinin üst üste binen
şablonlarıyla katlanan örüntüsüne uygun olarak aşk ilişkileri,
zaman zaman boynuzlanan koca, ya da çapkın görünen başarı-
sız âşık kalıplarına dönüşür. Bu arada sahte doktorlar, sahte pa-
paz ve günümüz toplumsal panoramasından seçilen çeşitli tip-
ler her iki oyunda da yer almaktadır. 1959'da sergilediğı oyun-
da ise *Capitano Fracasso* ile *Brighella*'nın çok usta birer uyarla-
masını, bir mareşal eskisiyle bir gangster yardımcısında görü-
rüz. Ayrıca, sahte doktorun teşhis koyması, şırıngayla iğne yap-
ma, dolandırma görünmeyen sevgiliyle konuşma gibi halk ti-
yatrosundan gelme pek çok klişe sahnenin bu oyunlarda da yer
aldığı görülür.

Her iki oyun için halk tiyatrosu geleneğinden gelme oyuncu-
luk ustalığı gerekmektedir. Oyunların birindeki ikizler, doğal
olarak, aynı kişi tarafından oynanmakta ve çok hızlı geçişler ge-
rektiren bu rol Fo tarafından başarıyla canlandırılmaktadır.
Fo'nun diğeri oyundaki ustalığı ise, rolden role girerek bir *giullare*
gibi çabuk ve etkin değişimler sunabilmesindedir. Her iki oyun-
daki rollerin tümü, yine halk tiyatrosu geleneğinde olduğı gibi,
şarkı ve dans yetenekleri ile, vodvilin yüksek tempolu geçişleri-

ni gerçekleştirecek bir kıvraklık gerektirir. Bunun yanı sıra aksesuarlarla kurulan oyunlar (patlayan limonlar, patlamayan el bombaları), el çabuklukları, hareket komiklikleri (düşüp kalkmalar, kırılan sandalyeler, çarpan kapılar) bu oyunlardaki halk tiyatrosu geleneğinden gelen en önemli özelliklerdir.

Bu iki oyunun Fo'nun halk tiyatrosuyla olan ilişkisini geliştirmeye olan, katkısı farslarla yakalamaya başladığı duruma dayalı tiyatroyu, yine halk tiyatrosunun bir parça daha sanatlaşmış örneği olan *commedia dell'arte*'den ve daha yakın dönemlerindeki örnekleri olan vodvil ve melodramlardan aldığı örneklerle zenginleştirerek sürdürmesidir. Öyle ki, bu oyunlarda Fo tek bir durumla yetinmemiş, durum içinden durum çıkararak olayın bitip tükenmek bilmeyen bir tempo ve akışla ilerlemesini sağlamıştır. Ayrıca her iki oyunun sonuna yerleştiği belirsizlik ve hınzır tutum, halk tiyatrosunun klasik komediden farkını ortaya koyan önemli bir öğedir. Örneğin, bu oyunlar yaşanan her şeyin bir düşün parçası olup olmadığı anlaşılmadan sonuçlanır. Ya da eski bir dost çıkan papazla bir gangsterin arasındaki kovalamacayla (ancak papaz gangsteri kovalıyor, yoksa gangster papazı değil) biter. Bu da seyirciyi, klasik komedinin dinginlik verici dengesinden uzak tutar.

Fo, üçüncü alt kümeyi oluşturan vodvillerin birini 1960'da ötekisini de 1964'te yazmış ve sahnelemiştir: "*Chi ruba un piede e fortunato in amore*" ve bazı sıçramalarla da olsa "*Settimo: Ruba un po meno*". Bu oyunlar, az kişili, tek mekânlıdır ve tek bir aksiyonun zamanla gelişmesi üzerine dayanmaktadır. Yapı bakımından vodvile benzemekle birlikte, bu oyunlarda vodvilden farklı olarak ve halk tiyatrosu geleneğinin eski örneklerini andıran çok güçlü bir taşlama görülmektedir. Ele alınan tema ve konular, halk tiyatrosu geleneğine uygun düşecek şekilde ölüm, yaşam, aşk, para, evlilik, açlıktır. Yine halk tiyatrosu geleneğinin fantastik bakış açısı korunmuştur. Bu oyunlarda fantezi, oldukça gerçekçi bir yaklaşımla sunulur ki, bu da ele alınan tema ve konuların güncel bir atmosfer içinde ortaya konmasından kaynaklanmış olsa gerektir. Şöyle ki, oyunlardan birinde bütün olay iki taksi şoförünün daha iyi yaşayabilmek amacıyla bir müzeden Hermes'in ayağını çalıp bunu inşaat yapmakta olan bir

müteahhitin inşaat alanına gömmeleri, daha sonra bilim adamı kılığında gelip buluntuyu açıklamamak üzere rüşvet almalarıyla başlar. Bu, gerçekleşmesi pek mümkün olmayan bir olay gibi görünmektedir. Sanki seyirci böyle bir fanteziyi sadece oyun olduğu için kabul edecektir. Ancak daha sonra kişiler gerçek çıkarlarını zedelememek için, öylesine yönelişlerde bulunur, öylesine olağandışı olaylara yol açarlar ki, Fo'nun çıkış noktası olarak koyduğu fantastik olay, sıradan bir olay gibi kalır. Böylece gerçeğin olağandışılığı, düş gücünün fantezisini aşar. Böylece Fo, her iki oyunla olağandışı haline gelmiş bir dünyanın bu absürd niteliğini aynı nitelikteki olaylarla açar. Yine bir oyunda, oyunun eksik akıllı kadın kahramanı, büyük bir mezarlığın elektrikli süpürge gibi bir mekanizmayla eşilerek başka yere taşınacağı söylentisiyle kandırılmaya çalışılırken, gelen haberden "ilgili makamların" mezarlığın taşınmasına, hem de işin bir haftada gerçekleştirilmesine karar verdiği öğrenilir. Böylece Fo, her iki oyunda kendi kurguladığı fanteziyi, çivisi çıkmış bir dünyanın olaylarıyla destekleyerek gerçeğe dönüştürür. Böylece, yaşanan gerçekliğin büyük bir taşlaması da sağlanmış olur.

Her iki oyundaki taşlama ve fantezi, yine karşımıza halk tiyatrosunun klişe durum ve tipleriyle gelir. Karı-koca ve metres-sevgili ile ortaya çıkan çifte üçgenler bu oyunlarda da görülür. Eksik akıllı kadın kahraman (dişi *zanni*) en önemli roldür. Hırsızlık, Phlyakes oyunlarındaki yiyecek çalan Herakles'e kadar geri götürülebilir. Ünlü sahte doktor tipi her iki oyunda da karşımıza gelmektedir. Ayrıca vodvilin girdi-çıktıya dayalı bütün dolantıları da büyük bir beceriyle değerlendirilmiştir. Öteki oyunlarda olduğu gibi toplumsal panoromadan seçilen çeşitli tipler (politikacı, fahişe, rahibe), bu oyunda da yer almaktadır. Fo, oyunların birinde bir kadın *giullare* yaratırken, ötekisinde de mitolojik bir öyküyü (Apollon-Dafne öyküsü) bütün kıvrımlarıyla toplumsal taşlamalı vodvillin içine yerleştirmiştir. Halk tiyatrosunun üst üste binip katlanarak giden örüntülerin bu oyunda da görülür. Buna bir örnek olarak Fo'nun *commedia dell'arte*'nin ünlü "gizlenme" *lazzo*'sundan ürettiği büyük bir sahne (bir perdenin yarısı) verilebilir: Sahnedeki iki rol kişisi

başlangıçta, rastlantı eseri peçete ve gazetenin arkasına gizlenmektedirler. Gizlenme eylemi, giderek gizlenmişken çabucak makyaj değiştirip başkası olduğunu iddia etmeye, giderek bu iddiaya inanmaya, daha sonra tüm rollerin bu oyuna katılmasına, en sonunda da kimlik saptamak üzere sahneye gelen polisi yalancılıkla suçlayıp diğerlerinin kimliklerini reddetmeye kadar vardırılır.

Oyunculukta kılık değiştirme, nesnelerle oynanan oyunlar, *intermezzo* biçiminde söylenen şarkılar, bir kadın *giullare*, maskeli oyunculuk ve sahne eşyalarından üretilen komik en önemli halk tiyatrosu öğeleridir. Yapay kan dolaşımı aleti ve fabutlar, bu sahne eşyalarının en önemlileridir. Özellikle 1964'de sahnelediği oyunda kullandığı mezarlığın ölü odası, mekân olarak çok doğurgan ve elverişlidir. Öte yandan Fo'nun dili de halk tiyatrosu geleneğine yaraşır bir kıvraklıkla kullandığını, hatta oyunlardan birinde tek bir sözcükten ("ayak" sözcüğü) neredeyse koskoca bir oyun ürettiğini söylemek mümkündür.

Vodvillerin, Fo'nun halk tiyatrosu doğrultusunda gelişen sanatına en büyük katkısı, tek mekânda, az oyuncuyla sergilenebilen, ama yine de güçlü bir taşlama ve keskin bir fantezi taşıyan eserler olmasıdır.

Fo'nun birinci vodviliyle ikinci vodvilini ayıran dönemde oynadığı oyunlar ise, konu ve türleri bakımından tarihsel oyunlar olarak adlandırılabilir. Tarihsel oyun olarak nitelenebilecek ilk oyunu "*Stario di Pietro d'angera*", farslarından hemen sonra yazmış, ama teknik zorluğu nedeniyle ne o zaman ne de daha sonra sahneleme fırsatını bulabilmiştir. Bu oyun, iyilik yaptıkça ruhu temizlenen ve ruhu temizlendikçe ağırlığını yitirip ayakları yerden kesilen ve giderek uçmaya başlayan Angera'lı Aziz Pietro'nun öyküsünden alınmıştır. Fo, bu ortaçağdan kalma öyküyü yine ortaçağdan kalma bir biçime göre düzenleyerek, bir "mucize oyunu" yazmıştır. Fo'nun oyunundaki mucizeler, kutsallıktan çok, derebeyinin baskı ve cinayetleri altında inleyen halkın soluk almasını sağlamaktadır ve aslında hiç de mucizeye benzer yanları yoktur. Çünkü her mucizenin, sonunda gerçek bir nedene dayandığı anlaşılır, bu neden oyunun akışı içindeki bir başka olay ya da kişiyle bağlantılıdır.

Bu oyun, oynanmamış olmasına rağmen, hem Fo'nun ortaçağ formlarıyla bağlantısını yansıtmaması hem de ilerideki çalışmalarının öncülü olması nedeniyle önemlidir ve aykırı bakış açısıyla tipik bir halk tiyatrosu örneğidir. (Halk, despot Dük'ten, oyunun sonunda onu Aziz mertebesine yüceltip uçurarak kurtulur.)

Olayların dinsel öyküden alınmış olmasına karşılık, kişiler halk tiyatrosu tipleridirler. Dük'de bir *magnifico*, bizzat Pietro'da da tipik bir *zanni* görülür. Şeytan maskeleriyle oynayan oyuncular, oyuncuların yapılan atlar, farklı maskeli sahneler, şarkı söyleyen gezginci şairler, komik düellolar ve masada kendi kendine dans eden kılıçlarla bu oyun tam bir halk tiyatrosu gösterisidir. "Uçmak" ise, tüm oyun boyunca bir gerilim ögesi olarak kullanılmıştır. Oyun boyunca kimse uçmaz. Sadece başlangıçta Pietro'nun ayakları biraz yerden kesilirse de hemen âşık olur ve yere iner. Uçan tek kişi, oyunun en kötü kişisi olan Dük'tür. Bu tür tersinlemeler halk tiyatrosu geleneğinin ustaca kullanımından başka bir şey değildir.

Fo, 1963'de ilk vodvilinin hemen ardından bir başka tarihsel oyununu kaleme almış ve sahnelemiştir. Oyun, Amerika kıtasının keşfinin yıldönümü nedeniyle İspanya'da sahnelenmiştir. Bu oyun Kristof Kolomb'un Amerika'yı nasıl keşfettiğini öyküsünü anlatan *"Isabella, tre caravelle un cacciaballe"*dir.

Bu oyunda da halk tiyatrosu geleneğinin aykırı bakış açısı egemendir. Kolomb idealisttir, ama aynı zamanda da büyük bir dolandırıcıdır. Kraliçe Isabella ile kocası Kral Ferdinand arasındaki ilişki, bir kralla kraliçenin ilişkisinden daha çok kılıbık ve dirayetsiz bir kocayla, onun şirret karısının ilişkisini andırmaktadır. Tüm oyun, yani Kolomb'un öyküsü, olayın yaşandığı tarihten kısa bir süre sonra sergilenen bir tiyatro gösterisi, bir halk tiyatrosunun sokaktaki temsili şeklinde, oyun içinde oyun olarak oynanmaktadır. Kolomb'un öyküsünü de içine alan oyunun ana teması, yine halk tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi, ölüm ve yaşamdır. Bu, Kolomb'un ölüm-yaşam ikilemiyle de çakışır.

Olay ve kişiler yine halk tiyatrosu geleneğinden alınmadır. Yukarıda belirtildiği gibi Isabella-Ferdinand ikilisinde kılıbık koca-şirret karısı ikilisi yine karşımızdadır. Kolomb, tipik bir

soyтары-zunni karışımıdır. Sahte doktorlar, sahte bilim adamları ve sokaktaki insanıyla bu oyun tam bir halk tiyatrosu örneğidir. Hatta o kadar ki, Fo bu oyunuyla gerçek bir gezginci topluluk gösterisi yaratmaya çalışmış ve başarmıştır. Bir tek yerde, oyun içinde oyunu sahne üzerinde izleyen seyircileri oynayan oyunculara “Çekilin önce para verenler izlesin” diyerek, oyunun zamanıyla seyircinin şimdiki zamanını birbirine çarpmıştır. Bunun dışında tüm oyun, ortaçağ sonlarında sergilenmekte olan bir sokak oyununu izleyen seyircilerden oluşur. Fo, anlatılan olayların tarihsel olarak büyüklüğünden kaynaklanan zorluğu (Kolomb’un Amerika’ya yolculuğu, haclı seferleri, Yahudilerin İspanya’dan kovulmaları) sinemadan edindiği bir tekniği, daha önceden de kullanmış olduğu split-screen tekniğini kullanarak aşmıştır. Bu tekniğe göre ayrı ayrı olaylar eş zamanlı olarak ama birbirlerinde dramatik bir etki (örneğin komik) doğuracak şekilde oynanırlar. Aslında bu teknik ortaçağdaki dinsel döngü oyunlarındaki simultane sahne tekniğinin günümüz açısından kullanılmasından başka bir şey değildir. Split-screen tekniğinde de aynı dinsel oyunlarda olduğu gibi simultane oyunlar vardır, ancak bu teknikte bu oyunlar tek başlarına ve bütün içinde taşıdıkları önemden ayrı olarak birbirleriyle olan bağlantılarıyla da bir iletide bulunmaktadır.

Bu oyunda yine pek çok halk tiyatrosu oyunculuk ustalığı yer alır. Bunların içinde en önemlisi gram m e l o t’tur. Fo’nun öykü anlatıcılar geleneğinden getirdiği bu ustalık, oyunda birkaç kez kullanılır. Bunun dışında şarkılı ve danslı oyunculuk, özellikle de müziğin ortaçağ kaynaklı olduğu dikkate alındığında tam bir halk tiyatrosu oyunculuğu olmaktadır.

Bu oyunun önemi, Fo’nun halk tiyatrosu tarihine olan ilgisini ve birikimini özellikle göstermesi, ayrıca halk tiyatrosu hakkında düşündüklerini somut bir sahne oyunuyla sergilemesindedir.

Bu dönemde yazılan tarihsel oyunların bu dönemdeki sonuncusu 1965 yılında sergilemeye başladığı, iki ay gibi kısa bir sürede 42000 seyirciye ulaştırdığı “La Colpa é sempre del diavolo”dur. Olay onüçüncü yüzyılın sonu ile ondördüncü yüzyılın başında geçer. Konu ve temalar yine halk tiyatrosu geleneğinin

konu ve temalarıdır: İnsanüstü güçlerle ilişki, (büyücülük, simya), ezilen insanlar, açlık, aşk. Bu oyunda da Fo, mucize oyunlarının olağanüstülüklerini kullanmış, yine bu olağanüstülüklerin içyüzünü ve nedenlerini izleyiciye göstererek bunlardan gerçekçilik yakalamıştır. Oyunun büyüculikle suçlanan baş kadın kahramanı, çocuğu olmayan kadını üç ay kocasından ayrı tutup başka erkeklere pazarlayarak "mucize"sini gerçekleştirmiştir.

Bu oyunuyla Fo'nun, halk tiyatrosu öğelerini çok yaratıcı bir biçimde yeniden biraraya getirerek kullandığını görüyoruz. Yazdığı açıklamalarda Fo, doğrudan doğruya ortaçağ sonlarındaki malzemeden yararlanılmasını istemektedir. Bu dönemdeki yaşantıyı oldukça ayrıntılı bir biçimde inceleyip yorumlamıştır. Cadılar ve büyücüler, bir tür operatör doktor-teknik adam karışımı kişiler olarak sunulmuştur. Yani bir anlamda, dönemin bilim ve tekniğini temsil etmektedirler. Bu arada Hristiyanlığın savunucusu olarak görünen egemen güçler (dük ve papaz), boş inançlara saplanıp kalınışlar ya da çıkarlarına öyle geldiği için böyle görünmeyi benimsemişlerdir. Haçlı seferleri, büyüculük gibi dönemin önemli olay ve olguları ardında, öteki tarihsel oyunlarında da belirttiği şekilde, çıkarlar yatmaktadır. Oyunun amacı da bunu göstermektir. Böylece Fo'nun, bu oyunuyla belli bir döneme tarihsel bakış açısıyla bakarak, halk tiyatrosu geleneği içinde bir yeniliğe yöneldiğini söylemek mümkündür. Yenilik, bütün bir tarihi, sınıfların mücadelesi olarak görmektir. Yalnız, benzerlerinden farklı olarak, konuya eğitsel olarak yaklaşmamıştır. Her şeye rağmen, eğer bir öğreti çıkarmış olduğu düşünülürse, bunu tersinleyerek yapmış olduğunu söylemek doğru olur.

Oyun, kardinal olan dük'ün, papaz ile kucaklaşarak söylediği aşağıdaki dizelerle sona erer:

"Biz egemen güçleriz
Bizi hiçbir şey durduramaz
Ne yasal, ne sivil, ne insani hiçbir güç
Bize engel olamaz
Biz yiyip yutmak için varız
Ne yapar eder bir bahane buluruz
Ayaklanmış bir halka

Barış getirmek için
Binlerle saldırırız
Ve getirdiğimiz barış
Ölülerin barışıdır.”²²

Bu oyunun kişileri, tam bir halk tiyatrosu geleneği kişileridir. Bir iblis, Dük rolünde bir *magnifico*, biri kadın biri erkek iki *giullare-zanni* karışımı, sahte doktorlar, üç kâğıtçı din adamları, aldatılan kocalar, baştan çıkarıcı karıları bunlardan bazılarıdır. Ayrıca oyunda kullanılan klişe durum ve olaylar ise halk tiyatrosu geleneğinden alınıp başarıyla uyarlanmış örneklerdir: Karanlıkta karışan çiftler ve herkesin birbirini bir başkası sanması, kökeni ta Phlyakes oyunlarına kadar giden, ancak asıl ününü bir *commedia dell'arte lazzo*'su olarak sağlamış bulunan ünlü bir “*thrix*”tir. Öte yandan düelloda birbirini parçalara ayırarak giderek yok eden rakipler *commedia dell'arte*'nin unutulmaz *lazzoları*ndan biridir. Büyük sahneleri, parçalanan dükün tekrar biraraya getirilmesi, yine eski *lazzolar* arasında yer almaktadır. Ayrıca parçalanan dükün birleştirilmesi Frankenstein öyküsüne de (ki aslında o da eski bir *lazzonun* tekrarıdır) gönderme yaparak oyunu günümüz seyircisine yakınlaştırmıştır. Oyunda, “dük-ikizi-kuklası” ile halk tiyatrosu geleneğinin ünlü ikizler şablonunun üçe katlanarak karşımıza geldiğini görüyoruz. Burada, Ortaçağ dinsel oyunlarından alınma İblis'in oldukça yaratıcı bir kullanımı da yer almaktadır. İblis, oyunun başkadın kahramanının avukatlığını üstlenmiştir. Onu bir cadı gibi yakılmaktan kurtarır. Aslında kendisi de İblis değildir. Büyük ilahi kargaşa sırasında yanlış yargılanmaya kurban gidip cehenneme atılmış bir eski melektir. En önemlisi, İblis, Pantolone'nin kullandığı eski Venedik lehçesiyle konuşmaktadır. Ama oyunun süreci içinde egemen güçlerin üçkâğıtları İblis'i de alt eder ve oyunun sonunda kendisi için en doğrusunun Dük'ün vücuduna girmek olduğuna karar verir.

Oyunculukta bir çok eski halk tiyatrosu ustalığı kullanılır. Bu oyunda ilk kez kullanılan ve ileride gene kullanılacak olan “cüce” oynama tekniği vardır. Bu tekniğe göre, bir oyuncu bir

22 Fo, Dario, *Le commedie di dario Fo*, Vol. I, Eunadi, Torino, 1987. s. 76.

masa ya da yükseltinin arkasına geçip ayaklarını gizlemekte, daha sonra da gövdesiyle cücenin gövdesini, elleriyle de cücenin ayaklarını oynatmaktadır. Bu arada onun giysisi altına gizlenmiş bir başka oyuncu da cücenin ellerini oynatmaktadır. İki oyuncu tarafından gerçekleştirilen bu "numara" eski bir *commedia dell'arte* tekniğidir. Bu oyundaki kullanımı ise şaşırtıcıdır. Çünkü sadece bir masa ya da yükselti arkasında değil, bir başka oyuncunun eteğinin altında ve sırtında tekrarlanmaktadır. Ayrıca karnavallarda kullanılan uzun cambaz ayaklarını da oyuna sokan Fo, baş kadın kahramanın büyüyle boyunun uzamasını bu yöntemle gerçekleştirmiştir. Aynı oyuncunun çok kısa geçişlerle üçüzleri oynaması, baş kadın oyuncunun aynı sahnede hem kendini, hem de ruhuna giren şeytanı oynaması büyük ustalıklar gerektirir. Bunların yanı sıra *intermezzo* niteliğindeki şarkılı ve danslı geçişler, nesnelerle kurulan oyunlar (özel bir ortaçağ işkence iskemlesi, büyücü laboratuvarı, dev bir kuklanın oynatılması), özel sahne efektleri (fırlatılan toprağın ateş olup çıkardığı dumanlar içinden İblis'in belirmesi) gerek Ortaçağ dinsel oyunlarından, gerekse de halk tiyatrosu geleneğinden getirilen önemli öğelerdir.

1966'da sahnelediği "*Ci ragiono e canto*", Fo'nun halk tiyatrosunun kaynakları üzerine eğilişinin somut bir kanıtıdır. Bu oyun Fo'nun o ana kadar yazdığı veya sahnelediği oyunlardan çok farklıdır. Öncelikle bu oyunu kendi oyuncularıyla değil, çok farklı düzeylerde ve çok farklı yörelerden gelmiş şarkıcı-oyuncularla (halk tiyatrosu geleneğinden arta kalanlarla) sahnelemiştir. Aralarında profesyonel halk müziği araştırma gruplarından yerel halk müziği sanatçılarına, gezginci oyuncuların öğrencilere kadar pek çok kişi vardır. Oyunun adı ise, genel olarak insanı tarif eden bir halk tekerlemesinden gelmektedir. Aşağıdaki gibi tercüme edilebilecek olan bu tekerleme, oyunun yapısını ve özünü tanımlaması bakımından önemlidir: "Doğarım, ağlarım, bağırırım, öldürürüm, öldürülürüm, sevişirim, yorulurum, gülerim, dua ederim, inanırım, inancımı yitiririm, ezilirim, düşünürüm ve şarkı söylerim". Bu oyunda İtalya'nın değişik bölgelerinden ve İtalyan tarihini değişik dönemlerinden alınmış ve insanın değişik durumlarını anlatan halk şarkılarını

biraraya getirilmektedir. Bu şarkıların içinde otantik ve çok eski halk şarkıları bulunduğu gibi, eski melodi ve temalar üzerine Fo'nun kaleme aldığı ya da yorumlayarak değiştirdiği sözler de vardır. Bir kısmı sözüyle ve müziğiyle eski olmasına karşılık yeniden armonize edilmiştir. Bunların arasında, geçen yüzyılın anarşist marşlarında dinsel ilahiler de yer almaktadır. Böyle bir metnin dinleti haline düşme tehlikesini Fo, yine halk danslarının yaratıcı kullanımıyla engellemiştir. Bu oyunda Fo'nun sahneye koyucu olarak elindeki malzemeyi ne denli ustaca kullandığı görülür. Mimetik üretim danslarını ve halk tiyatrosu geleceğinin sahne eşyalarıyla yaratıcı ilişkiye girme özelliğini çok güzel kullanan Fo, oyuncuların toplanıp açılmaları, gruplanmaları ve vücut anlatımlarıyla şarkılara bir de görsel metin hazırlamıştır. Sahne sadece sopalar ve iskemleler kullanmıştır. Bu oyunun başarısı yine aynı dönemlerde sahnelenmiş bir başka yapıtla, De Bosio'nun "*Bella Ciao*" adlı benzer gösterisiyle karşılaştırıldığında daha iyi anlaşılır. De Bosio'nun projesi bir resitle dönüştüğü için başarısız olmuştur. Fo, geleneksel materyeli, geleneklerin ruhuna uygun, ancak öncü bir yaklaşımla ele alınca ortaya başarılı bir sentez çıkmıştır. Daha sonra farklı gruplarla ve defalarca yeniden sahneleyeceği bu oyunun bir başka önemi ise anlatıyı tamamen yeni bir biçimde kullanmasıdır. Bu oyunda anlatı, sadece sözde ya da bir oyuncuda değil, bütünüyle sahneye koyuştadır. Sahne üzeri devinimlerin tümü ve hatta mimetik üretim dansları dahi aslında bir anlatıya dönüşürler. Bu ustalığını geliştirerek kullanacağı bir başka çalışma, ilerki yıllarda sahneleyeceği Stravinski'nin "*Bir Askerin Öyküsü*" adlı çalışmasıdır.

Tarihsel oyunların en büyük önemi, Fo'nun halk tiyatrosu-nun tarihsel modellerinden yararlanmasıdır.

1967 yılında yeni bir çalışma yapmayan Fo, Feydeau'nun "*Pazar Gezintisi*"ni sahnelemiştir. Bu sahneleme çalışması onun tiyatrodaki müzik kullanımı konusunda büyük bir atak yapmasını sağlamış "*Oscar ve Orkestrası*" ile tanışmıştır. Bu grupla birlikte bu döneminin ve belki de tüm tiyatro yaşantısının en ilginç çalışmasını gerçekleştirmiştir: "*La signora e da buttare*". Bu oyun baştan sona clownlar tarafından oynanan tam bir sirk gösterisi-

dir. Oyun, yazıldığı yıllardaki Amerikan toplumunu anlatmaktadır. Sıradan insanın tutkularından, ırkçılığa, uyuşturucu kullanımının yaygınlığından militarizmine, karanlık ve kirli iç politikasından, saldırgan dış politikasına kadar her şeyiyle yer almaktadır Amerika bu oyunda. Üstelik Kennedy'nin öldürülmesi gibi olayları da neredeyse birebir işlemiştir Fo. Oyuna yazdığı son, Nixon'un düşüşüdür ve o yıllarda henüz yaşanmamıştır.

Daha sonra yapılan bir söyleşide Fo, bazı olayları daha olmadan öngördüklerine işaret etmiş ve sormuştur: "Yoksa biz gerçekten birer *istriones* miyiz?"²³ Bu soru Fo'nun halk tiyatrosu oyuncusu olan *istriones*lere nasıl baktığını göstermektedir. Ayrıca, *clown*'la *istriones* arasında ilişki kurması bakımından da önemli bir sorudur.

Oyun Amerikan yaşantısını ve güncel tarihini anlatmaktadır, ancak bunu bir sirk havası içerisinde, *clown*'ın olağanüstü düş gücüyle zenginleştirerek ve fantezisiyle çarpıtarak getirmektedir. Gerçek olaylardan söz edilmesine rağmen her şey bir düş dünyasında geçmektedir. Bu açıdan oyunda bir ileti bulmanın olanağı yoktur. Çünkü herhangi bir ders çıkarma çabası hemen o anda *clownesk* bir espri ile ya çürütülmekte ya da oyunlaştırılmaktadır. Oysa anlatılan şeyler çok önemlidir. Savaşlar, barışlar olmakta, darbeler yapılmakta, politikalar saptanmakta, insanlar ölmekte, evlenmekte, savaşa gitmektedir. Sahnede askerler, güvenlik güçleri, kraliçeler, varisleri, edebiyatçılar, sinemacılar vardır. Ancak herkes birer *clown*'dır ve her şey bir sirk gösterisidir. Oyun bu sözlerle sona erer: "Anlamak ne kadar zor! Gösteri bitti! Çılğın bir öykü ama dikkatli olun, gerçek olabilir!". Fo'nun bu oyununu öncekilerden ayıran en önemli özellik, halk tiyatrosu geleneğinin birbirinden farklı öğelerini sentezleyerek kullanmak yerine tek bir türde (*clown* ve sirk) ayrıntılı olarak çalışmış olmasıdır.

Buna karşılık oyunda olay ve kişilerde halk tiyatrosu geleneğinin, pek çok klişe kişi ve olayının karşımıza çıktığı görülür. Yine şırıngayla oynanan iğne yapma oyunları, sahte ameliyat sahneleri, karanlıkta karışan çiftler, ayrıca güncel yaşantıdan

23 Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Lerici, Cosenza, 1977, s. 126.

alınan tipler (uyuşturucu bağımlısı, polis, mahçup genç kız, vb.) bunlardan bazılarıdır. Sahne doktorlar, palavracı askerler, kocalarını aldatan genç güzel kadınlar bu oyunda da yer almaktadır. Oyunun ana olayı, Yaşlı Hanımefendi'nin ve onunla bağlantılı olarak Yeni Hanımefendi'nin suikaste, yargılamaya ve araştırmaya varan öyküsüdür. Ancak bu öykü gündelik yaşamdan alınma sahnelerle (tüketici toplumun tüketim araçlarına tapınması, mahçup genç kızın "yılan saplantısı", uyuşturucu bağımlısının şırınga avcılığı, cinsellik simgesi "hemşire" figürü, albayın militarizmi, güvenlik güçlerinin yozlaşmışlığı, ölümünün komik simgesi kurukafa, doktorlar, düzenle olan çıkar ilişkileri, ırkçılık) desteklenmiştir. Bu yan tema ve olaylar ana olayın akışı içine onu keserek girmektedir. Ancak bu kesmelerin gerçekleştiği noktaların da *clownesk* bir anlamı vardır ve bu açıdan matematiksel bir kesinlik taşımaktadırlar. Bu kesmeler ya ironi, ya grotesk ya da komiğin doğmasına yol açmaktadır. Böylelikle halk tiyatrosu geleneğinin en önemli özelliklerinden biri olan ritm yakalanmış olmaktadır.

Bu oyunun oyunculuğu *clown*'a dayanmaktadır. Bu yüzden oyun çalışılmaya başlanmadan altı ay önceden itibaren bütün oyuncular *clown* eğitimine girmişler ve bu eğitim sırasında, trapez, müzik aleti çalma, *clown* eğitimine girmişler ve bu eğitim sırasında, trapez, müzik aleti çalma, *clown* numaraları yapma, vücut çalışmaları, yürüyüş çalışmaları ve farklı ses kullanım çalışmaları yapmışlardır. Fo, bu oyunculuk biçiminde ne anlaşılması gerektiğini şöyle dile getirmektedir.

"*Clownesk* oyunculuk, sadece taklit değil, maske yaratmaya dayanan epik bir buluştur, (...) kısaca her şey düşsel olmalıdır, doğalcı ve taklide dayalı olmamalıdır. Jestler, özel ritimler, yürüyüşler ve her şeyden önce sahnedeki duruşlar (...)”²⁴

Ancak en önemlisi bu oyunculuk biçiminin, diğer halk tiyatrosu oyunculuklarından çok daha fazla düş gücüne dayanmasıdır. Ölen pirelerin ölüm nedenini anlayabilmek için onlara otopsi yapılır, savaşta o denli çok kan akar ki, akan kanlara musluk takma en doğru çözüm olarak görünür. Bunların yanın-

24 Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Eunadi, Torino, 1987, s. 265.

da trapezle sahneye giren gelinle damat, koltukları altlarına yapışık halde cenaze törenine gelen devlet büyükleri ve bütün sirk dolaşan içi boş dev palyaço ayakkabıları göreceli olarak doğal kalmaktadır. Bir ameliyat sahnesinde hıçkırık tutan hastaya su içirildiği, bu sırada ameliyatı yapmak için hastanın karın boşluğuna girmiş bulunan profesörü boğulmaktan kurtarmak için asistanlarının dalgıç giysisiyle mideye girip operasyona başladıkları bir oyunda, oyuncunun düş gücünün ne denli önemli olduğu açıktır.

Öte yandan *grammelot*, akrobasi, dans, şarkı ve kukla kullanımı gibi halk tiyatrosu oyunculuk hünerleri de bu oyunda yer almıştır.

Fo'nun ikinci dönemine toplu olarak bakıldığında birbirinden oldukça farklı halk tiyatrosu türleri üzerinde çalışmış olduğu görülür. Bir yandan *vodville*, öte yandan sirk ve *clown* ile ilgilenmiştir. Ortaçağ dinsel oyun kalıplarına göre oyunlar üretmiş, buna karşılık tarihsel malzemeyi önce rejî yöntemleriyle sahnelemeyi de denemiştir. Gerek farsın gerekse de *commedia dell'arte*'nin ustalıklarını olduğu gibi taklit etmenin yanı sıra buralardan öğrendiklerini Brechtîyen biçim denemeleri içine sokmuştur.

Bu dönemdeki en önemli gelişme ise, Fo'nun giderek artan bir çizgide politikleşmesidir. En son oyunu olan "*La Signora è da Buttare*"de iyice belirginleşen bu tutum, başlangıçta daha mütevazî, daha dolaylıdır. Brecht etkisindeki oyunları ile bir parça öne çıkmaya başlayan, ancak yine de tekil kalan bu politik eleştirel tavır, tarihsel oyunlarında pekişmiş, son oyunuyla da etkinlik kazanmıştır. Bu eğilim, Fo'nun tiyatrosunu halk tiyatrosu geleneğiyle hem bağlayan hem de ayıran en önemli özelliktir. İleriki dönemlerinde Fo'nun politikaya olan ilgisinin arttığı görülür. Bu özelliği ile Fo'nun oyunları, halk geleneğinden uzaklaşmaya başlayacaktır.

Bütün dünyada önemli yankılar yaratan 1968 olayları sırasında, Fo da önemli bazı yeni kararlar almıştır. Bu yıla kadar oynadıkları oyunlar nedeniyle başları epey derde girmiş ve yaptıkları televizyon programları nedeniyle de mahkemelere düşmüş oldukları için zor günler geçirmişlerdir. Bu döneme kadar olan tiyatro etkinlikleri için eşi Franca Rame şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Tiyatromuz için her türlü eleştiri yapılabilir, ama tiyatromuzun yaşayan bir tiyatro olduğunu, insanların konuşulduğunu duymak istedikleri gerçeklerden söz eden, canlı bir tiyatro olduğunu ortaya koymak lâzım. İşte bu nedenlerden ve kullandığımız dilin dolantısız, açık bir dil olmasından dolayı bizim tiyatromuz bir halk tiyatrosuydu.”²⁵

Yine aynı yıl, “büyük ve entellektüel burjuvazinin soytarıları” haline geldiklerini düşünen Fo ve Rame, büyük bir değişim yapmaya karar vermişler ve artan toplumsal hareketlilik içinde “halkın soytarısı” olmayı seçmişlerdir.²⁶

Komünist Partisi'ne bağlı olarak çalışan *Casa del Popolo*'larda gösterimler yapmak üzere Nuovo Scena adlı bir grup oluşturmuşlardır. Fo'nun ağırlıklı olarak politik olan bu dönemi üçüncü dönemidir.

III. Bölüm (1968-1973) - Politik Oyunlar Dönemi

Fo'nun bu bölümde yer alan oyunları üç kümede incelenecektir:

- 1) Kukla tekniğine dayalı oyunlar
- 2) Anlatıya dayalı oyunlar
- 3) Uzun oyunlar

Bu üç kümenin kapsamı dışında kalan, başlangıçta iki kısa oyundan oluşan bir oyunun birinci perdesindeki kısa oyunu alıp uzatarak ayrı bir oyun haline getirdiği çalışması da en son da ayrıca ele alınacaktır.

Nuovo Scena'nın bir kukla oyunu olan ilk oyunu, “*Grande Pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*” dir. Oyunun birinci perdesi, İtalya'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası tarihinin çeşitli boylarda kuklalar ve gerçek oyuncuların karşılıklı oynadıkları alegorik bir oyundan oluşmaktadır. Bütün oyun, oyun içinde oyundur. Bir sokak gösterisinde oyun sunan oyuncular grubu İtalya'nın yakın tarihini böylesi bir dille anlatmaktadırlar. Oyun kısa skeçlerden oluşur. Başlarda bu skeçler aynı kişiler arasında

25 Binini, L., *Il teatro politico di Dario Fo*, bertani Editore, Verona, 1975 s.8.

26 Fo, Dario, *Le commedie di Dario Fo*, Vol. V, Eunadi, Torino, 1987, s. 5

geçmekteyken birinci perdenin ortasından sonra bağımsızlaşırlar. Bu bakımdan oyun, Fo'nun varyete deneyiminin bir uzantısıdır. Ele alınan konular politik konulardır: İşçi sorunları (sağlık, insani, ekonomik), Sovyetler Birliği komünistlerinin Yunanistan'daki faşist cuntaya arka çıkışları, yakın İtalyan tarihi (Cumhuriyetin ilanı), o günlerde metresiyle basılan bakan. Örneklerin de açıkça gösterdiği gibi, seçilen politik konuların çok farklı konular olması angaje olmamış bir politiklik ortaya koymaktadır. Genel bir solcu yaklaşım görölse bile, ele alınan konular ve ele alış biçimleri, o dönemin solcularını dahi neredeyse kızdıracak özelliktedir. Fo, oyunda ortaya koyduğu her tezi üslubuyla yalanlar, yalanlanmayan tek şey Teodorakis'in müziğidir. Egemen güçlere yönelik kullanılan eleştirel bakış açısı, işçi sınıfına da yöneltilmiş ve onların parçalanmışlığı sergilenmiştir. Yan tutmadan politik bir olayı dile getirme, halk tiyatrosu geleceğinin politik olaylara el atarken kullandığı yaklaşımına uygun düşmektedir. Ayrıca alegorik anlatım halk tiyatrosu fantezisinin ilginç bir biçimde bu oyuna da yansımasını sağlamıştır.

Oyun, olay olarak tam bir halk tiyatrosu, daha doğru bir deyişle, folk tiyatrosu örneğidir. Tüm oyun bir karnavaldır. Halk arasındaki karnaval eğlencelerinde olduğu gibi, bir "Carnavale deve kuklası" öldürölür. Ritüelistik törenlerdeki kurban eyleminin bir devamı olan bu olay oyunda, dev bir kuklanın öldürölüşü, faşizmin kuklasının öldürölmesine dönüşür. Oyunun geri kalanı, daha sonra ölü kuklanın yeniden canlandırılmaya çalışılmasıyla ilgilidir. Fo, İtalyanın yakın tarihini, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki direniş hareketiyle yıkılan faşizmin yeniden canlandırılmaya çalışılması olarak görmüştür. İkinci perde esas olarak işçi sorunlarının işlendiği, toplumun nasıl uyutulduğunu dile getiren kısa skeçlerden oluşmaktadır ve kuklalardan çok oyunculara dayalıdır. Kısaca, tüm öykü, ölmüş olan kuklanın yeniden canlandırılmasıdır.

Politik yaşamın kurumlarını simgeleyen alegorik figürlerin yanı sıra, yakın geçmişin ünlü politik simaları birer kukla olarak karşımıza gelmektedirler. Bunun dışında oyuncular tarafından oynanan tipler arasında yine bir üçkâğıtçı doktor vardır. Oyunun kahramanı olan Gesu Gesu, küçük hesaplarla ayakta

durmaya çalışan, geleceğe dair hiç bir güvencesi bulunmayan, nereye çekilirse oraya giden ve bu bağlantısızlığı nedeniyle de (belki de bağımsızlık demek gerek) gerçeği en kolay ve en doğru dile getiren kişi olarak tipik bir *zanni*'dir.

Oynanıştaki ustalıkların başında ise kukla oynatıcılığı gelir. Üstelik bu oyunda her türlü kukla oynatılmaktadır. İki dev kukla (Faşizm ve bir ejderha olarak resmedilmiş olan işçi sınıfı) birden fazla oyuncu tarafından oynatılmaktadır. Ayrıca alegorik figürler, el kuklaları ve ipli kuklalarla oynatılmaktadır. Oyun maskeli oyuncuların şarkılı dansıyla başlar. Maskeler, Fo'nun özellikle de belirttiği gibi, *zanni* maskeleridirler. Halk tiyatrosundan gelen bir oyunculuk ögesi de bu maskeli oyunculuktur. Ayrıca dansla sözün, ya da hareketle sözün olağanüstü güzellikte (ve zorlukta) kaynaştığı bir "akan bant" tiradı vardır ki, gerçek bir halk tiyatrosu örneğidir. Oyunun sahne düzenlemesinde, Fo'nun varyete tiyatrosunda kullandığı ve *commedia dell'arte*'den gelen açık renk bir perdenin önündeki yükselti bu oyunda da karşımıza çıkar.

Fo, aynı oyunu geliştirerek 1971 yılında yeniden sahnelemiştir. Kuklalarla oynanan birinci perde ayrıntıların ve kuklaların artırılmasıyla tüm oyuna yayılmıştır. Olay yine dev bir "Carnavale" kuklasının, yani faşizmin öldürülüp onun yeniden canlandırılmaya çalışılmasıdır. Ancak bu oyunun yaklaşımı çok daha gerçekçi, dolayısıyla çok daha az "angaje"dir. Oyun tüm çabalara rağmen dağılan ikinci dev kuklaların, Ejderha'nın (işçi sınıfı) biraya getirilememesi üzerine egemen güçlerin her şeye rağmen söyledikleri "Nurlu Ufuklar" şarkısıyla sona erer. İkinci oyunda birinci oyundaki İtalyan toplumunun yeniden kurulması olayı üzerinde durulduğu kadar, belki de ondan fazla, işçi sınıfının kendi iç sorunları, İtalyan Komünist Partisinin parçalanmışlığı, Stalinizm ve Maoizm gibi sorunların üzerinde durulmuştur. Bu tartışmada, Fo'nun kendine en yakın bulduğu Mao bile, onun sivri dilinden nasibini alır. Gramsci, Togliatti, Scelba, Stalin ve Mao yeni kuklalardan bazılarıdır. Birinci oyunun gelişmiş bir versiyonu olan ikinci oyunun önsözünde, tiyatro grubunun imzasıyla, ama Fo'nun olduğu başka kaynaklarca da doğrulanan, aşağıdaki alıntı, bu çalışmayı halk tiyatrosu geleneğinin yaratılması için

bir deney olarak göstermektedir:

"Yoldaş Fo'nun bu yeni metnini sunarken bazı açıklamalar yapmak istiyoruz: Komün Tiyatro Kooperatifi için tiyatro yapmak, "biçim"i, daha doğrusu halk tiyatrosu geleneğinin eski yaratıcılığını feda etmeden politika yapmak demektir. (...)

Gerçekten eski gülmece tiyatrosunun bütün yöntemlerini kullandık. Maske, allegori, sahnede oyuncu ve kuklanın karşılıklı oynaması. Bunu da şunun için yaptık: Halk tiyatrosu geleneğindeki yaratıcılığı canlandırılmak sadece mümkün değil, aynı zamanda gereklidir de. Çünkü, iletişim kurmak için kullanılması, seyirciyle buluşmayı sağladığı için, bugün burjuvazinin dev iletişim olanaklarının yarattığı 'teknolojik büyü'nün terörizmiyle mücadele olanağı yaratmaktadır."²⁷

Anlatıya dayalı oyunları başlığı altında ele alınan oyunlar ise dört tanedir. Daha önce birinci versiyonunu sahnelediği "*Ci ragiono e canto*" ve ünlü "*Mistero Buffo*", tarihsel malzemenin kullanıldığı anlatı oyunlarıdır. "*Vorrei morire anchne stasera se dovessi pensare che non e servito a niente*" ve "*Fedayn*" güncel konular üzerine hazırlanmış anlatıya dayalı oyunlardır.

"*Ci ragiono e canto*", daha önceden üzerinde durulduğu için bu kez ele alınmayacaktır. Bu versiyonunun tek farkı, yeni bir oyuncu kadrosuyla sahnelemesinin yanı sıra, bazı şarkıların yerlerinin değiştirilmiş ve iki yeni şarkı eklenmiş olmasıdır. Yeni şarkılar, özellikleri bakımından ötekilerden farklı değildir. Zaten esnek bir yapıya sahip olan oyunda şarkıların yerlerinin değişmesi önemli bir sonuca ve farklılığa yol açmıştır. Fo, bu oyunu, bu dönem içerisinde 1969, ötekisi de 1973'de olmak üzere iki kez sahnelemiştir. 1973'deki sahnele nişin özel önemi ünlü halk şarkıcısı Ciccio Busacca'nun bu oyunda yer almasıdır. Otantik bir halk şarkıcı-oyuncusu olan Ciccio Busacca'yla Fo'nun işbirliği daha sonraki yıllarda artarak sürecektir.

²⁷ Fo, Dario, morte e resurrezione di un pupazzo, Sapere Edizioni, milano, 1971, s. 5

"*Mistero Buffo*", Fo'nun bir halk tiyatrosu sanatçısı olarak yaşıntısının doruğudur. Tek başına, gerçek bir *giullare* gibi dekorsuz, ışısız, kostümsüz sunduğu üçer saatlik iki oyundan oluşan toplam altı saatlik gösterim, ortaçağdan alınma otantik metinlerden ve bu metinlerin modelleri üzerine yine ortaçağdan kalma dinsel öyküleri kullanan sahnelerden oluşmaktadır. Adıyla da öteki oyunlarından epey farklı olan bu oyunu, oyununun başında seyirciyle yaptığı söyleşisinde Fo şöyle tanımlamaktadır:

"Mistero, İ.S. ikinci, üçüncü yüzyıldan bu yana kutsal bir gösterimi ifade etmek için kullanılagelen bir terimdir.

Hatta bugün bile ayın sırasında rahibin, 'Birinci Kutsal Mistero'da, İkinci Kutsal Mistero'da' diye saydığını işitiriz. O halde, Mistero kutsal gösterim demekse, Mistero Buffo da grotesk gösterim demektir.

Mistero Buffo'yu icat eden halktır.

İ.S. birinci yüzyılda hal k eğlenmeye başlamıştı bile ve sadece eğlence değildi bu. Bir şeylerle oynamak, bir şeyleri kurcalamak için, nasıl derler, ironik-grotesk bir gösterimdi bu. Çünkü, işte o halk için tiyatro, özellikle de grotesk tiyatro, öncelikle bir ifade, bir iletişim aracıydı. Bunun yanı sıra, düşüncelerin kıskırtılmasına sarsılmasına yol açıyordu. Tiyatro halkın konuştuğu ve canlandırdığı bir gazeteydi."²⁸

Yukarıdaki genel niteliklere sahip *Mistero Buffo*, pek çok kısa sahneden, daha doğru bir deyişle, öyküden oluşmaktadır. Bunlardan bazıları şunlardır: 13. yüzyıldan kalma, Cielo 'Alcamo'nun bir *contrastosu*, 14. yüzyıldan kalma Verona'lı Andrea'nın bir moralite oyunu, 12. yüzyıldan kalma bir anonim *giullare* öyküsü, 13. yüzyıldan kalma anonim yarı dinsel bir Sicilya halk hikâyesi, 13. yüzyıldan kalma *Matazone di Caligano*'dan alınma bir mucize oyunu, Pisa'daki bir mezarlık freskinden (İ.S. sekizinci yüzyıldan kalma) Fo'nun ürettiği bir başka mucize oyunu, yine *Matazone di Caligano*'dan dört acı çekme oyunu.

28 Fo, Dario, *Le Commedie di Dario Fo*, Vol. IV., Eunadi, Torino, 1987. s. 8.

Bu oyuncuklar halk tiyatrosu geleneğinin özgün metinleridir. Bunların dışında *Mistero Buffo*'nun her temsil edilışinde, günün şartlarına ve olaylara göre oyuna eklenen başka sahneler daha vardır. Ayrıca, her sahnenin her gösterimdeki oynanışı birbirinden farklıdır. Örneğın, izleme şansını bulduğum 1987 versiyonunda, basılı metinde yer almayan ama Mehmet Ali Ağca'nın Papa'ya düzenlediğı suikastten söz eden bir bölüm de yer almaktaydı. Yine aynı gösterimde, "*La Signora e da buttare*"den alınma bir *grammelot* gösterisi de bulunmaktaydı. Bunlar Fo'nun halk tiyatrosu geleneğini sürdürerek her oyununu seyircisine göre belirlemesinden başka bir şey değildir.

Bu kısa oyunlardaki bakış açısı oldukça günceldir. Fo'nun amacı, bu gelenekteki eleştirel bakış açısını kullanarak kendi gününe ışık tutabilmektedir. Örneğın dile getirmek istediğı gerçek, "toprak işleyenindir". Bunu dile getirmek için bir otantik metindeki bir rahip grubunun tiradını kullanmaktadır. Böylece, geçmişle günümüz arasında canlı bağlar kurulabilmektedir. Bu oyunla Fo, halkın soylularınkinden bağımsız bir kültürü olduğunu ortaya koymaya çabalamakta, geçmişle günümüz arasında canlı bağlar kurulabilmektedir.

Fo, bu araştırmaları bizzat kendisi, yıllarca süren titiz çalışmalarıyla gerçekleştirmiştir. Bu oyun, dinsel konuların kimse-nin inaçlarıyla alay etmeden, ama eleştirel bir bakış açısıyla nasıl ele alınabileceğinin güzel bir örneğidir. Çarmıhta ölmek üzere olan İsa'ya, yanına yaklaşan bir "Deli", boşuna öldüğünü, şiddete başvurmamış olmasının onun adına ileride şiddete başvurulmayacağı anlamına gelmediğini, üstelik İsa'nın en güzel anının elinde sopasıyla pazar yerine dalıp herkesi ibadete davet ettiğı an olduğunu söylerken, aslında Hristiyanlığın özüne ve tarihine oldukça sert bir eleştiri getirmektedir. Acı çekme oyunlarından birinde, ölmek üzere olan İsa'nın görüldüğü, Meryem ve Cebraıl arasında geçen sahnede, Meryem'in Cebraıl'ı kovması ve ona bir annenin evlat acısını, değil bir meleğın Tanrının bile paylaşamayacağını söylemesi, hem dinsel olaylara kritik bir bakış açısıyla bakan,ş hem de gelenekten gelen bir öykünün güncel olanla örtüştüğü (1968 olayları ve ölümler) güzel bir örnektir.

Oyundaki olaylar tümüyle Hristiyanlık söylencelerinden

alınmıştır. En önemli fark, bu söylencelerin sunuluşlarında alışlagelen Hıristiyanlık kahramanlarının hiçbir zaman merkezde yer almamasıdır. Oyunun kahramanı, tek sözcükle, halktır. Bunun en çarpıcı örneği "*Lazarus'un Dirilişi*" adlı mucize oyunudur. Fo, bu oyunu kendisi kaleme almıştır. Ancak bakış açısı halk tiyatrosu (bu örnekte belki de halk sanatı demek daha doğru olacak) geleneğinin eleştirel bakış açısıdır. Mimarlık öğrenimi sırasında, Pisa'da bir mezarlığın restorasyonunda üstü başka bir freskle örtülü bulduğu (İ.S. 8. yüzyıldan kalma) fresk, Fo'ya bu bakış açısını kazandırmıştır. Bu freskin altında Lazarus'un dirilişi sahnesi olduğu yazmasına rağmen, freskte temsil edilen sahnede ne Lazarus vardır, ne de İsa. Bu sahnede sadece, sanki bir sihirbazlık gösterisini izliyor gibi, gözleri hayretten fal taşı gibi açılmış duran genciyle yaşlısıyla, çocuğuyla kadınıyla bir grup insan vardır. Daha da ilginç, resmin optik merkezinde bir yankesici yer almakta ve heyecanla kendini Lazarus'un dirilişine kaptırmış olan bir adamın kuşağından para kesesini çekmektedir. Mezarlık gibi çok kutsal bir yerde görülen bu bakış açısı, Fo'nun mucize oyununun merkezine, gösteriyi izlemeye gelen halkı koymasına yol açmıştır. Kutsal figürler olan İsa ve Meryem bile insan yanlarıyla sahneye gelmişlerdir. Bu oyunlarda halk tiyatrosu geleneğinin şablon kişileri karşımıza çıkmasa da, gündelik yaşamdan alınma zengin bir kişiler panoraması sunulur: Mezarlık bekçisi, sarhoş (yine karşımızda), köylü, asker, vb.

Oynanış açısından bu oyun, tam bir *giullare* gösterisidir. Tek oyuncu, öyküleri anlatarak oynamaktadır. Hiçbir sahne etmeninden yararlanmadan sergilenen oyun, daha seyircinin oyun salonuna alınmasıyla başlamaktadır. Fo, gerek fuayedede, gerek salonunda seyircilerle tek tek sohbet etmekte, bir yandan onları yerlerine yerleştirirken, öte yandan onlara gündelik olaylardan söz etmektedir. Bu, anlatı geleneğinin "girizgâh"ından başka bir şey değildir. Böylece seyircinin, "Ben seyirciyim" maskesini yıkan Fo, konudan konuya geçerek sonunda konuları öyküsüne öyle bir bağlamaktadır ki, ilk öykü bitip de ışıkcıya fuayenin ışıklarını söndürüp söndürmediğini sorduğunda, oyunun çoktan başlamış olduğunu anlamak mümkün olmaktadır. Bu arada anlatı geleneğinin bütün öğeleri, kişileştirme, *grammelot*, vücut anlatı-

mı, öykünün hızlı tekrarı, akış kontrolü, ritm ve seyirci tepkisine göre oyunu biçimlendirme, bu oyunda en somut şekliyle görülmektedir.

Fo'nun halk tiyatrosu konusundaki tüm birikimini ortaya koyduğu bu oyun, oluşumuyla da tam bir halk tiyatrosu örneğidir. Oyunun belirli bir prömiyer tarihi yoktur. Fo yıllar boyunca oluşturduğu birikimini, sessiz sedasız, aynı bir *giullare* gibi, kâh bir sokak gösterisi, kâh bir öğrenci mitingi sırasındaki deneyleriyle ortaya koymaya başlamıştır. Oyun *Mistero Buffo* adıyla sahneye çıktığında, içindeki episodlar çoktan seyirci önünde defalarca denenerek oluşumunu gerçekleştirmiş bulunmaktadır.

"Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non e servito a niente", Fo'nun 1970'de sahnelediği ve alt başlığı, "DİRENİŞ: İtalyan ve Filistin Halkları Konuşuyor" olan anlatıya dayalı bir oyunudur.

Alt başlıktan da anlaşılacağı gibi bu oyun İtalyan direniş hareketinden öykülerle, Filistin direnişinin öykülerini biraraya getirmektedir. Oyunun yaklaşım bakımından taşıdığı halk tiyatrosu öğesi, güncel olana el atmış olmasıdır. Ayrıca seyirciye, kendi yakın tarihinden alınma öykülerle Filistin öykülerini biraraya getirip ikisi arasında bir paralellik kurdurarak bir mesaj iletmeye çalıştığı da söylenebilir. Bu mesajdan daha da önemlisi, öykülerin tonu ve oyunun sunuluş biçimidir. Oyunun ön-süzünde Fo'nun belirttiği gibi, oyun bir "oratoryo" gibi sunulmuştur. Sahnenin gerisinde altı oyuncu oturmaktadır. Sıraları geldikçe sözlerini söylemek, anlatacaklarını anlatmak ya da şarkı söylemek üzere öne gelmekte, işleri bitince de tekrar yerlerine dönmektedirler. Bu havasıyla oyun sanki bir öykü anlatıcıları festivali gibidir.

Oyunun birinci perdesi, İtalyan direniş hareketinden alınma söylencelerden oluşmaktadır. Bunlar yakın tarihin (1940-1945) söylenceleridir. Ancak pek çoğu anonimdir ve yaygın oldukları yörenin lehçeleriyle sunulmaktadır. İkinci perde ise, Filistin direnişinden alınan öykülerden oluşmaktadır. Bunlardan bir kısmı gerçek öyküler, bir kısmı da Filistinlilerin direnişlerine uygun düşen Filistin halk masallarıdır. Oyunda görülen en temel

halk tiyatrosu ögesi mesel ve fabl kullanımudur. Fo'ya göre halk tiyatrosu geleneğinin temel üslubu anlatıdır ve bu oyunda da Fo bu temel üsluba dayanmaktadır. Anlatının birinci perde-deki tonu, halk tiyatrosunun gülmeceye yatkın olan tonuna da-ha yakındır. Ancak ikinci bölümde, Filistinlilerden söz ederken, hem yaşanan gerçekliğin tarihsel yakınlığı, hem de sözü edilen kültürün acıyı temel alan bir kültür olması (ya da en azından İtalyan kültüründen farklı bir kültür olması) nedeniyle aynı gül-meceye yatkın tonun var olmadığı görülür. Burada egemen olan ton, gazete haberinin kuruluşu ile direniş gücünü yücelt-meyi amaçlayan propagandanın bileşimidir. Fo, araya soktuğu iki parçayla, ikinci perdede görünen ve halk tiyatrosu geleneği ile çelişen "angaje olma" tehlikesini burada da savuşturmayı başa-rmıştır. Bunlardan birisi, bütün Ortadoğu sorununu anlatan ve es-ki bir Filistin öyküsü olan "hayvanlar arasındaki yemek" fablı, ötekisi oyunu noktalayan ve yine bir Filistin halk türküsü olan "*Amman'ın Horozları*" şarkısıdır. İlk perdedeki öyküler, Fo'nun çocukluğunda bizzat dinleyip, sonradan kayda geçirdiği öykü anlatıcılığı geleneğinden gelme otantik öykülerdir. Bunların içindeki gülmece tonu, söz konusu kahramanlıkların halk tiyat-rosu geleneği içerisinde nasıl hafifletilerek ele alındığının, dola-yısıyla halkın esprili bakış açısının nasıl kendisine de yönlendi-rebildiğinin güzel örnekleridir. Örneğin, ilk öyküdeki beş kişilik partizan grubunda her partizanın bir kod adı vardır, ancak bu adlar, o partizanın kişiliğindeki bir özelliğin mizahı bir ifadesin-den başka bir şey değildir. *II Cinema* (Sinema), tüm hayatı sine-mada seyretmeye bayıldığı Amerikan filmlerindeki gibi gören bir partizandır. *II Magnaccio* (Kötü Adam, Canavar-Kasımpaşa Canavarı'ndaki gibi) ise, ufak tefek, sessiz sakın bir partizandır. İlk öykü, tümüyle lağım kokusuyla ilgilidir. Lehçe kullanımı ve anlatının dili o dönem insanının basitliğini dile getirecek biçim-dedir; bu da kahramanlık öyküsünü, törensel kutsallıktan çıkā-rıp, mizahi bir duygusallığa büründürmektedir. Filistin direni-şiyle ilgili öykülerde bu tutum görülme-se de, yukarıda sözü edilmiş bulunan iki farklı öyküyle bir denge kurulmaya çalışıl-mıştır.

Sahneleniş-te ise anlatının çok yalın bir biçimde kullanıldığı

görülür. Oyuncular sahne önüne gelerek tarihten bazı karakterlermiş gibi , ama onların giysi ve makyajına girmeden anlatmaktadırlar. Oyun, biri erkek biri kadın iki öykü-anlatıcı tarafından sunulmakta, diğer oyuncular şarkılarla, ya da şiir ve sahne geçişleriyle oyuna katılmaktadırlar. Böylece kadın ve erkek öykü-anlatıcılar, beşer altışar karakteri canlandırmış olmaktadır. Burada kullanılan anlatı tekniği de *giullare*'nin ya da *fabulatore*'nin bir tür rafine olmuş şeklidir. Örneğin, vücut anlatımı ve kişileştirme en aza indirgenmiş, buna karşılık, anlatının ritmi, seslendirme, hızlı tekrar önem kazanmıştır. Tüm oyun, arada bir şarkılarla türkülerle süslenen bir dayanışma gecesi gibidir. Sanki olayları yaşamış bazı insanlar orada hazır bulanmakta ve anılarını anlatmaktadırlar. Bu anlamda, tam bir oyun değil bir gösteridir daha çok. Bu açıdan, sanki Venedik'in San Marco Meydanında bir tezgâhın üzerine fırlayıp da öyküsünü anlatan *saltimbanco*'lara (tezgâha çıkanlar) benzemektedirler.

Fo, bu oyunun ikinci perdesini geliştirerek yeni bir oyun haline getirmiş ve 1972 yılı Ocak ayında, "*Fedayn*" adıyla seyirci karşısına çıkarmıştır.

"*Fedayn*" tam bir dokümanter tiyatro örneğidir. Bu bakımdan, halk tiyatrosu geleneğinden daha çok Piscator'a yakın olduğu söylenebilir. Oyunda, Fo'nun Filistin meselesi üzerine görüşü daha açık seçik bir hal almıştır. Tüm Filistin davasını değil, sadece belirli bir direniş örgütünün desteklemesi bakımından bu oyun, halk tiyatrosu geleneğinin "angaje olmama" ilkesiyle çelişmektedir. Nitekim, bu oyunu oluşturmak için Fo'nun eşi Franca Rame'nin Filistin'e gidip uzunca bir süre araştırmalar yaparak ve oradaki insanlarla yaşamış olması da, bu angajmanın kolaylıkla reddedilebilmesini imkânsız hale getirmektedir. Rame'nin dışında oynayan dokuz gerçek Filistin gerillası (yüzleri örtülü ve adları kod adları ile) halk tiyatrosu geleneğinin kaba gerçekçiliğinin Fo'da ilk kez ortaya çıkışıdır. Yaşanan olaylar sıcağı sıcağına sahneye getirilmişlerdir. Örneğin, Rame'nin anlattığı öykülerden biri ilk temsillilerde yokken, Rame'nin ziyareti sırasında onunla görüşmekten kaçınmış bir Filistinli kadının daha sonra gönderdiği bir teyp bandından (okuma yazma bilmiyor) olduğu gibi aktarılmıştır. Arapça par-

çalar olduğu gibi oynanmış, simultane çeviriyle seyirciye ulaştırılmıştır. Bu da tüm olayların bir röportaj üslubuna bürünmesine yol açmıştır ki, bu üslup, Fo'nun varyete tiyatrosu deneyiminden çok iyi tanıdığı bir üsluptur.

Oyun metninde hem halk tiyatrosu tarihi ve hem genel tiyatro tarihi açısından çok ilginç bir bölüm vardır. Bu bölüm El Fetih'in Filistin davasına sahip çıkamadığını düşünüp o örgütten ayrılarak Demokratik Cephe'ye geçen ve bu yüzden de öldürülen bir gerillanın cenaze törenine ait olan öyküdür. Buradaki cenaze töreni, Filistin kabilelerinden birinin Müslümanlık öncesi cenaze ritüelinin formu içinde yapılmaktadır. Bu forma göre, çeşitli kişiler cenaze başında ölüye sorular sorarlar ve ölü adına yakın dostları ve arkadaşları soruları yanıtlarlar. Geleneğe karşı çıkarak, soru sorma işine karısı da katılır ve ölümüne dair asıl gerçekler, karısının sorduğu sorular sırasında ortaya çıkar. Bu bölüm karısının ağdıyla sona erer. Seyredilen, sanki bir "Pentheus öyküsü"dür. Tragedya formunu almamış bir kahraman ululamasıdır söz konusu olan. Bu parçada tragedyanın bütün öğeleri mevcuttur: *Agon*, *peripetie*, *anagnorisis*, *katharsis*. Ancak, tragedya formunu almamış olması nedeniyle bazı gülünç öğeler taşımaktadır. Halk tiyatrosunun da kökeninde bulunan, acı verenle ilk komik olanın kaynaşmasının yarattığı grotesk görünüm burada karşımıza çıkmaktadır. Buna belki de, halk tiyatrosu geleneğinin en eski biçimlerinden biri olarak bakmak doğru olacaktır.

Bu oyunu halk tiyatrosu geleneğine bağlayan en önemli halka anlatıya dayalı olmasıdır. Ancak, bu sadece biçimsel bir bağlantıdır. Anlatılar belli görüşleri dile getirmeye yöneliktir ve özleri itibarıyla halk tiyatrosu geleneğiyle çelişmektedir. Bunun dengelendiği iki yer vardır: Kadın öykü- anlatıcının (Rame) giriş ve final tiradları. Oynanışta ise, özellikle ritüel sahnesinde kullanılan beyaz çarşaf ve kırmızı mendiller ile, gerillaların, anlatı boyunca arkadaki gruplaşmaları ve sundukları tablolar, oyunu sıradan bir dayanışma gecesi olmaktan çıkarıp bir metatiyatro haline getirmektedir. Diaların, efekt-ses bandının ve simultane çevirilerin oyunun ritmini düşürmemesi ise, bütün anjaje niteliğine rağmen usta bir tiyatrocunun elinden çıkmış bir

oyunla karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Oyun, Fo'nun halk tiyatrosu geleneği ile bağıny sadece güncel olanı ele almaya indirgediğı bir oyundur.

"Uzun Oyunlar" alt başlığında ele alınacak ilk oyun "*L'operai conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*" dir. Oyunun ana konusu halkın bağımsız bir kültürün varlığı ve genel olarak halkın kültürsüzleştirilmeye çalışılmasıdır. Bütün oyun bir Casa del Popolo'nun (Komünist Parti'ye bağı Halkevi), okuma salonunda geçer ki, bu da Fo'nun bu sıralarda oyunlarını sergilediğı gerçek gösterim mekânlarıdır. Okuma salonundaki kitaplar kasalara konulup başka yerlere taşınacak ve salon bilardo salonu haline getirilecektir. İki işçi, kitapları kasalara yerleştirirken bir mucize olur ve kasaların içindeki kitaplardan fışkıran kişiler kendi öykülerini oynamaya başlarlar. Bu öyküler, hem solun o dönemdeki tartışmalarına ışık tutan, hem de halk kültürü ile ilgili olan parçalardır. Bu parçaların en billurlaşmış ifadeleri olan, Fo'nun bu konudaki görüşlerine özleri ve kaynaklarının çeşitliliğı ile ışık tutan özdeyişlerden bazıları şunlardır:

"Amele üç yüz kelime bilir, efendi bi; işte o yüzden o efendidir." (Halk deyişi-ayrı zamanda oyunun adı)

"Kültürsüz bir insan, boş bir torba gibidir, rüzgârda şişer ama yağmur yağınca, özellikle de devrim fırtınasında ayaklar altında kalır, sürünür gider." (MaoTse Dung)

"Halkın büyük bir kültürü vardır. Soylular, burjuvalar, kilise onu büyük oranda çarpıtmış, bastırmış da olsa bizim görevimiz onu yeniden ortaya çıkarmaktadır." (Gramsci-İtalyan Komünist Partisi'nin kurucusu)

"Senden yardım isteyene iki kuruş ekmek için, üç kuruş da kitap için ver." (İncil)

Bu deyişlerin hepsi belirli sahnelerin başlıkları olarak oyunda kullanılmışlardır. Görüldüğü gibi bunlar, halk kültürü üzerine oldukça aykırı görüşleri yansıtmaktadırlar. Gerek kültür konusunda, gerekse de oyunun ele aldığı diğer konularda (Çekos-

lavakya sorunu gibi) Fo, birlikte çalıştığı İtalyan Komünist Partisi'nden bağımsız ve çoğu kez de onunla çelişen bir tutum geliştirmiş ve oyunlaştırmıştır. Örneğin, okuma solanlarının bilar-do salonu haline getirilmesi partinin bir kararıdır. Çekoslovakya sorunu vesilesiyle gündeme gelmiş olan "Sovyet Modeli" tartışmalarını konu yapmış, hepsi için çözüm olarak *Michele lu Lanzone* öyküsü ile halkın sağduyusunu göstermiştir. Güncel konuları, eleştirel bir bakış açısıyla ele alması ve ele aldıklarını fantastik bir sahne gerçekliği ile seyirciye sunması bakımından bu oyun, Fo'nun politik yaklaşımla halk tiyatrosu geleneğini en büyük dozlarda ve en başarılı şekilde birleştirdiği oyunlardan biridir. Zaman atlamaları ve geçişmeleri, oyun içinde oyun, bu oyunda kullanılan en önemli halk tiyatrosu öğeleridir.

Oyunun sergilenişinde ise pek çok halk tiyatrosu ögesi bulunmaktadır. Michele, Lanzone öyküsünde Rame'nin sergilediği Anne, tam bir kadın *giullare* örneğidir. Burada ses vücut değişiklikleri ile birbirinden farklı pek çok karakteri canlandırmıştır. Ayrıca, Rame'nin kukla kullanması ve kuklayla karşılıklı oynaması da, halk tiyatrosu geleneğinden gelen bir başka oyunculuk ustalığıdır. Oyunun sonlarında Rame'nin anlatıp bütün grubun birlikte dans ederek ve söz kullanmadan oynadıkları "Gelecek Günlerin Pantomimi", bu sergileniş biçimiyle ortaçağda Terentius kodeksine göre sergilenen bir *Terentius komedisi*'ne ve hatta bir Roma *pantomimus* oyununa benzemektedir. Oyunun, sergilendiği salonu kendi mekânı olarak seçmesi ile başlayan, "oyun mekânı-gösterim mekânı" geçişi, bazı sahnelerde karakterlerin seyircilerin arasına saklanıp onlardan kendilerini saklamalarını istemeleriyle aksiyona da geçmiştir. Ülkemizde Pirandello'ya özgü görünen, "oyun gerçeği-yaşam gerçeği" geçişmesini kökeni ise, *Dor mimusu*'ndaki geçit alaylarına kadar geri götürülebilir. Ayrıca Fo'nun daha önceden de kullandığı (Örneğin *"Isabella, tre caravelle e un cacciaballe"*) bu *thrix*, mekânın tiyatro mekânı olmadığı dikkate alınırsa önemli bir boyut kazanır. Kasalardan fırlayan oyuncular ise, bu oyunun sergilenişindeki en fantastik öğedir. Rame'nin bu günlere ait anılarında dile getirdiğine göre²⁹ dekorlar, bu oyunların öncesinde işçi seyircilerle birlikte kurulmakta ve oyun sonunda yine

onlarla birlikte sökülmeaktadır. İşler bittikten sonra, seyircilerle oyun üzerine konuşulmaktadır. Bu özellikleriyle, dönemin diğer oyunları gibi, bu oyunun halk tiyatrosunun katılımcı seyirci ilkesini yaşama geçirdiğini söylemek mümkündür.

Bu dönemin uzun oyunlarının ikincisi "*Morte accidentale di un anarchico*"dur. 1970'de sahnelediği bu oyunda Fo, henüz birkaç ay önce olmuş bir olaya ışık tutmaktadır. Emniyet Müdürlüğüne giren bir "Deli" (hastalığı "oyunculuk hastalığı"dır), binada kısa bir süre önce pencereden polisler tarafından atılmış, ancak daha sonra "kazara öldüğü" bildirilmiş olan masum bir vatandaşla ilgili gerçeği açığa çıkarmaktadır.

Bu oyunda Fo, halk tiyatrosu geleneğinin birkaç ögesini başarılı bir şekilde biraraya getirmektedir. Öncelikle bu oyun, bir farstır. Oyunda hemen hemen baştan sona devam eden "*pernacchi*" esprisi, ilk sorguda komiserle deli arasında başlayan tekmeleşme bu fars numaralarından bazılarıdır. Giysi değiştirme, takma kol ve bacaklarla ve gözle oynanan oyunlar, çok eski *commedia dell'arte lazzi*'leridir. Öte yandan bütün bunları bize sunan, oyunun başkışisi "Deli" bir *giullare*'dir. Fo, *gullare*'nin, ortaçağ soytarısının "kuralların dışındaki zekâ" olarak devamı olmasından hareketle bu oyundaki Deli'yi yaratmıştır. Akıl hastalarının İtalyan toplumunda ayrıcalıklı bir yeri vardır. 1960'larda çıkarılan bir yasa ile akıl hastaneleri kapatılmış, akıl hastalarının toplumdan soyutlanmış bir şekilde tedavi edilmeleri yasaklanmıştır. Bu nedenle "Deli", İtalya'da yasalarla korunan, halktan saygı, ya da en azından anlayış gören özel bir konumdadır. Akıl hastalarının ruhsal durumları ve bu özelliklerini dikkate alan Fo, onlarda *gullare*'nin gerçeği dile getirmedeki ayrıcalıklı konumunu görmüştür. Yalnız bu oyundaki Deli, aslında gerçeği söylemez. Yani, gerçeği dile getiren kendisi değildir. Karşısındakinin konumundan hareketle ve onun bakış açısıyla olayı deşmekte, onun mantığını sonuna kadar götürüp, o mantığın sahteliğini ve yalancılığını ortaya çıkarmaktadır ki, bu da gerçeğin ortaya çıkarılmasında bir basamak oluşturmaktadır. Böylece ayrı ayrı noktalardan olayı deşen Deli, gerçeği örtbas etmek isteyenlerin çelişkilerini derinleştirerek, aslında

hiç de böyle bir amaç gütmeyen, sadece oyun olsun diye tartışarak gerçeği ortaya çıkarır. Birinci perde esas olarak bununla ilgiliyken, ikinci perde, gerçeğin ortaya çıkmasının bir işe yarayıp yaramayacağı ile ilgilidir. Böylece oyun, kendi çabasını tartışır bir konuma girer. Bu da, halk tiyatrosu geleneğinin bir uzantısı olarak, Fo'nun olaya yönelttiği eleştiri oklarını, gerçeğin bir parçası olarak kendine de yöneltmesi demektir. Deli ile gelen fantazi ve taşlama, çok taze bir olay üzerine yazılmış olmasıyla da güncellik, halk tiyatrosu geleneğinin diğer uzantılarıdır bu oyunda.

Oynanış, başroldeki *giullare*'nin kişileştirme, çabuk geçiş, far-sın numaralarını değerlendirme ve bu arada akış hızını koruma ustalığına dayanmaktadır. Oyun oldukça yalın bir üslupla sah-nelenmiştir. Sahne etmenlerinden olabildiğince az yararlanılmış, örneğin sahne sadece "aydınlık" tutulmuştur. Delinin oyun içindeki kişileştirmeye dayalı sahnecikleri, küçük birer "oyun içindeki oyunlar" gibi de görülebilir. Fo'nun bu oyunda sergilediği tip ve ustalığı ilk uzun oyun olan "*Gli arcangeli non giocano a flipper*"daki tiplemesine ve ustalığına benzemekte, bu oyundaki prototipin politik gelişmiş, ama halk tiyatrosu öğelerinden hiçbirini yitirmemiş bir örneği olmaktadır.

"*Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?*", Fo'nun 1971'de sahnelediği bu oyun, alt başlığında da belirtildiği üzere İtalyan işçi sınıfının 1911-1922 yılları arasındaki mücadelesinden söz etmektedir. Ancak Fo, bu kez tarihi, anlatı ya da allegori ile anlatmak yerine, bir baş kadın kahramanın kişisel tarihinde dile getirmeyi tercih etmiştir. Oyunun tümü bir geçmişe dönüştür; oyun içinde oyun gibi bir teknikle biraraya getirilmiştir. Oyun, genel tonu bakımından gülmece ile acıyı ve duygusallığı, gerçek ile fantaziye ustalıkla birleştirmiştir; öncelikle, yazıldığı günlerdeki işçi hareketleri ile fantaziye ustalıkla birleştirmiştir. Yazıldığı günlerdeki işçi hareketleri ile benzerlik gösteren (grevler, fabrika işgalleri, vb.) oyun, bir başka dönemden söz ederek kendi gününe tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Güncel olanla ilgilenmesi bakımından halk tiyatrosu geleneğini sürdürmüş olmaktadır. Kullanılan yaklaşım tarihsel bir model olduğu için, bu noktada Fo'nun Brecht'ten etkilendiğini

söyleyebilmek mümkündür. Brecht'in etkisi, tümüyle modelle sınırlı kalmıştır. Oyun tarihsel gerçeklerden fars tavrıyla söz eder. Örneğin, baş kadın kahraman, tam bir Amerikan'dır (saf, aptal, güzel hizmetçi kız). Oyunun en "büyük laf"larını bu kız eder. Bunun en büyük nedeni ise, sadece "aşk"tır. Dışarıda, faşist taraftarlar ile işçiler arasında kanlı bir çatışma olurken, içeriye baş kadın kahramanın sevgilisi, önemli işçi liderlerinden, oyunun örnek olarak gösterilebilecek tek kişisi girer; yaralıdır, ama poposundan yaralanmıştır. Başka bir sahnede, baş kadın kahraman sevgilisini hapishanede ziyarete gittiğinde, sevgiliyle gerçek bir saksafonla karşılıklı konuşur. Öte yandan solcuların ilgilendikleri konularla o da ilgilenir, ancak sadece o sesine aşık olduğu (o yüzden onu saksafon olarak düşünür) sevgilisinin sesini daha uzun süre duyabilmek için yapar bunu. Bu konuları öğrenmek için, bir ortaokul öğrencisinin coğrafya sözlü sınavına hazırlandığı gibi hazırlanır.

Olaylar, doğal olarak, tarihten alınma gerçek olaylardır; ancak Fo, bunları kendi yarattığı kişilerin başından geçen fantastik olaylar dizisi gibi anlatır. Bu durumda, karşımızdaki tipler sadece oyunun gerçekliği içinde var olan kişiler haline dönüşürler. Böylelikle klişe tipler haline gelen oyun kişilerine yakından bakıldığında, bunların halk tiyatrosu geleneğinden pek çok iz taşıdığı görülür: Jandarma binbaşısı *commedia dell'arte*'deki çeşitli *capitano* tiplerinin sentezidir, baş kadın oyuncu Arrlechina'dır. Bütün ciddiyetine rağmen saksafon, *zanni*'nin gerçekçilik dozu biraz arttırılmış bir varyantıdır. Oyunda, sokaktaki vatandaş temsil eden, terzi, işçi gibi tiplerin dışında kalan ve özellikle final sahnesinde yer alan tipler ise, yarı allegorik tiplerdir: Prefetto üst düzey bürokrasiyi; Signore Borges, adından da anlaşılacağı üzere, sanayi burjuvazisini; Jandarma Albayı güvenlik güçlerini; Faşist, bu kesimlerce desteklenen faşist güçleri ve faşist partiyi; Sendikacı ise, işçi sınıfının tüm mücadelesinin sendikal mücadele ile sınırlandırıp bu yüzden de fabrikaları işgal eden işçilerin faşistlerce öldürülmesine seyirci kalan görüşü temsil etmektedir. Bu kişilerin tümü, oyunun ele aldığı dönemdeki en belirgin toplumsal ve siyasal katmanlardan gelmektedirler. Bütün bu özellikleriyle oyun, sanki bir politik *com-*

media dell'arte gösterimidir.

Oynanışta pek çok halk tiyatrosu numarasının kullanıldığı görülür. Tuzlu su ve temiz suyun birbirine karışması, birinci sorgu sahnesinin temelini oluşturur. Poposundan yaralanan Saksafon'u asit borikli kaynar suya oturarak tedavi etmeye çalışmaları ise tam bir fars sahnesidir. Üstelik bu sahnede yaratılan efektte bir yandan kahkahalarla gülünürken, aynı zamanda da dışarıdan gelen işçilerin katledilişi haberleri grotesk bir durum yaratır. Yine bu sahnede kurulan tedavi düzeneği, Fo'nun bazı oyunlarında kurduğu (bir örnek "*Chi ruba un piede é fortunado in amore*") özel düzeneklere benzemektedir. İkinci perde başında yer alan hapishanede ziyaret sahnesi ise bir *commedia dell'arte* *lazzo*'sunun çok başarılı bir uyarlamasıdır. Bu sahnede kadınlar, hapisteki kocalarını ziyaret etmektedirler, ancak karşılarında kocaları yoktur; bütün erkekler, bir nefesli saz tarafından temsil edilmektedirler. Örneğin, baş kadın oyuncunun sevgilisi bir Saksafon'dur. Aslında bu espiri kaynağı, kadının sevgilisinin "saksafon gibi ses"ine aşık olmasıdır. Bu benzetme bir anda gerçek olur ve baş kadın oyuncu altı sayfalık bir tirad boyunca "Saksafon"la konuşur. Acıyla kahkahanın çok başarılı bir bileşimi olan bu sahne boyunca gardiyanın ihtarları bir bir trompetle gelirken, diğer kadınlar da kocalarıyla (flüt, klarinet, obua, vb.) konuşmayı fonda sürdürürler. Birinci perde başındaki girişsahnesinin tamamını bir grubun toplu pantomimiyle oynanması (hayali bir kamyonda hapishaneye giden bir grup tutuklu), halk tiyatrosu geleneğinin sürdürülmesidir. Geçişlerde kullanılan şarkılar ise, Fo'nun hemen hiçbir oyununda vaz geçemediği bir halk tiyatrosu ögesidir.

Fo'nun ilk kez 1972 sonunda sahnelemeye başladığı bu dönemin son uzun oyunu ise "*Pum! Pum! Chi é? La polizia!*"dır. Bu oyun, İtalya'da 1969-1972 (daha sonra oyun boyunca gelişerek 1973 sonuna kadar kapsıyor) yılları arasında giderek yükselen terör olaylarını ele almakta ve tartışmaktadır. "*Morte accidentale di un anarchico*"da ele alınan olay ile başlayan olaylar ve bunların uzayıp gidip bir türlü sonuca bağlanamayan soruşturmaları bu oyunun konusunu oluşturmaktadır. Sahnede yer alan dekor, bir devlet dairesidir. Burası, sirkte vahşi hayvan gösterilerinde

kullanılan merdiven ve küpleri anımsatacak şekilde düzenlenmiştir. Bunların dışında bir teleks, birkaç telefon, daktilo masaları ve birkaç kara tahta sahnede yer almaktadır. Bu mekân, İçişleri Bakanlığı Gizli Operasyonlar Dairesi (Viminale)nin bürosudur. Gerçekte de var olan bu büro üzerine Fo düşsel bir oyun hazırlanmıştır. Sahnede sürekli kalan tek oyuncu Büyük Şef'tir. Bunun dışındakiler sahneye girip çıkmaktadırlar. Oyunun ana teması, bu merkezden terör olaylarının yönlendirilmesi ve ardında yatan gerçeğin gizlenmeye çalışılmasıdır.

Fo'nun deyişiyle, "yedi günde yazılıp sekiz günde sahneleyen" bu oyun için çok iyi bir ön dökümantasyon çalışması yapılmıştır. Şöyle ki 1969-1972 (giderek 1973) yılları arasındaki bütün siyasi terör olayları, bunların soruşturmaları, soruşturmaların seyri ile ilgili belge ve haberler ayrıntılı bir biçimde döküldükten sonra, bunlar arasındaki olası bağlantılar üzerine kurulan oyun, çok kısa bir sürede kaleme alınmıştır. Oyunla ilgili ön dökümantasyon çalışması, yaklaşık üç yüz sayfalık bir giriş olarak basılı metnin önüne eklenmiştir.

Oyunun genel atmosferinde Kafkavari bir ton olduğu söylenebilir. Bazı esrarengiz güçler, başkalarının yaşamlarını yönlendirmekte ve hatta onların ölmesine ya da yaşamasına karar vermektedirler. Kafka'dan farklı olarak bu atmosfer Fo'da farsa ve groteske dayanmaktadır. Fo'nun konuyla ve oyunla ilgili görüşleri şunlardır:

"Niye grotesk bir fars? Çünkü biz halk tiyatrosu yapıyoruz. Bunu, bu oyunun ilk gösterimlerinden birinin sonunda yaptığımız seyirci söyleşilerinden birinde dile getirmiştım. Halk tiyatrosu en dramatik konuşmaları, durumları bile işlerken hep groteski ve farsı kullanmıştır.

Fars, halkın bir icadıdır. Çünkü kahkaha insan ruhunun ta dibinde, sivri ama yapışmayan bir çöküntü gibi kalır. Çünkü kahkaha büyük bir tehlikeyi, *katharsis*'i engeller. Sekizinci yüzyıldan başlayıp, günümüze kadar dramatik öykülerin hep grotesk bir biçimde anlatıldığını görüyoruz. Bütün geleceklerde bu böyle. Ayrıca Yunanlılara da bakabili-

riz? Onlarda da bu böyle. Romalılarda da soylu tiyatro ile gülmeceye dayalı halk tiyatrosu arasında büyük bir fark bulunduğunu, birinin tümüyle gülmededen yararlanmasına karşılık, ötekisinin tepeden tırnağa ciddiyet olduğunu, söylemek artık gereksiz (...). Biz, oyuna gelen insanları uğradıkları aşağılanmadan kurtarmak istemiyoruz. Hiddetlerinin içlerinde kalmasını, açığa çıkmamasını istiyoruz ve yeri geldiğinde bu hiddet zamanın akışıyla işlev kazansın, savaşa katılsın istiyoruz. Çünkü, eğer, her şeyi alt üst ederek, 'Bak ne biçim insan bunlar. Ne rezil herifler,' dersek, acı çığlıklar alarsak, oyunu böyle sergilersek, oyun bitiminde herkes ahlar, vahlar ve her şey uçar gider. Ama insanların içindeki iyilik özü de bu ahlar vahlar ile uçar gider; böylece, içlerinde temiz olarak kalması gereken şey kirlenmiş olur. Hiddet, nefret, diğer insanlar arasında ve diğer insanlarla birlikte bilinçli bir tutuma dönüşmelidir ki, bireysel ve güçsüz kalınmasın."30

Bu alıntıda Fo'nun gerek halk tiyatrosu, gerekse de gülmece üzerine görüşleri oldukça açık bir biçimde yer almaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere, halk tiyatrosundaki gülmece ile, komedideki gülmece arasında da bir fark ortaya çıkmaktadır. Fo'nun alıntıda kastettiği kahkaha, grotesk bir farsın doğurduğu kahkaha olsa gerektir. Yoksa, komedinin örneğin Aristofanes komedisinin kahkahasının *kathartik* olduğu genel olarak bilinen bir gerçektir. Alıntının sonlarında ifade edilen izleyicinin hiddetinin ve dolayısıyla insan olarak iyi yanının içinde kalması gerektiği savı, halk tiyatrosu geleneğinin statükoya karşı hunzır çözümlerinin ve çözümlenmeyen oyun sonlarının nedenidir. Açıkça anlaşılmaktadır ki Fo, grotesk farsın kahkahasını bütün halk tiyatrosu tarihinin ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir.

Grotesk farstan kastedilen, Fo'nun hemen hemen tüm oyunlarında, ama belki de en çok bu oyununda görülen bir şeydir. İnsanların yaşamlarına dair çok önemli kararlar verilmektedir.

30 Fo, Daria, Pum, pum! Chi è? La Polizia!, Bertani Editore, Verona, 1974, s. 11.

İnsanların öldürülmesi, ya da yaşaması, hapiste çürütmesi ya da özgür olması, belki de tek kelimeyle mutlu olmaması ya da olması "*Viminale*"de kararlaştırılırken, bu oldukça komik bir biçimde yapılmaktadır. Komikle acı verenin yan yana gelmesinden grotesk ortaya çıkmaktadır. Bu biçim, acının seyirciyi körelten yoğunluğunu ve etkisini azaltarak akılla da algılanabilmesine yol açmaktadır, bir başka bakış açısıyla, akılla da algılanan acının, duygusal olarak algılanandan çok daha derine işleyip çok daha kalıcı etkiler yapmasını sağlamaktadır. Artık aklın alanına giren acı, kaçınılmaz olarak seyircinin yargılamasına yol açacaktır. Bunun bilinçli bir eyleme dönüşüp dönüşmemesi Fo'nun dile getirdiği gibi bir temenni sorunu olup, aslında tiyatronun ve özellikle de halk tiyatrosunun ilgi alanı dışındadır. (Fo'nun bu konudaki temennilerini, tiyatro dışında kişiliği olan bir insan olarak almak daha doğru olacaktır.) Halk tiyatrosunun lezzetinin ayırt edici özelliği ise, işte tam bu noktada, acıyla gülmecenin birleşmesinden doğan o buruk tatta ve bu tadın doğurduğu eleştirel ama gerçekçi bakış açısında yatmaktadır.

"*Pum! Pum! Chi e? La polizia!*" , Fo'nun tamamen söze dayalı oyunlarından biridir. Aslında sahnede hiçbir olay olmaz. Dışarıda, gerçek yaşamda olan olaylar, içeri girip çıkanlar, telefon, teleks gibi araçlarla içeriye, sahneye taşınırlar ve sahnedeki kişiler (özellikle Büyük Şef) bu olaylara yön verirler. Büyük Şef, sanki bir arslan terbiyecisi gibi, sahnede diğer oyuncularını ve hayati yönlendirir. Bu oyundaki tek hareket komiği, Büyük Şef'in ağzından fırlayıp giden takma dişleri yerine cebinden yedeklerini çıkarıp takmasıdır. Yine finaldeki *grammelot* gösterisi ise tarihsel bir modelin modernleştirilerek uyarlanmasıdır. Fo'nun burada kullandığı model Molière'in modelidir. Anlatıldığına göre *Commedie Italiene* zamanında Fransa'ya göç edip oyunlar sergilemeye başlamış olan İtalyan *commedia dell'arte* gruplarından birinin oyuncusu olan Scapino, bu ustalığın mucididir. Bu olay şöyle olmuştur: *Tartuffe* oyunu yasaklandığında, kendisine iyi bir din adamının nasıl olması gerektiğine dair sahne oyundan çıkarıldığı takdirde, oyunun oynanmasına izin verileceği bildirilmiştir. Bunun üzerine Molière, aynı salonu paylaştığı Scapino'ya gitmiş, ondan, hiç Fransızca bilmeyen bu İtalyan

oyuncudan, Fransızca konuşuyormuş taklidi yaparak, hareket ve jestlerle din adamlarını yerdiği bu sahneyi oynamasını istemiştir. Bu aslında, Molière'in yasağa karşı bulduğu bir çaredir. Scapino, Molière'in bu isteğini büyük bir ustalıklı gerçekleştirmiş, hem oyunda yazılı olarak yer almayan bir sahne oynanmış, hem de böylelikle *grammelot* tekniği doğmuştur. Fo, *grammelot*'a ilişkin bu öyküyü Büyük Şef'e anlattırdıktan sonra, bu kez aynı numarayı iyi bir politikacının nasıl olması gerektiği şeklinde yorumlayarak oynamıştır. Üstelik kullandığı jestler de aynıdır, çünkü Fo'ya göre Molière döneminin iki yüzlü din adamı ile günümüz politikacısını arasında hiçbir fark yoktur. Baştan sona sözel "gag"lerden oluşan bu oyun, müzik yerine sözlerin kullanıldığı büyük bir koreografik düzenleme ile başlamakta ve yüksek ritminden hiçbir şey yitirmeden, bütün oyun boyunca sürüp gitmektedir. Bu ritm ve sirk atmosferi, nasıl halk tiyatrosu geleneğinden geliyorsa, bu ritm içerisinde seyircinin başının dönmesini engelleyen ara şarkı ve danslar da varyete tiyatrosunun birer kalıntısıdır.

Bu bölümün bütün alt başlıkları kapsamı dışında kalan iki oyun daha vardır: "*Legami pure cha tanto io spacco tuto lo stesso*" ve "*Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO!*". Bu oyunlardan ikincisi birinci oyunun birinci perdesinin geliştirilerek uzun oyun hali-ne getirilmesidir.

"*Legami pure che tanto io spacco tuto lo stesso*", Fo'nun 1969'da sahnelediği bir oyundur ve her biri birer perdeyi kaplayan iki kısa oyundan oluşmaktadır. Oyunlardan birincisinin adı *Tezgâh*'tır. Bu oyun İtalya'nın bir bölgesinde o sıralarda yaşanan bir olayı konu almaktadır: Tekstil fabrikalarında çalışan işçiler kıdem tazminatları ödenerek işten çıkarılmakta, ancak işten çıktıktan sonra kendilerine taksitle, bireysel olarak çalıştırabilecekleri dokuma tezgâhları satılmaktadır. Fabrika sahibi, hem dokuma tezgâhlarını satmakta, hem de onlara bu tezgâhlarda dokumaları için iş bulmakta, sipariş vermektedir. Kendi işlerinin sahibi olmak isteyen işçiler, bu kez taksitlerle bağlandıkları için günde 15-16 saat çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Kurduğu taksit mekanizması ile işveren, siparişler karşılığı işçilere ödediği parayı katlarıyla geriye almaktadır. Üstelik siparişlerin ve-

rilmesi, ürünlerinin toplanması ve ödemelerin yapılması gibi işlerde de doğrudan doğruya sendika görevlilerini ve Komünist Parti yöneticilerini kullanmaktadır. Fo, bu sistemin yarattığı insansızlaşmayı, bir işçi evinde aile içinde çıkan sorunlar ve sorunların Anne'nin ölümüne yol açmasıyla nasıl sonuçlandığını göstererek dile getirmiştir. Oyunun ikinci perdesinin oluşturan kısa oyun ise, tamamen ayrı bir konudan, bir fabrika işgali sırasında işçilerin vakit kazanmak ve güvenlik güçlerini oyalamak amacıyla oynadıkları bir oyun içinde oyundan söz etmektedir. Bu kısa oyunun adı "*Patronun Ölümü*"dür.

Her iki oyunda Fo, hem ana hem yan konularda güncel olay ve tartışmalardan söz etmesi bakımından halk tiyatrosu geleneğini sürdürmüştür. Üstelik her iki oyunda da güncel ve gerçek olaylara, yine halk tiyatrosu geleneğinin grotesk ve fantastik bakış açılarıyla yaklaşmıştır. Birinci oyunda insanlar, verilen siparişleri yetiştirebilmek için tezgâhın başından hiç ayrılmazlar. O denli bağlılardır ki tezgâha, tuvalete gidemezler, yemek yapamazlar, yiyemezler, ölemezler ve hatta (oyunun sonunda) ölümlerini bile gömemezler. Fantastik bir düş sahnesiyle Fo, olması gerekeni, başka bir deyişle, oyunun mesajını dile getirmiştir. İkinci oyun ise Fo'nun daha önceden de kullandığı "*carnavale*" geleneğinin tamamen değişik bir bağlamda ve biçimle yaratılmasıdır. Fo'nun daha önceden sirk ve kukla oyunlarında görülen "*Carnavale*'nin öldürülüşü, arındırılması ve yeniden dirilişi", bu kez bir fabrika işgalinde grevi ve işgali desteklemeye gelecek diğer işçiler gelinceye kadar vakit kazanmak isteyen gözcü işçilerin hemen orada kotarıverdikleri bir cenaze törenine dönüşür. Sergiledikleri oyun içinde oyunda işçiler, patronlarını karnaval geleneğinde olduğu gibi öldürürler ve yeniden diriltmeye çalışırlar. (Aslında öldürdükleri tabii ki, patronu oynayan işçi arkadaşlarıdır.) Diriltme çabası içinde Güney Afrika'dan Doktor Bernard'ı getirirler, çeşitli yollar denerler, ama patron dirilmez. Fo, geleneksel törende (ki bu bir folk tiyatrosu örneğidir) küçük bir değişiklik yapar ve diriltmeyi kaldırır. Oyunun yerine oyun, seyircinin de katıldığı kan akıtılıp akıtılması üzerine süren bir tartışmayla noktalanır. Böyle bir final, Fo'nun sadece bu oyunda denediği çok ilginç bir finaldir. Bu ça-

lişmanın konusu bakımından önemi ise, Fo'nun tiyatronun alanına giren ile girmeyeni böylesi bir finalle ustalıkla ayırıp, angaje olma tehlekesini bertaraf etmesidir. Bir işçinin bir patron için feda edilip edilmemesi noktasından çıkarak, sonunda gerçek bir kecinin sahne üzerinde gerçekten boğazı kesilerek öldürülüp öldürülmemesi haline gelen anlaşmazlık, tam bu noktada oyuncular tarafından kesilir; oyunun bittiği ve tartışmanın başladığı duyurularak salondaki tartışmaya geçilir. Tanıdık gibi görünen bu yaklaşım, oyunun bitirilmiş olması bakımından benzerlerinden farklıdır. Fo, bu noktada kaynağı tiyatronun içinde olmayan bir soruna tiyatro aracılığıyla dikkatleri çeker. Ancak bu, sorunun çözümünün yine tiyatro dışında bulunabileceği gerçeğinden hareketle oyunun bittiği yerde tartışmayı başlatır. Gerçi tartışanlar yine oyunculardır, ama burada söz konusu olan onların oyunu değil, konuyla ilgili herhangi bir birey olarak tartışmayı sürdürmeleridir. Sorun, oyuna bir son bulmak değildir, nitekim oyunculardan biri, vurucu bir son daha kaçtı diye üzülür. Burada sorun konuya bir çözüm bulmaktır ki, o da tiyatronun işi değildir. Fo, böyle bir finalle tiyatro ile ele aldığı gerçekliğin ilişkisi arasına çok güzel bir çizgi çizmiştir. Ayrıca, böylelikle halk tiyatrosu geleneğinin "angaje olmadan sorunlardan söz edebilme" özelliğini de korumuştur.

Oynanıştaki en önemli halk tiyatrosu ögesi, *Tezgâh'*taki *Mangiavespe* tipidir. Bu, köyün delisidir. Fo, bir kez daha bu yarım akıllıdan yola çıkarak, ortaçağ soytarısını, gerçeği farkında olmadan dile getiren yarı-deli, yarı-bilge kişiyi karşımıza getirmiştir. Buradaki *Mangiavespe*, *Kral Lear'*ın soytarisına çok benzemektedir. Her ikisi de tersinleme yoluyla gerçeği söylemekte ve hatta giderek olması gerekeni de dile getirmektedirler. Üstelik her ikisi de bunu gülünçleyerek yapar. (*Lear'*ın soytarisındaki gülünçleme tonunun çeşitli uygulamalarda felsefi tona kurban edilmiş olmasına rağmen var olduğunu söylemek mümkündür.) *Mangiavespe*, para kazanmak amacıyla veya küçük tutkular yüzünden akıllı olduğu varsayılanların deli gibi hareket ettikleri bir dünyada oldukça bilge kalmaktadır. Öte yandan "*Patronun Ölümü*"ndeki Doktor Bernard tipi, *commedia dell'arte*'nin ünlü *Dottore*'sinin günümüz gerçeğinde yeniden yaratılması-

dır. Özellikle bu ikinci oyunda kullanılan ameliyat ve iğne yapma sahneleri, halk tiyatrosu geleneğinin klişe dolantılarından alınmadır. *Tezgâh* oyunun baştan sona hayali tezgâhlarda sürdürülen pantomimik üretim dansıyla ve üstelik oyuncuların akışı bozmadan bu işi birbirlerinden devralmalarıyla gerçekleştirmeleri, halk tiyatrosu geleneğinin ustalıklarının bu oyunda da karşımıza çıkmasıdır.

Fo, 1972'de *Tezgâh* oyununun geliştirerek ve bazı tipler ekleyerek bir uzun oyun haline getirmiştir: "*Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO!*" Bu oyun da eskisi gibi tümüyle oyun içinde oyundur. Bunda da yine çeşitli sorunlardan söz eden işçilerin bu sorunlarından bazıları oynanır. Bu versiyonda da konu *Tezgâh*'ın konusunun aynısıdır. Öteki oyunda aile sadece Anne, Baba ve Kız'dan oluşmasına, onların dışında da sadece Mangiavespe, Parti Yöneticisi ve Rahip bulunmasına rağmen, bu oyunda önceki oyunda yer almayan bir Oğul vardır. Bu oğul vasıtasıyla Fo, önceki oyunun girişinde söz edilen bir işçi sorunun (erkeklerin üretim koşulları nedeniyle cinselliklerini yitirmelerini) açmaktadır. Doğal olarak konu cinsellik olunca, sahneye hemen halk tiyatrosu geleneğinin çok eski figürlerinden biri olan Fahişe gelmektedir. Oyun, Fahişe'nin katkılarıyla ve birden fazla sorunun iç içe tartışılmasıyla uzamaktadır. Yine önceki oyundaki olaylar yinelenir. Bu kez düş sahnesinde, yapılması gerekeni göstermek üzere, sahneye, ölen oğul (karakolda dayaktan ölmüştür) ile onun bir arkadaşı gelir. Bu oyunda Mangiavespe'nin etkisi azalmıştır; onun yerine gerçek ve olması gereken başkaları tarafından ve doğrudan dile getirilmektedir. Oyun, önceki oyun gibi "Devrim Kazanacaktır" şarkısıyla sona erer. Bu kez şarkı, oyunun başında da vardır.

Fo'nun bu oyunda halk tiyatrosu geleneğinin "angaje olma" tavrını bir kenara bıraktığı görülür. Gerçi yine fantazi ön plandadır, ancak fantazi anlatılan gerçekliği bükerek göstermekten çok, olduğu gibi gösterebilmek için kullanılmış ve de oldukça kaba duran bir fantazidir. Fo'nun bu oyundaki amacı çok açıktır: Halkı, Komünist Partisinin dışında silahlı ayaklanmaya davet etmektedir. Bu amaç için düşü bir araç gibi kullanmıştır. Bu durumda düş, halk tiyatrosu geleneğinin ustalığını,

hafifliği ve renkli ışığını taşımamaktadır. Düş olmayan sahnelerden daha kaba bir gerçekçiliği vardır bu sahnenin. Özellikle Oğul'un arkadaşının gelip, "devrimci mesajlar" vermesi, hem bu düş sahnesinin, hem de oyunun tümünde yer alan öteki halk tiyatrosu öğelerinin boğulmasına yol açmaktadır. "*Fedayn*" ile bu oyun, Fo'nun halk tiyatrosu geleneği açısından en zayıf oyunlarıdır.

Fo'nun bu dönemine topluca bakıldığında, halk tiyatrosu geleneği açısından en yetkin çalışmalarıyla en zayıf çalışmalarının birarada yer aldığı görülür. Bunun nedeni de, "halkın soytarısı" haline gelmeyi kararlaştırdıktan sonra girilen araştırmalar olsa gerektir. Bu dönemde Fo, sanki kendini sokağa atmış, bulduğu her konuyu ele almış ve bu arada, daha önceki yılların birikimlerini hiç sakınmadan bol bol kullanmış gibidir. *Giullare*'den kuklaya, farstan varyeteye, allegoriden kaba gerçekçiliğe kadar halk tiyatrosunun bütün yaklaşım ve teknikleri, toplumsal hareketliliğin dorukta olduğu bu dönemde, büyük bir çalışkanlıkla sergilenmiştir. Örneğin, 1969 yılında aynı anda iki oyun birden çalışarak, iki gün arayla sahneye çıkarmıştır. O yıl ürettiği oyun sayısı dördüttür. Beş yıl gibi bir süre içerisinde ürettiği toplam oyun sayısı (eski oyunların yeniden oynanışları dahil) ondördüttür. Bu dönemde Fo, tiyatro salonu olmayan mekânlarda oyunlar sergilemiştir. Daha önceden belirtilmiş olan Cada del Popolo'ların dışında spor salonları, meydanlar, hangarlar bunlardan bazılarıdır. Yine bu dönemde Fo, bazı oyunları 140.000 seyirciye ulaştırmış, bu dönemin sonlarına gelindiğinde sadece Milano ve çevresinde 18.000 abone seyircisi olmuştur. Gerek oyun mekânları, gerekse de yığınsallaşması bakımından Fo'nun bu dönemi halk tiyatrosu geleneğinin Phlyakes oyunları gibi, *commedia del'arte* gibi parlak dönemlerini anımsatmaktadır.

IV. Bölüm (1973 Sonrası)

Fo'nun bu bölümde yer alan oyunları üç kümede incelenebilir:

1. Anlatıya dayalı oyunlar

2. Uyarlamalar ve rejî çalışmaları

3. Uzun oyunlar

Bu üç kümenin dışında kalan bir oyunu daha vardır ki, o da dönemin hemen başında yer alan "*Guerra di popolo in Cile*"dir. Niteliği açısından Fo'nun tiyatro yaşantısında özel bir yeri olan bu oyun, tam bir politik "happening" örneğidir.

Bundan önceki bölüme "Politik Oyunlar Bölümü" denmiş olmasına rağmen, Fo'nun belki de en politik dönemi, geçen bölümle bu bölümü ayıran yaklaşık altı-yedi aylık dönemdir.

Daha önceden de belirtildiği gibi Fo, 1973 yılı Ocak ayında Sicilyalı halk şarkıcısı-oyuncusu Ciccio Busacca ile verimli bir işbirliğine girmiş ve "*Ci ragiono e canto*" üçüncü versiyonunun sahnelemiştir. Yine aynı yılın ilkbaharında ise Fo'nun topluluğu olan "*Collettivo teatrale La Commune*" içinde, kişisel ve politik bazı anlaşmazlıklar başgöstermiştir. Uzun tartışmalardan sonra Fo, eşi Rame ve iki oyuncu, grubun adını alıp, kendi çalışmalarıyla biriktirdikleri bütün teknik donanımı ve kostümleri ötekilere bırakarak ayrılmışlardır. Bu tartışmaların devam ettiği ilkbahar ve yaz aylarında Fo ve Rame, bir taraftan da o sıralarda giderek artan miting, boykot, grev ve fabrika işgallerine gidip küçük gösteriler sunmuşlardır. Gittikleri yerin durum ve koşullarına göre hemen orada kurgulanıveren bu oyunlar, ya bir masa üzerine çıkılarak, ya da bir iskemle üzerinde sunulmaktadır. Bu yanı sıra çok politik olan bu oyunlar, içeriklerinden ayrı olarak düşünülecek olunursa, halk tiyatrosunun en kaba biçimini oluşturmaktadır. Ortaçağdan itibaren günümüze kadar pazaryerlerinde, fuarlarda, karnavallarda gösterim yapan soytarıların, *giullare*'lerin, *saltimbanco*'ların ve *fabulatore*'lerin durumları Fo'nun durumundan pek farklı olmasa gerektir. Üstelik Fo ve Rame'nin burada kullandıkları oyunculuk teknikleri de tümüyle halk tiyatrosu geleneğinden (fars, *grammelot*, grotesk) alınmadır.

Bütün bir yaz mevsimini böyle geçiren Fo ve Rame, 10-11 Eylül tarihlerinde Şili'de gerçekleşen darbeden yaklaşık bir ay kadar sonra, yeni gruplarıyla birlikte "*Guerra di Popolo in Cile*"yi sahnelemişlerdir. Adından anlaşılacağı üzere Şili'deki halkın

mücadelesini dile getiren bu oyun, n başlangıçta Fo ve Rame'nin yaz boyu oluşturdıkları repertuarın biraraya gelmesinden ve Şili'ye uyarlanmasından oluşmaktaydı. Ancak allegorik bir anlatıma dayanan (ABD ve CIA'yi temsilen Rame'nin canlandırdığı Mamma Togni tipi gibi) bu biçim hemen terk edildi ve "Fedayn"daki gibi darbe tanıklarının sözlerinden oluşan bir komünanter tiyatro haline geldi. Oyunda, Victor Jara gibi şair-şarkıcıların yapıtları Ciccio Busacca tarafından seslendiriliyordu.

Oyuna asıl "happening" niteliğini kazandıran olay, oyun böylece oynanıp giderken, oyunun belirsiz bir yerinde, daha önceden sahnede, ya da tiyatro grubuyla etrafta görülmemiş oyuncuların polis giysileriyle salona dalmaları ve orada, seyirciler arasında bulunan bazı kişileri götürmeye çalışmalarıyla gerçekleşiyordu. Bu, her seferinde oyunun değişik bir yerinde ve değişik bir biçimde yapılıyordu. Oyuncu-polisler, bazen arama yapıyorlar, bazen kimlik soruyorlar, bazen rastgele adam seçip götürmeye çalışıyorlar, bazen de sadece gösteriyi izliyorlardı. Happening, salonda polis telsizlerinin usul usul duyulmaya başlamasıyla başlıyor, derken binanın telefon bağlantısı (gerçekten de) kesiliyordu. Bundan sonra salona radyonun sustuğu haberleri geliyor ve ondan sonra salondaki çatışma başlatılıyordu. İtalyan toplumunun o dönemde yaşadıklarıyla birebir örtüşen bu olayla, bir yandan da Şili'de yaşanan darbenin bir anı seyirciye yeniden yaşatılıyordu. Seyirci oyunda böyle bir "numara"nın olduğundan haberdar olsa bile, İtalyan siyasi yaşamı böylesi bir olaya o denli yatkındı ki, seyirci kendini katılmaktan alamıyordu. Fo, bir darbenin ilk anlarını seyircisine bu teknikle yaşattıktan sonra, Şili'deki darbe tanıklarının ifadelerinden oluşan montaj oyuna geri dönüyordu. Üstelik montajlanan olaylar, her oyunda değişiyordu, çünkü Şili'deki darbe devam ediyordu.

Bu çalışmanın halk tiyatrosu geleneği açısından değeri, bu gelenekte olduğu gibi taşıdığı canlılıktır. Fo, bu oyunda *commedia dell'arte*deki *dottore*'nin de atası olan, o pazaryerindeki, kendi yaptığı güzel kokulu, sahte mide ilacını satabilmek için seyirciler arasına yerleştirdiği kendi adamlarıyla oyuncuklar oynayan *saltimbanco* ile aynı tekniği kullanmaktadır. Seyirciler, oyunun

gerçeğiyle kendi gerçeklerini her iki durumda da karıştırırlar. Buradan da halk tiyatrosu için çok önemli olan bir yaşantı birliği çıkar. Bu karışıklığın nedeni oyunda değil, oyunun dışında yaşanan gerçekliğin içindedir; bu, Fo'nun deneyiminde çok ilginç bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Sergilenmeye başlandığı 20 Ekim tarihinin üzerinden henüz yirmi gün geçmişken, 9 Kasım 1973'de Sassari'de oyunun oynanmasını engellemek isteyen polisler Fo'yu tutukladılar. Olay hızla büyür. Seyirci, bölgedeki diğer işçi ve öğrencilerin de katılımıyla kendiliğinden bir protestoya dönüşen olayları aralıksız ondokuz saat devam ettirir. Protestolara dayanamayan güvenlik güçleri Fo'yu ondokuz saat sonra serbest bırakırlar.

Bu olay, Fo'nun bir halk tiyatrosu oyuncusu olarak toplum üzerinde nasıl bir etki yaptığının güzel bir göstergesidir. Nitekim, 1974 yılı başına gelindiğinde Fo'nun Milano Bölgesindeki abone seyirci sayısı 30.000'e çıkmış, o yıl içinde mitingler dahil topladığı seyirci sayısı 700.000'i bulmuştur.

Fo'nun bu yoğun politik döneminde, halk tiyatrosu geleneğini, esas olarak seyirciyle kurduğu ilişkide sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Anlatıya dayalı oyunlardan ilk sergilenen oyun "*La Giullarata*"dır. Adından da anlaşılacağı gibi, bu oyun ortaçağdan kalma soytarı oyuncu-şarkıcı geleneğini otantik haliyle yeniden yaratmaya yöneliktir. Halk şarkıları ve türkülerden oluşan bu oyunun aralarına kısa oyuncuklar, söyleşiler serpiştirilmiştir. Oyun Sicilyalı şarkıcı Ciccio Busacca ve yine kendisiyle aynı gelenekten gelen iki kızı tarafından sunulmuştur. Otantik *giullare* metinlerinden biraraya getirilen oyunda, daha önceki oyunlardan (örneğin *Mistero Buffo*'dan) parçalar da yer almıştır. Fo'nun halk tiyatrosu geleneğiyle olan ilgisi açısından bu oyunun taşıdığı en büyük önem, bu konuyla ilgili birikimlerini kendi dışında başka bir oyuncuyla somutlaştırmasıdır. Öte yandan, oyuncular (Busacca ve kızları) kendisi gibi entellektüel bir birikimin değil, en naif, en kaba, en otantik haliyle halk kültürünün ürünüdürler. O nedenle oyun çok yalın, basit ve naiftir. Oyuncular sıraları geldikçe mikrofonun önüne gelip parçalarını sun-

muşlardır. İşi biten arkadaki iskemlesine dönmüştür. Tüm oyun sanki bir kahvede, bir meydanda arka arkaya sahneye çıkan halk sanatçılarından yarı oyun, yarı resital gösterisine benzemektedir. Bu gösterimde Fo'nun anlatıya dayalı tek kişilik gösterimlerinde görülen akıcılık, ritm ve yanılısıma gibi yaratıcı ustalıklar görülmez.

1975 yılında sahnelenen "*La Giullarata*" dan sonra anlatı geleneği içinde yer alan ikinci oyun, Fo'nun sahneleyip, Rame'nin oynadığı ve 1977 sonunda seyirci karşısına çıkan "*Tutto casa, letto e chiesa*"dır. Oyunun konusu kadın haklarıdır. Başlangıçta altı sahneden oluşan oyun, giderek büyümüş ve her versiyonunda farklı öykülerin oynandığı yirmi beş farklı episoda kadar artmıştır. Bu oyun Franca Rame tarafından sergilenmiştir. Bu oyunla Fo, tam bir kadın *giullare* yaratmış, *Mistero Buffo* ile Fo'nun gerçekleştirdiğini, bu kez Fo ve Rame'nin ortak yazarlıkları, Fo'nun rejisi ile Rame gerçekleştirmiştir. Yirmi beş öykü, farklı tarihsel dönemlerden, farklı toplumsal kökenlerden gelen ve çok farklı kişilikler taşıyan kadınların "kadın olma" ile ilgili karşılaştıkları sorunları ve bu konudaki tutumlarını değişik yöntemlerle ortaya koydukları öykülerdir. Bunlar arasında bir fahişeden, terörist Ulrike Meinhoff'a, kocası tarafından eve kilitlenmiş bir ev kadından, dört erkek tarafından üst üste tecavüz edilmiş bir kadına, bir işçi kadından, *Medea*'ya kadar pek çok kadın tipi yer almaktadır. Güncel bir konuyu ele alması bakımından halk tiyatrosu geleneğini sürdürmektedir bu oyun. Öte yandan, anlatılan öyküler içinde *Michele fu Lanzzone*'nin öyküsü, *Medea* (geçen yüzyıldan kalma bir Lombardiya versiyonu) gibileri de doğrudan doğruya halk tiyatrosu geleneğinden gelmektedir.

Ele alınan öykü ve kişiler günlük yaşamdan geldikleri için halk tiyatrosu geleneğini Fo'nun bu oyunda da sürdürdüğü söylenebilir. Oyunculuk tam bir *giullare* gösterisidir. Rame'nin *giullare*'si Fo'nunkinden daha fazla yanılısamaya dayanmasıyla ayrılmaktadır. Rame pek çok öyküde tek bir karakter olarak yer almakta ve bütün olayı, kâh bu karakterin seyirci istikametindeki bir komşusuyla, kâh bir günah çıkarma hücresinde hayali bir papazla, kâh doğrudan seyirciyle söyleşmesiyle anlatmaktadır.

Oysa, Fo'nun *giullare*'si oldukça kalabalık kişili bir sahneyi, içindeki bütün karakterleri teker teker, ama yüksek bir ritimle aksiyonu sürdürerek anlatan bir *giullare*'dir. Aynı tekniği Rame'nin de kullandığı parçalar vardır. (Örneğin *Michele fu Lonzone* öyküsü, Anne ve Oğulu oynuyor) Dolayısıyla bu oyunda Rame karşımıza üç tür oyunculuk getirmektedir: Birincisi, Franca Rame olarak seyirciyle konuştuğu, anlatı geleneğinin ünlü "gizli"lerini yaptığı oyunculuktur. Burada sanki röportaj yapıyormuş gibi çeşitli konulardaki (tabii kadın haklarıyla ilgili) görüşlerini tartışmakta ve dile getirmektedir. Oldukça açık ve hafif esprili bir üsluptur bu. (Bu konuda, Fo'nun çok daha esprili olduğunu kabul etmek gerekir.) İkincisi, bir rolün içinde, bir rol kişisi olarak seyirciyle konuştuğu üsluptur. Bu, özellikle "oyun gerçeği-yaşam gerçeği" ikilisinin iç içe geçmesiyle yaratılan grotesk bir üsluptur ve halk tiyatrosu geleneğinden gelmektedir. Üçüncüsü ise, seyirciyle doğrudan bir ilişki kurmadan hayali bir karakterle oynadığı sahnelerdir. Bu sahneler yanılsamadır. Ancak burada yanılsama, bir iletişim kurmak amacıyla yapılmıştır. Çünkü bu sahnelerdeki oyunculuklarda her ne kadar seyirci sahnede o anda geçen bir olaya tanık oluyormuş gibi bi duyguya kapılsa da, oyuncu (Rame) bu üslubu hafifçe seyirciye açarak oyuncululuğu da eklemektedir. Rame, oyunculuk üslubu üzerine verdiği, izleme şansına sahip olduğum bir seminerde, bu gerçeği şöyle dile getirmiştir:

"Esas olan seyirciye sanatını göstermek değil, onunla iletişim kurmaktır. Bunu ister doğrudan, isten dolaylı yapın, ama yapın! Halk tiyatrosu oyuncululuğunun özü budur: İletişim kurmak!"³¹

Oyunun sergilenişindeki esneklik, parçaların gösterimden gösterime değişmesi ve hemen hemen her mekân ve ortamda sergilenebilmesi, bu oyunun halk tiyatrosu geleneğinden getirdiği öteki özelliklerdir.

"Anlatıya Dayalı Oyunlar" alt başlığı altında Fo'nun bu dönemde gerçekleştirdiği son oyun ise "*Storie della tigre e altre storie*"dir. *Mistero Buffo*'da başlattığı biçimi, Fo bu kez farklı öykü-

31 Kadın Karakterleri Canlandırılması Semineri", Università La Sapienza, Dipartimento Musica e Spettacolo, 13-23 Şubat 1987, Roma.

lerle sürdürmektedir. Bu öykülerden en önemlisi ise Çin'deki bir öykü anlatıcısından dinleyip İtalyanlaştırarak kendi repertuvarına aldığı "*Kaplanın Öyküsü*"dür. Diğer öykülerden ikisi, *fabulatore* geleneğinden aldığı ve ilk kez Poer Nano dizisi içinde değerlendirdiği "*Çocuk İsa'nın İlk Mucizesi*" ve "*Hazreti İbrahim'in Oğlu İsmail'i Kurban Edışı*" öyküleridir. Bir başka öykü ise Yunan söylencelerinden alınma "*Icarus'un Öyküsü*"dür.

Anlatılan öykülerin tümünde halk tiyatrosu geleneğinin paradoksal bakış açısı egemendir. "*Kaplan'ın Öyküsü*"nde bir yandan Tanrı, öte yandan Komünist Parti aynı keskinlikte eleştiriye uğrarlar. "*Çocuk İsa'nın Mucizesi*"nde Meryem, evlere çamaşıra giden yoksul bir anne, İsa ise bütün çocuklar gibi sıkışınca babasından (ama babası Tanrıdır) yardım isteyen bir çocuk olarak resmedilmiştir. Halk tiyatrosu geleneğinin alegorik anlatımı ise gerek "*Kaplan'ın Öyküsü*"nde (Kaplan-direnış ruhu allegerosi), gerekse *Icarus*'ta (*Icarus'un Yükselişı*-olmayacak istekler peşinde koşma, düş gücünün zenginliğı allegorisi) karşımıza çıkmaktadır.

Anlatının tüm öğeleriyle bu gösterimin temeli olduğunu söylemek gereksizdir. Fo, hem oyunun başında, hem de her öykünün başında girizgâh kullanarak, önceki çalışmalarından küçük de olsa farklı bir çeşitleme yapmıştır. Özellikle "*Kaplan'ın Öyküsü*"nde, bu öyküyü nasıl iki tercüman aracılığı ile dinlediğini, bu arada Çin'e yaptığı yolculuğı ballandıra ballandıra anlatmaktadır. Bu öykü, Fo'nun öykü anlatıcılığı alanında büyük bir atağıdır; ve tümüyle *grammelot* tekniğine dayanmaktadır. Oyundaki Kaplan'ı ve yavrularını kaplan sesiyle taklit etmektedir. Ancak bu basit bir taklit değıl, onların *grammelot* tekniğıyle konuşturulmasıdır. Bir örnek vermek gerekirse, oyunun kahramanı pişirdiğı et, çiğ et yemeye alışık olmayan kaplan ve yavruları tarafından beğenilmeyince, onları vahşilikle suçlamaktadır. Kaplanlar da hep bir ağızdan, ama kaplanca konuşarak, vahşetin kaynağının asıl insan olduğunu söylerler. Böylece çevre sorunlarından nükleer enerjiye kadar pek çok sorun tartışılmaya başlanır. Ancak bu tartışmalar bilinen dillerin herhangi biriyle değıl, "kaplanca" olmaktadır. Öte yandan oyunun kahramanı Asker ise, Fo'nun eski Kuzey İtalya lehçelerini karıştırarak elde

ettiği özel bir lehçeyle konuşmaktadır. Dolayısıyla karşımızda edebiyat olarak değerini yitirmiş (çünkü herhangi bir dile ait olmayan), ama teatral olarak olağanüstü eğlendirici bir dil çıkmaktadır. İşte bu dil, halk tiyatrosu geleneğinin “söylenen değil oynanan söz” ilkesinin Fo tarafından yaratılmış en güzel örneğidir.

Fo’nun “*Kaplan’ın Öyküsü*”nü nasıl oynamaya başladığı ise halk tiyatrosu geleneğini kendi yaşamında nasıl uyguladığının anlaşılması açısından ilginç bir anekdot oluşturmaktadır. Fo, Çin’de oyunu izledikten sonra, yaptığı uzun yürüyüşler sırasında, oyun üzerinde kafasında bir kurgulama yapmış, sonra bir gün, tek kişilik gösterimlerinden birinin ikinci perdesinde, ses teknisyeni hariç, hiç kimseye haber vermeden sahnede parçayı oynamaya başlamıştır. Ses teknisyenine haber vermesinin nedeni, oynanışı teybe kaydetmesi içindir. İlk oynanışında çok beğenilen bu öyküyü Fo, ilk temsilde yirmi beş dakikada oynamıştır. Replikleri ve seyirci tepkileri çıkarıldıktan sonra metin yazıya geçirildiğinde yirmi sayfa kadar tutmaktadır. Daha sonraki oynanışları sırasında seyirci tepkilerine göre oyunu biçimlendirdiğinde, yazılı metin onbeş sayfaya kadar düşmüş, oynanış süresi ise elli dakikaya kadar uzayıp bir perdeyi doldurmuştur. Fo, her oynanışını teybe kaydetmiş ve yapılan kayıt üzerinde kendi oyunculuğu ve seyirci tepkilerini deneysel bir duyarlılıkla inceleyip çözümleyerek öyküyü ve oynanışı olgunlaştırmıştır. Hiçbir ön hazırlık olmadan, ancak önceden tasarlanmış bir şekilde çıkıp oynayarak, doğrudan doğruya halk tiyatrosu geleneğinin doğaçlamasıdır. Doğaçlanan parçayı, tam deyişiyle, seyirci önünde “pişirme”si ise, yine halk tiyatrosu oyunculuğunun seyircinin varlığını dikkate alma ilkesinin sonucudur. Böylece, halk tiyatrosu geleneğindeki tek ve aynı kişi olan yazar-yönetmen-oyuncu üçlüsü, Fo’nun kişiliğinde bu oyunda bir kez daha ortaya çıkmış olmaktadır.

Bu dönemde Fo’nun başkalarının metinlerinden yola çıkarak uyarladığı ve sahnelediği iki oyun vardır. Bunların ilki 1978’de sahnelediği, Afanasiyev’in bir öyküsünden yola çıkarak Ramuz’un librettosunu yazıp, Stravinski’nin müziklerini gerçekleştirdiği “*Askerin Öyküsü*”nün uyarlamasıdır: “*La Storia*

di un soldato". Osmanlılarla Ruslar arasındaki Kırım Savaşı'ndan kalma bir halk söylencesine dayanan bu öyküye göre, bir asker, kemanla simgelenen ruhunu şeytana satmakta ve ondan sonra da başından türlü olaylar geçmektedir. Fo, uyarlamasında bu ana çatıyı korumuştur. Koruduğu bir başka şey de Stravinski'nin müziğidir. Ancak kendi yorumuna Stravinski'nin bir başka müziğini de, *Ottetto*'yu da eklemiştir. Bu müzik eşliğinde bir prologla açılan oyun, ana temanın içine, oyunun sergilendiği dönemdeki İtalyan toplumunun siyasal ve sosyal olaylarından alınma ayrıntıların doldurulmasıyla ilerlemektedir. Örneğin, askeri kandırmak için ortaya çıkan iblisler *zanni* maskelidirler. Asker, öyküsüne önce fabrikada montaj bandının başında başlar, bu bant daha sonra onu savaş alanına sürükler. Karşılaştıkları arasında mitingler, süpermarket karmaşası gibi güncel yaşantıdan alınma mekân ve olaylar vardır. Şeytan, borsada olacakları önceden bildiren bir kitap karşılığında askeri kandırır. Gece olunca, gökyüzü bir televizyon ekranı olur ve herkes onu izler. Uyku saatinde dev bir elektrik süpürgesi kenti silip yutar. Oyunda, dev bir kuklayla simgeleştirilen devlet, parlamentoyu basıp adam kaçıran teröristler (Aldo Moro) ve hükümet içindeki kavgalar yer almaktadır.

Bu oyunun halk tiyatrosu geleneği açısından taşıdığı en önemli öğelerden ilki fantaziye dayalı oluşudur. Kökeni başka bir halkın söylencesi olduğu için bu doğaldır. Ancak Fo'nun katkısı, özgün metindeki ya da öyküdeki fantaziye kendi gününün gerçeği içinde yeniden yaratmış olmasıdır. Fantaziye bağlı olarak ortaya çıkan allegorik anlatım ve aykırı bakış açısı da, bu oyundaki halk tiyatrosu geleneğinin öteki öğeleridir. Olay ve kişiler için fazla bir şey söylemeye gerek yoktur, çünkü bunlar zaten masala bağlı olarak günlük yaşamdan alınıp getirilivermiş kişilerdir.

Oyunun asıl önemli yanı oynanışıdır. Fo, bu oyunda otuz iki kişilik genç bir oyunu-dansçı grubuyla, sözü en aza indirip, aksiyonu, sahne üstü yerleşmeyi ve tek tek oyuncuların vücut anlatımlarını ön plana çıkararak, iki buçuk ay boyunca doğaçlama ve deneysel yöntemlerle çalışmıştır. Dekor, kostüm kullanmamıştır. Kolayca bulunabilecek malzemelerden yararlanarak (ga-

zete, sopa, kumaş parçaları, vb.) oyuncuların bu malzemelerle kurdukları yaratıcı ilişkiyi ön plana çıkarıp bir oyun gerçekleştirmiştir. Fo'nun daha önceki oyunlarından bildiğimiz, dev kuklalar, maskeli oyunculuk, akrobatik ustalıklar, dans gibi halk tiyatrosu öğeleri bu oyunda da bol bol kullanılmaktadır. Oyunun sahnelediği tarihe kadar Fo'ya yöneltilen, oyunlarının kendisi tarafından yazılıp sahnelendiği, sahne tasarımının kendisi tarafından yapılıp yine kendisi tarafından oynandığı için başarılı olduğu savına Fo, sanki bu çalışmasıyla yanıt veriyor gibidir. Hiç tanınmamış, yaşları onaltı ile yirmi beş arasında değişen gençlerle, ne metni ne de müziği kendisine ait olmayan bir yapıtta Fo, rejisör olarak ustalığını sergilemektedir. Bu ustalığın kökeni, yine halk tiyatrosu geleneğinden gelmektedir: Oyuncuyu esas alan bu ustalık, özellik de oyuncunun vücut anlatımını öne çıkaran bir yaklaşımdır. Kendi deyişiyle Fo, aslında bir "oda operası" olarak yazılmış bu yapıtı bir "meydan operası" haline getirmiştir.

Fo'nun ikinci uyarlaması "*L'opera dello sghignazzo*"dur. Bu oyun Fo'nun Brecht'in "*Üç Kuruşluk Opera*"sından yola çıkarak oluşturduğu bir uyarlamadır. 1981'de sahnelediği bu oyunun metni Brecht'inkinden önemli farklar taşımaktadır. Örneğin Peachum bir sahte avukattır. Yine merhamet ticaretiyle uğraşmaktadır, ancak bu kez kullandığı örnekler, iş kazalarında sakatlanan işçiler, üçüncü dünya ülkelerinde açlıktan ya da metropollerde uyuşturucudan sakat kalanlardır. Ayrıca kendisi de uyuşturucu ticareti yapmaktadır. Mackie ve Polly boş bir hangarda değil, bütün makineleriyle tam tekmil bir fabrikada evlenirler. Onlara gelen hediyeler ise evlerin vazgeçilmez parçaları, beyaz eşyalardır. Mackie ile Polis Müdürü eski arkadaşlırlar, birlikte Süveyş'te, Afrika'da savaşmışlar, İngiltere adına Tayland'da karşı darbe yapmışlardır. Jenny'nin bulunduğu genelev ise her türlü seks ticaretinin yapıldığı, (Şişme kadından, homoseksüele kadar) bir dükkân, bir "Sexy House"dır. Mackie'nin kapatıldığı New Gate Hapishanesi ise oldukça modern bir otel gibidir; burada, parası ödenmek koşuluyla, telefonlara cevap veren bir gardiyan-sekreter tutmak bile mümkündür. Haberciler motor-

sikletle gezerler, rock konserleri düzenlenir. Eski metinde bulunmayan bir kişi, Polis Müdürünün kızı Lucie vardır ve Mackie'nin (ki bu oyunda neredeyse damızlık bir boğa gibi resmedilmiş) sayısız sevgililerinden ve hamile bıraktığı kadınlardan biridir.

Fo, bu oyunla yeraltı dünyası-sermaye ilişkisini ve bunların nasıl iç içe geçmiş olduğunu gözler önüne sermeye çalışmaktadır. Bu bakımdan, buna elvermeyen Brecht'in metnini değiştirmiştir. Bu proje, Brecht'in metninin bu yorum çerçevesinde olabildiğince az değişiklikle sahnelenmesi olarak başlamış iken, Brecht'in varisleri ortodoks bir tutum izleyerek buna izin veremeyince, Fo, John Gay'in romanından ve İngiltere'de sergilenmiş ve Brecht'e kaynaklık etmiş olan ilk uyarlamasından yola çıkarak bu yeni metni yazmıştır. Güncel olanı yakalamaya çalışması ve sadece hayata değil, mevcut ve kendini kanıtlamış bir tiyatro metnine aykırı bir bakış açısıyla yaklaşması bakımından, bu çalışmada da Fo, halk tiyatrosu geleneğini sürdürmektedir. Olaylar ve kişiler için Fo, oyuna yazdığı önsözde şunları dile getirmektedir:

"Bu, *L'opera dello sghignazzo*'da, kelimenin gerçek anlamıyla kişiler yoktur, maskeler vardır aslında. Peachum, Mackie Messer, Lockitt, Polly ve Mackie'nin çetesindekiler bunlardan bazılarıdır: Pantomone (*magnifico*), Capitano, Spavento, Brighella, Colombina ve Zanni'ler çetesi. Ancak bunlar günümüzün diliyle konuşmaktadırlar, günümüzde bizlerle beraber yaşayarak çatışmaları, çelişkileri oynamaktadırlar."³²

Bu yaklaşımdan hareketle Fo oyunu, kahramanı olmayan bir oyun haline getirmiştir. Bu açıdan, oyunun Brecht'ten çok Chaplin'e yakın olduğunu söylemek mümkündür. Oynanışı bakımından oyun, büyük bir soytarılık gösterisidir; fars numaralarıyla süslüdür. Kalabalık, dansa ve müziğe dayalı sahnelerde, havada uçuşan eşyalar, kavgalar, kovalamacalar ile aslında dev sirk gösterisi gibidir bu oyun. Fo, halk tiyatrosu geleneğinden getirdiği bütün hareket ustalıklarını, numaralarını, bireysel ola-

32 Fo, Dario, *L'opera dello sghignazzo*, Edizioni La Comune, Milano, 1981, s. 4.

rak ya da topluca yaptırarak kullanmıştır. Oyunun Milano turnesi sırasında Peachum'u oynayan Fo, girişteki prologu doğaçlamayla uzatmış ve ayrıca *grammelot* ile İngilizce konuştuğu ve Waterloo Savaşı'nı anlattığı bir parça eklemiştir.

Bu dönemde yer alan uzun oyunlarından ilki, 1974'te yazıp sahnelediği "*Non si paga!*"dır. Ülkemizde de bu oyun "*Ödenmeyecek!*" ve "*Bedava mı Sandın?*" adlarıyla oynanmıştır.

Bu oyun, halk tiyatrosu geleneğinin tüm öğelerini kullanan başarılı bir yapıttır ve Fo'nun dünyada en çok sahnelenmiş oyunudur. Oyun, halk tiyatrosu geleneğine uygun olarak bir "durum"dan yola çıkar. Bir süpermarketten alışveriş yapan kadınlar, fiyatların sürekli artmasına kendiliğinden bir tepki olarak, içlerinden birinin başı çekmesiyle, o anda para ödememeye karar vermişlerdir. Böylece süpermarketteki eşyalar bütün kadınlar tarafından yağmalanmıştır. Kadınlar yoksul semtlerde oturan işçi kadınlardır. Daha sonra bu semt kuşatma altına alınır. Marketten alınan eşyaların polislerden saklanması ve yasal yollarla mücadele edilmesi gerektiğini savunan bir işçi kocadan gizlenmesi çabalarıyla olaylar gelişir. Bu oyunda Fo, ikinci dönem oyunlarındaki yaklaşımı (vodviller ve kısa oyunlar), yıllar boyu kazandığı deneyimlerle geliştirip, yetkinleştirerek kullanmıştır. Ana tema, halk tiyatrosu geleneğinden gelen çok önemli bir temadır: Açlık. Açlığa çare olarak başlayan eylem, başlangıçta bireysel iken, giderek bir toplu direnişe dönüşür. Temanın işleniş biçimi tam bir farstır. Bir işçi evini tarif eder görünen sahne eşyaları, giderek aksiyona katılırlar. Böylece ikinci dönem kısa oyunlarında bolca görülen, sahne eşyalarıyla oynama biçimi burada da karşımıza çıkmaktadır. Dolaplara saklanan cesetler, iki kadın ile bir polis arasında oynanan kovalamaca sahneleri bunlardan bazılarıdır. Fo, "*Morte accidentale di un anarchico*"da esas olarak anlatıya ve vodvil trafiğine dayanak yaptığını, bu oyunda anlatıya fars trüklerini karıştırarak yapmıştır. Oyun kişileri ise, yine halk tiyatrosu geleneğinden gelen tiplerin modern dünyaya uyarlanmış şekilleridir: Başroldeki kadın, Antònia, daha önceden "*Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quella non è il padrone?*"deki aynı isimli fars karakterinin de-

vamıdır. Fo, *Giovanni*'de, *commedia dell'arte*'nin *zanni*'sini (aslında *zanni* adının, Giovanni'den kaynaklandığı düşünülmektedir) legal sınırlar içinde mücadele etmek isteyen bir işçi olarak yeniden yaratmıştır. Bu rolde kullandığı anlatı ve oyunculuk numaraları (özellikle sololar) *commedia dell'arte lazzi*'lerinden başka bir şey değildir. Yine aynı geleneğin *capitano*'su bu kez karşımıza polis müfettişi olarak çıkmaktadır. Halk tiyatrosu geleneğine uygun olarak gündelik yaşamdan alınan tiplerde bir ölü gömücü, bir yaşlı adam ve komşular bu oyunda yer almaktadırlar. Özellikle Antonia ve Margherita arasındaki ilişki, sanki Nuh'un karısı ile dedikoducu arkadaşının günümüzdeki yeniden yaratılmış bir versiyonudur.

Çok beğenilen bu oyunun, 1980'de yenilenen ve günün koşullarına göre düzenlenen yeni bir uyarlamasıyla (Şimdiki Papayı; Dayanışma Sendikası'nı, Fiat Fabrikalarındaki işten çıkartılan yirmi 4000 işçiyi de içine alacak şekilde) seyirci karşısına çıkması, halk tiyatrosu geleneğinin günüyle canlı, yaşayan bir bağlantı kurma ögesinin Fo tarafından gerçekleştirilmesidir.

Fo, 1975 yılında uzun oyunlarından ikincisini "*Il Fanfani rapito*"yu sahneye koymuştur. Fo, bu oyunu aslında, 1975 seçimleri öncesi bir televizyon gösterisi için hazırlamaktaydı. Televizyon yöneticileriyle arasında anlaşmazlık çıkması üzerine, seçimlerden on gün önce bu gösteriyi bir oyuna dönüştürerek sergilemeye başlamıştır. Oyunun konusu seçimlere katılacak olan Hristiyan Demokrat Parti'nin lideri Fanfani'nin hayali bir olayla kaçırılması ve başına gelenlerdir. Hristiyan Demokratların ve o yıllarda yaygınlaşan terörün komik bir eleştirisi haline dönüşen olaylar, tümünün bir düş olduğunun anlaşılması (Fanfani, bürosunda uyuyakalmıştır) üzerine, oyun Fanfani'nin gerçekten kaçırılması ile biter. Ancak, gerçek kaçırılmanın da bir düş çıkması ihtimali vardır.

Düşle gerçeğin iç içe geçerek kullanıldığı bu oyun, genel yaklaşımı bakımından halk tiyatrosu geleneğinin çok usta uygulamalarından biridir. Düşün yarattığı fantastik boyut, groteski yaratmada, böylelikle de yaşanan gerçekliğin groteskliği ortaya çıkmaktadır. Fanfani, düş içerisinde ölüp de Tanrı'nın huzuruna

çıkıldığında, "Acı Çeken Meryem" pozuyla onu orada karşılayan Meryem'in kucagında İsa değil, Fanfani döneminde teröre kurban giden gençler yatmaktadır. Kaçırma olayını düzenleyen, Fanfani'nin parti arkadaşı Andreotti'dir; ancak, o da gücün kime ait olduğunun bilinemediği bir devlet düzeni içerisinde devlete ait, ama yasal olmayan başka gizli örgütler (kontrgerilla tipi) tarafından kaçırlır. Politik figürler böylece eleştirilirken, İtalyan toplumu için çok önemli olan dinsel figürler de ilk kez eleştirel bir boyutla karşımıza gelirler. Tanrı, aksi bir ihtiyardır; oğlu İsa ile, "insanlar eşit doğar" dediği için hiç anlaşılamamaktadır. Meryem kendi ikonlarının Hristiyan Demokratlar tarafından politik propaganda malzemesi olarak kullanılmasına fena halde kızmıştır. İsa ise, sanki delişmen bir İtalyan delikanlısı gibidir. Güncel olanla çakışması (seçimler) bu oyunu, belki de halk tiyatrosu geleneğine en fazla yaklaştıran ögedir. Yan temalarda güncelliğin sürdüğü görülür: Polis devletini eleştiren sahneler, o dönemde yasak olan kürtağın bir rahibeye ait sağlık yurdunda büyük paralarla yapılabilmesi gibi. Oyunun yapısında ise folk kültürü geleneğinden gelme bir yapı görülmektedir. Fanfani'nin düş içinde de olsa ölmesi, ölümünden sonra aç çekerek (sorgulama ve başı üzerinde bir tas kaynar su tutan Melek Cebirail) arınması ve en sonunda her şeyin düş çıkması oyunda bir ölüm-arınma-yeniden doğuş dizgesinin yer aldığını gösterir. Ancak, oyun burada sona ermemekte, Fo, halk tiyatrosu geleneğinin hınzır sonlar bulma çizgisini sürdürerek, oyunu Fanfani'yi yeniden kaçırarak bitirmektedir. Yeniden kaçırma gerçek midir, yoksa o da önceki gibi düş mü çıkacaktır? Bu ikilem, seyircinin arınmasını engeller ve böylelikle Fanfani'nin de arınması, aslında gerçeklerin ortaya dökülmesine yarayan bir numara haline gelir. Çünkü Fanfani bu arınma sırasında toplumun bilmediği bütün gizli suçlarını itiraf eder.

Olaylar dizisi ile kişiler, pek çok halk tiyatrosu klişe olay ve kişisiyle doludur. Günah çıkarma, ameliyat, organını kesme (kulak) ünlü *commedia dell'arte lazzo*'larıdır. Sahte doktorlar, dolandırıcı rahibeler, çeşitli varyantlarıyla *capitano* (güvenlik güçleri) bunlardan bazılarıdır. Olay, genel olarak Zan Paolo'nun 1520'lerde oynadığı ve *zanni*'nin ölüp öteki dünyaya gittiği, bili-

nen en eski *commedia dell'arte* metnine çok benzemektedir. Bu bağlantıyla Fanfani'nin bu oyunda tipik bir *zanni* olarak canlandırıldığını söylemek mümkündür.

Oyunun oynanışı, pek çok halk tiyatrosu ustalığıyla doludur. Bunların başında kuklalar gelir. Oyunda bütün siyasal görüşler, Faşistler, Hristiyan Demokratlar, Komünistler, Sosyal Demokratlar, Sosyalistler kuklalarla gösterilmişlerdir. Ayrıca, kapitalist, kardinal ve general figürleri de birer kukladırlar. Hepsinden önemlisi, çok eski bir halk tiyatrosu ustalığı olan ve Fo'nun daha önce iki oyununda kısaca kullandığı "cüce" oynama tekniği, bu oyunun ana oyunculuk numarasını oluşturmaktadır. Fanfani, bu oyunda cücedir (aslında boyu da kısadır) ve Fo ve Arturo Corso tarafından oynanmaktadır. Üstelik Fo, bu oyundaki uygulamasında bu numaraya bir yenilik getirmiştir; cüce duvar üzerinde yürümekte ve sahnede giysi değiştirmektedir. Bunun iki oyuncunun koordineli çalışmasıyla mümkün olabileceği hatırlanırsa, ne büyük zorluklar taşıdığı anlaşılabilir.

Uzun oyunlardan ikincisi, Fo'nun 1976 yılının başlarında sahnelediği, o yıllarda İtalya'da yeni yeni bir tehlike olarak görülmeye başlanmış olan uyuşturucu bağımlılığını konu alan "*La Marijuana della mamma è la piu bella*"dır. Oyun yine yoksul bir işçi evinde geçer. İşçi kadın ve babası uyuşturucu kullanmaktadırlar. Oğulları ve arkadaşları da uyuşturucu kullanmaktadırlar. Oyun, uyuşturucu yetiştirme, satma, kullanma gibi yasak işlerin bir polis tarafından ortaya çıkarılma çabalarıyla gelişir.

Oyun, öncelikle bir güncel konuyu ele alması açısından halk tiyatrosu geleneğini sürdürmektedir. Konuya, yaklaşım biçimi de halk tiyatrosunun yaklaşım biçimidir. Konuyu aykırı bir bakış açısıyla yaklaşır. Oyun açıldığında uyuşturucu bağımlısı olanlar, alışılmışın tersine, gençler değil yaşlılardır; daha sonra sahneye giren gençler yaşlıları bu bağımlılıktan ve aşırı doz almaktan korumaya çalışırlar. Gençlerin kullandıkları sözler yaşlıların, yaşlıların kullandıkları sözler ise gençlerin ağzındadır. Bu aykırı durum, oyunun aynı zamanda temelini oluşturur. Daha sonra, eski bir akraba olan ve *capitano* tiplerinden aptal olanının modern versiyonu bir polis girer sahneye ve bütün olay

böylece katlanarak ilerler.

Başlarda sözel espirilerle halk tiyatrosu geleneğini sürdüren oyun, gençlerin ve özellikle de polisin girmesiyle farsa yönelir. Sözlü gülmece ile farsı birarada ustalıklı kullanmaktadır Fo bu oyunda.

Kişiler, tümüyle *commedia dell'arte* kişileridir. "Anne" de Colombina, "Dede" de Pantolone, Antonio'da (Polis) *capitano* karşımıza çıkmaktadır. Diğer kişiler ise, günlük yaşamdan alınmış sahte din adamı, komşu kadın gibi tiplerdir.

Oynanışta, pek çok fars ustalığından yararlanılmıştır. İçinde marijuana ekili saksının saklanılmaya çalışılması, kaba etlerdeki işaretlerin gösterilmesi, sonra kızdırılmış bir parayla Antonio'nun kaba etine işaret yapılması ve aynı anda Ulusal Bayrak Marşı'nın söylenmesi ve nihayet Papaz'la oynanan pantolon indirme oyunları hep birer fars numaralarıdır. Örneğin, pantolon indirmek *commedia dell'arte*'ye kadar uzanan eski bir *lazzo*'dur. Elbise dolabıyla çıkılan yolculuk, daha doğrusu uyuşturucu dünyasının terimiyle "trip" sahnesi, akrebin sokuşu sahnesi halk tiyatrosu geleneğinin yüksek ritimli ve gülmeceyi öne çıkaran uygulamalarıdır. Bu sahneler, halk tiyatrosu oyunculuğunun ustalıklarını güncel ortam ve kişilerle yeniden yaratılmasıdır. Fo'nun bu oyunda sahne üzerinde kullandığı her dekor parçası, daha önce "*Non si paga! Non si paga!*"da yaptığı gibi, aksiyonun ayrılmaz bir parçasıdır; aksiyona ait olmayan, katılmayan, sadece tarif etmeye yarayan hiçbir dekor parçası sahnede yer almamaktadır. Bunlarla kurulan ilişkiler toplu ilişkilerdir; bu da halk tiyatrosu geleneğinin bir yandan bireysel virtüöziteye bir yandan da kolektivizme dayalı oyunculuğunun en güzel örnekleridir. Ayrıca Fo ve Rame, oyun içerisinde neredeyse matematiksel aralıklarla yerleştirilmiş tiradlarıyla halk tiyatrosu geleneğinin "anlatı" ustalıklarını bu oyunda bir kez daha sergilemektedir.

Bu dönemin "Uzun Oyunlar"ı içinde, Fo'nun en son kaleme alıp sergilediği oyun "*Clacson, trambette e pernacchi*"dir. Oyun, kaçınılmaya çalışılan Fiat Fabrikaları sahibi Agnelli'nin, yanlışlıkla bir işçisiyle yer değiştirmesine dayanmaktadır. Agnelli,

kaçırılmaya çalışılırken kaza geçirir ve kazadan o sırada orada metresiyle buluşmuş olan bir işçisi tarafından kurtarılır. Kaza sırasında yanan yüzü, işçisinin yanlışlıkla onun cebinde unuttuğu kimlik kartındaki resme göre yeniden yapılır. Böylece karışımıza , Latin komedyasının ünlü ikizler *thrix*'i çıkar. Ancak bu iki kişi arasındaki ilişki, patron-işçi (*zanni-magnifico*) ilişkisidir. Böylece Fo, halk tiyatrosunun iki numarasını bir araya getirmektedir. Antonio ve Agnelli hem ikizdirler, hem de *zanni-magnifico* ikilisini oynamaktadırlar. Bu arada Rame'nin oynadığı Rosa, on sekizinci yüzyıldan kalma ve Fo'nun daha önce kısa oyunlarında kullandığı *Macrolfa*'nın bir çeşitlemesidir. İkinci perde başındaki yanlışlar komedyası ise Fo'nun daha önce "*Aveva due pistole con gli occhi bi anchi e neri*" de de kullandığı çok eski bir halk tiyatrosu dolantısıdır. Oyunun yazıldığı dönemde sık sık yaşanan, politik ya da toplumsal yaşamdaki önemli birinin teröristlerce kaçırılması eylemi, bu kez İtalyan ekonomisinin önde gelen bir ismine uygulanmıştır. Oyunun sonunda Agnelli'nin kendi kendini kaçırttığı ortaya çıkar. Hayali teröristler Agnelli'ye karşılık, devletten kabul edilmesi imkânsız isteklerde bulunmuşlardır, ancak devlet hepsini kabul eder, Agnelli'yi feda etmez, edemez. Çünkü Agnelli devlettir. Fo, o günlerde tazeliliğini korumakta olan Aldo Moro'un kaçırılıp, öldürülmesi olayını bu bakış açısıyla yorumlamıştır. Oldo Moro, "Agnelli'nin Devleti"nin bir hizmetkârıdır, o yüzden gözden çıkarılabilemiştir. Agnelli, devletin bizzat kendisi olduğu için bu yapılamamıştır ; Agnelli de bütün bu oyunu, bu gerçeği, yani gücünü vurgulamak üzere sergilemiştir. Bu, oldukça kritik bir bakış açısıdır. Fakat ilginç gelişmeler sonunda zaman, bu satırların yazıldığı günlerde Fo'nun bu aykırı bakış açısının ve dolayısıyla halk tiyatrosu geleneğinin aykırı bakış açısının ne denli doğru olabileceğini, gerçeklere nasıl ışık tutabileceğini gösterecek bir çizgide ilerlemiştir. İtalya'da 1990 yılında yıkılan bir evin duvarlarından çıkan ve Aldo Moro'nun kaçırıldığı sıralarda devlet ileri gelenlerine yazdığı mektuplar ve aldığı yanıtlar, Fo'nun bu oyunda kullandığı bakış açısının ve öne sürdüğü varsayımların doğruluğunu kanıtlar niteliktedir. Bu mektuplar, devletin Aldo Moro'ya, başbakanına nasıl sahip çıkmadığını

kanıtlamaktadır. Mektupların asıl önemi, Kızıl Tugaylar terör örgütünün bazı devlet daireleri ve yüksek görevlilerce nasıl kollandığını sergilemesidir. Bütün bunlar ortaya çıkmadan önce, Fo'nun sadece aykırı bakış açısıyla yola çıkarak çizdiği resmin, aslında ne denli gerçek bir resim olduğu açıkça görülmektedir.

Bu oyunun sergilenmesinde ve oynanışında da pek çok halk tiyatrosu ögesi yer almaktadır. İlk sahnede, gizli konuşmayı makul bir sebeple maskelemek için Antonio ve metresinin soyunması, ikinci sahnede iplerle uçurulan Agnelli kuklası, daha sonra gerçek Agnelli'nin kukla gibi hareket etmeyi ve uçmayı öğrenmesi, ikinci perde ilk sahnede Agnelli'ye yapılmak istenen işnelerin komişere yapılması, hastanın hatırlaması için yapılan tekmeleşmeler, boyundan yemek yedirme ve o sırada konuşmaması için ağza yerleştirilen bir klarnetle yapılan sohbet, son sahnede ise bütün konuşmalara sahnede hareket ederek tepki veren mobilya kıyafetindeki (mobilyaların içine gizlenmiş) polis ajanları hep birer *commedia dell'arte lazso*'sudur. Agnelli ve Antonio arasındaki hızlı değişim ustalığı ise, halk tiyatrosundan gelme bir başka ögedir. Fo, bu oyunda sahnenin altını ve üstünü de kullanarak (çatı odası ve bodruma inen kapak), sahneyi Elizabeth devri tiyatrolarındaki gibi kullanıma da açmıştır. Vodvil geleneğinden gelen kapılar, oyunun bütün yüksek ritmini ve akıcılığını sağlamaktadırlar.

Fo'nun bu son dönemi bağlamında ve bu çalışma kapsamında sergilediği son oyunu, uyarlamaları alt başlığı altında incelediğimiz "*L'opera dello sghignazzo*"dur. 1981 sonunda sahnelediği bu oyundan sonraki oyunlar, önceden açıklanan nedenlerden, bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Bu dönemde sahnelediği bilinen yapıtlar:

- 1982 "*Fabulazzo Osceno*"
- 1983 "*Coppia aperta*"
- 1984 "*Quasi per caso una donna: Elisabetta*"
- 1985 "*Hellequin, Harlekin, Arlekin*"
- 1986 "*Parti Femminili*"
- 1987 "*Il Ratto della Francesca*"

SONUÇ

Halk tiyatrosu kavramı, ülkemizde sıkça tartışılmasına rağmen, tarihsel verilerin ışığında ve bilimsel bir yöntemle üzerine eğilinmemiş bir konudur. Toplumsal hareketliliğin arttığı dönemlerde daha sık gündeme gelen halk tiyatrosu kavramı üzerine yapılan tartışmalar, bu konuya olgusal değil, işlevsel açıdan yaklaşmışlardır. Bu yaklaşımın sonucu olarak da yanlış bir tanımlama oluşmuştur.

Bu yanlış aşabilmek için, olgulara dayanan bir ön tanımlama yapılmış ve bu tanımlamanın ışığında tiyatro tarihine yaklaşılmıştır. Bu çaba, tiyatronun doğuşundan başlayarak , “Halk Tiyatrosu” diye ayrı bir türün var olduğunu ortaya koymuştur. Bu türün özellikleri şunlardır:

1. Halk tiyatrosu, özü ve yaşam karşısındaki tutumu bakımından yaşama gülyüzle bakan ve gülmeceyi bir ders çıkarmaktan çok bir yaşam enerjisi üretmek amacıyla kullanan bir türdür. Ahlak-dışı, din-dışı, politika dışıdır. Yaşamı olduğu gibi resmetmeye çalışır; onu olduğundan daha iyi ya da daha kötü göstermeye çalışmaz. Halk tiyatrosu tam anlamıyla her şeye karşı olan, yıkıcı ama özgürlükçü bir tiyatrodur.

2. Genel üslubu, gülmece ile kaba bir gerçekçiliği kaynaştırır. Fantazi, grotesk, taşlama ve anlatı kullanımı diğer üslup özellikleridir.

3. Halk tiyatrosunun konularını, insanın temel içgüdüleri olan beslenme, korunma ve yaşamını sürdürme içgüdülerini doyurmaya çalışması ve bu çabasında karşılaştığı bireysel ve toplumsal engeller, yasaklar, tikanıklıklar oluşturur. Buna bağlı olarak evlilik, cinsellik, aldatma, yeme içme, kurnazlıklar, para, savaş, dinsel ve toplumsal olaylar en çok ele aldığı olaylardır; aşk, ölüm ve açlık da en çok üzerinde durduğu temalardır.

4. Halk tiyatrosu klişe olay ve kişiler kullanır. Daha doğrusu, kullandığı olay ve kişiler tarih içerisinde giderek klişeleşmiş-

merdir. Genç ve güzel karısı tarafından aldatılan yaşlı koa öyküsü bunların ilklerindendir. Klişe olaya bağlı olarak, arabulucu yaşlı kadın, genç kadının âşığı öteki klişe tipleri oluştururlar. Halk tiyatrosunun klişe tipleri arasında sahte doktor, palavracı asker, sarhoş, doğal özürölüler, köle ve uşaklar önemli yer tutarlar.

5. Halk tiyatrosunun edebi tiyatrodan farklı bir dili vardır; dil, basit ama zekice buluşlarla bezenmiştir. Atasözleri, bilmeceleler, söz oyunları, lehçe ve jargon kullanımı halk tiyatrosunun dil ustalıklarının önde gelenlerindendir.

6. Halk tiyatrosu örnekleri, genellikle kısa oyunlardır. Süreleri uzadığında bile, birbirini tekrar eden ve iç içe geçmiş dolantı şablonlarından oluşur. Genellikle taslak halindedir. Sergileme anında doğaçlamaya dayalı olarak bu şablonlardan biri tercih edilir.

7. Halk tiyatrosu esas olarak oyuncu ustalıklarına dayanır. Oyunun metnini oluşturanlar bir anlamda oyunculardır. Bütün yaşamları boyunca tek bir rol kişisini, geliştirerek oynanan oyuncular, bir yandan da o klişe rol kişisinin oluşumuna katkıda bulunmuş olurlar. Halk tiyatrosu oyuncusunun farklı özellikleri başında akrobasi yapması, dans edip şarkı söylemesi, maskeli ve maskesiz oynayabilmesi, kukla oynatıp, jonglörölük ve gözbağcılık yapması, hayvanlarla gösteriler sunabilmesi gelmektedir. Oyuncuyu asıl farklı kılan özellik, sınırsız düş gücüyle birlikte seyirciyle kurduğu iletişimidir. Oyuncu, seyircinin varlığının sürekli bilincinde olarak hareket eder ve oyununu buna göre kurar. Oyun metninin akışını ve sergileyeceği ustalığı, seyirciyle kurduğu iletişime bağlı olarak ,sahne üzerinde değiştirir. Halk tiyatrosu oyunculuğunun "önceden tasarlanmış doğaçlama" diyebileceğimiz bu özelliği çok önemlidir.

8. Oyunlar genellikle açık havada, mümkün olan en büyük seyirci kitlesine ulaşabilecek yer ve biçimde sergilenir. Oyuncuları profesyoneldir; doğuşundan beri kadın oyuncular da erkeklerle birlikte seyirci önüne çıkmışlardır. Halk tiyatrosu grupları, tarih boyunca gezginci nitelikleriyle belirginleşmişlerdir.

Halk tiyatrosunun bu genel özellikleri, özellikle de İtalyan Halk Tiyatrosu geleneği için geçerlidir. Üstelik Dario Fo da

kendi tiyatro geleneğini böyle bir bakış açısıyla incelemiş ve araştırmıştır. Ayrıca Fo, pek çok kez de kendini böyle bir geleneğin devamı olarak gördüğünü bizzat dile getirmiştir. 50 yılına ulaşmakta olan sanat yaşamı, bu geleneğin devamı olduğunu kanıtlar niteliktedir:

1. Fo'nun tiyatrosu yaşama gülüyüzle bakan bir tiyatrodur. Yine halk tiyatrosunda olduğu gibi Fo da, gülmeceyi belirli bir ders çıkarmak için değil bir enerji üretmek için kullanır. Ahlâk, din ve politika karşısındaki tutumu ise, halk tiyatrosu geleneğinin modern çağdaki bir uzantısıdır. Bu konulara, halk tiyatrosu geleneğinde olduğu üzere sıkça değinir; ancak toplumda genel olarak var olan ve kimi zaman da birbirine zıt görüşlerin dışında yeni görüşler, tutumlar oluşturacak niteliktedir. Kadının kocasını aldatmasını, katolik kilisesinin boşanmayı yasaklayan fetvalarını eleştirel bir bakış açısıyla anlatır. Fo'ya göre Meryem, çarmıha gerilen oğlu için çektiği acıyı Tanrıyla bile paylaşmayı reddeden bir annedir. Oyununda İtalyan politik yelpazesinin en sağından en soluna kadar herkes onun sivri dilinden nasibini alır. Bu bakımlardan, Fo'nun tiyatrosu, tipik bir halk tiyatrosu örneği olarak, özgürlükçüdür.

2. Fo'nun tiyatrosu, genel üslubu açısından gülmecedan daha çok yararlanan bir özellik taşır. Gerçekçilik halk tiyatrosuna göre biraz daha incelmıştır. Fantazi, grotesk, taşıma ve anlatı kullanımında ise, halk tiyatrosu geleneğiyle tümüyle çakışır. Fo'nun oyunları, röportaj gerçekliğinden masala, *clownesk* fanteziden gerçekten yaşayan kişilerin tanıklıklarına kadar genel bir yelpaze içerisinde uzanır. Halk tiyatrosu geleneğinin hemen her türünde bir yapıt vermiştir. Ancak Fo'yu halk tiyatrosu geleneğinin devamı haline getiren en önemli üslup özelliği, anlatı geleneğinden yararlanmasıdır. Fo, kendi deyişiyle bir öykü anlatıcı olarak doğmuş ve tüm sanat yaşamı boyunca hep bir öykü anlatıcı olarak kalmıştır.

3. Fo'nun konuları da, halk tiyatrosu geleneğinin konularından alınmadır. Ancak ilk dönemlerde özellikle, evlilik, cinsellik ve aldatma üzerinde dururken, olgunluk dönemlerinde dinsel ve toplumsal olaylar üzerinde daha çok durur olmuştur. Aşk, ölüm ve açlık, Fo'nun da en önde gelen temalarıdır.

4. Fo da, halk tiyatrosu geleneğinin klişe olay ve kişilerini kullanır; bu olay ve kişilerin günümüzdeki uzantılarını bulur. Ortaçağın soytarı-oyuncusunun günümüzdeki devamı Fo'ya göre delilerdir. Sahte doktor, günümüzün yarı aydınına, palavracı asker de işiyle ekonomik durumu arasında denge kurmaya çalışan güvenlik görevlisine dönüşür. Köle ve uşaklar da Fo için yaşadığı günlerdeki fabrika işçisinden başkası değildir. Halk tiyatrosu geleneğinin bütün tarih boyunca oluşturduğu zengin birikimi, modern dünyaya başarıyla uygulamıştır. Ünlü "*carnavale*" törenlerinin ölme-dirilme motifi bile Fo'nun oyunlarında bir fabrika işgali sırasında ölen ve yaşama yeniden döndürülmeye çalışılan (bu ancak bir işçisinin öldürülüp kalbinin ona takılmasıyla mümkün olmaktadır) patronun öyküsü şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Fo'nun en sevdiği şablonların başında ise halk tiyatrosu geleneğinin ünlü "ikizler" şablonu gelmektedir.

5. Fo'nun oyunları da halk tiyatrosu geleneğinin basit ama zekice buluşlarla bezenmiş diline sahiptir. Ancak doğal olarak, Fo'nun söz oyunları eski söz oyunlarının tekrarlanması değil, benzer ustalıkların günümüzde yaratılmasıdır. Fo, öte yandan halk tiyatrosu geleneğini zengin lehçe mirasını devralıp kullandığı gibi, bu lehçe mirasından kendine has yeni sentezler de üretip oyunlarında kullanmıştır.

6. Fo'nun ilk dönem oyunları da halk tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi ya kısa oyunlardır, ya da kısa episodların yan yan gelmesinden oluşmuş uzun oyunlardır. Sahnedeki deneyimleri ilerledikçe daha karmaşık şablonları kullanabilir olmuştur. Fo'nun bu konudaki gelişimi halk tiyatrosunun tarih içindeki gelişimine benzemektedir. Öte yandan oyunlarını sahneden kaldırmaya kadar bir taslak halinde tutması ve seyirci önünde pek çok öğesini değiştirmesi onun halk tiyatrosu geleneğinden alıp kullandığı en önemli özelliktir. Şöyle ki, "*Mistero Buffo*" oyununun elimizde bulunan üç yıl arayla yayınlanmış iki nüshası bile birbirinden önemli farklar taşımaktadır.

7. Fo'nun tiyatrosu da, bir halk tiyatrosu örneği olarak, oyuncu ustalığına dayanır. Bu ustalığı öncelikle kendisi, sonra da pek çok oyunda birlikte oynadığı eşi Franca Rame ile gerçekleştirir. Akrobasi, dans, şarkı, maskeli oyunculuk, kuklacılık

ve gözbağcılık, Fo'nun da Rame'nin de pek çok oyunda sergiledikleri ustalıklardan bazılarıdır. Dekor ve aksesuarla kurdukları çeşitli ustalıklar, ya halk tiyatrosundan alıp aynen uyguladıkları ya da halk tiyatrosu geleneğinin ruhuna uygun olarak sahnede ürettikleri ustalıklardır. Ayrıca İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin önemli tekniklerinden biri olan *grammelot* her ikisinin de sık sık başvurduğu ve ustalıkla uyguladıkları bir tekniktir. Fo ve Rame'yi halk tiyatrosu geleneğinin oyunculuk anlayışı ile bağlayan en önemli özellik ise, seyirci ile birebir ve doğrudan ilişki kurmayı hedefleyen bir anlayışa sahip olmalarıdır. Bu anlayışa bağlı olarak her ikisi, halk tiyatrosu geleneğinden alarak oluşturdukları bir oyunculuk dağarına sahiptirler. Oyun sırasında bu dağardan çeşitli ustalıkları, seyircinin özellik ve yönetimlerini dikkate alıp oluşturmak istedikleri etkiye göre değerlendirecek kullanırlar. Böylece halk tiyatrosu geleneğinin önceden tasarlanmış doğaçlamasını Fo ve Rame de kullanmış olur. Oyunlarında oynayan öteki oyuncular da bu anlayışla yetişmiş, çalışmışlardır.

8. Fo, bütün tiyatro yaşamı boyunca hep büyük seyirci kitlelerine ulaşmaya çalışmıştır. Oynadığı yerler arasında, sirk çadırları, halkevleri, spor salonları, hangarlar, köy meydanları, mitingler, grev alanları, fabrika işgalleri, sinema ve tiyatro salonları vardır. Gezginidir. Uzun turneler, Fo tiyatrosunun en belirgin özelliğidir. Rame ile kurduğu ikili ise, Fo'nun halk tiyatrosu geleneğinin ilk günlerinden beri devam edegelen profesyonel kadının ve erkek oyuncu ikilisinin günümüzde yeniden yaratılmasından başka bir şey değildir.

Fo, günümüzde yaşayan en önemli tiyatro insanlarından biridir. Bu önemi, öncelikle tiyatrosunda kendi tiyatro geleneğinden yaratıcı bir biçimde yararlanmış olmasındadır. Fo, halkın farklı bir kültüre sahip olduğuna inanmış ve halk kültürünün farklı niteliklerinin günümüz sanatının sorunlarını çözmede bir çıkış noktası olduğunu düşünmüştür. Bu nedenle de, halk kültürünü ve halk tiyatrosu geleneğini bilimsel ve çağdaş bir bakış açısıyla ayrıntılı bir biçimde incelemiştir. Öte yandan küçüklüğünden beri böylesi bir geleneğin içinde yaşama şansına sahip olması, ilerleyen yıllarda onun bilimsel ve çağdaş bakış açısıyla

birleşmeye başlayınca, halk tiyatrosu Fo'nun tiyatrosunda yeniden yaşama girmiştir. Başlangıçta rastlantısal olan bu süreç giderek bilinçlenmiş, böylelikle Fo, bir yandan halk tiyatrosu geleneğinin iddialı bir araştırmacısı olurken, aynı zamanda bu geleneğin usta bir oyuncusu haline gelmiştir. Sentezlemeler seyirci önünde yapılan sayısız denemeyle gerçekleşmiştir.

Fo, halk tiyatrosu geleneğinin bütün türlerini, ustalıklarını, numaralarını seyirci önünde farklı oyunlarda defalarca deneyerek, bir yandan bunları gerçekleştirmedeki yetilerini bilemiş, öbür yandan da bu tür ustalık ve numaraların günümüzdeki karşılıklarının bulmuştur. Böylece, aykırı bakış açısı ve güler-yüzle, çağdaşlığı, güncelliği ve oyunculuk ustalıklarıyla belirginleşen Dorio Fo tiyatrosu ortaya çıkmıştır.

EK.1

ÜLKEMİZDE HALK TİYATROSU TARTIŞMALARI

Aktüel, T., "Kamu Tiyatrosu", *Forum*, Mart 1966

And, M., "Değişken ve Gezici Halk Tiyatroları", *Devlet Tiyatroları Dergisi*, (Özel sayı), Mart 1964.

And, M., "İslam Ülkelerinde Gösterim Niteliğinde Hikâye Anlatımı", *Tarih ve Toplum*, Aralık 1985.

Anday, M.C., "En İyi Halk İçin Olmalı", *Türk Tiyatrosu*, 1977.

Arayıcı, O., "Halk Tiyatrosu Geleneği Üstüne", *Hürriyet Gösteri*, Ocak 1984.

Asyalı, N., "Halk Tiyatrosu ve Halkçı Tiyatro", *Forum*, Mart 1968.

Atilla, Ö., "Halk Tiyatrosu Konusunda", *Türk Dili*, Mart 1970.

Ay, L., "Halk Eğitimi Hizmetinde Sahne Sanatları ve Mahali İdareler", *Türk Birliği Dergisi*, Nisan-Temmuz 1966.

Balcıoğlu, T., "Türk Halk Tiyatrosu", *Yeni İnsan*, Nisan 1964.

Boll, A., "Tarihte Halk Tiyatrosu Temaşası ve Eğlenceleri" (Çev. A.S. Delilbaşı), Ankara, 1947.

Çetin, S., "Halka Dönük Tiyatro", *Forum*, Ekim-Kasım 1968.

Ertuğrul, M., "Halkın Tiyatrosu" *Türk Dili*, Temmuz 1966.

Hudson, R., "Halk Tiyatrosunun Tanımı Üzerine" (Çev. Feyiz Önen), *Köken*, Nisan 1974.

Karadağ, R.D. N., "Halk Tiyatrosu", *Yeni Toplum*, Mart-Nisan 1977.

Nutku Ö., "Halk Tiyatrosu Üzerine AST — İstanbul Tiyatroları *Yeni Dergi*", Kasım 1969.

Nutku, Ö., "Tarihsel Gelişimi İçinde Halk Tiyatrosu" *Forum*, Ekim 1968.

Oflazoğlu, A.T., "Gelenekten Yararlanma Sorunu" *Sanat Olayı*, Aralık 1981.

San, İ., "Tiyatro ve Halk Eğitimi", *Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Mart-Nisan 1972.

Yalçın M., "Avrupa Salgını ve Halk Tiyatrosu" *Halkevleri Dergisi*, Temmuz 1975.

Yalçın M., "Gezginci Halk Tiyatroları", *Halkevleri Dergisi*, Eylül 1975.

Yaşar, S., "Halk Tiyatrosu Konulu Açık Oturumda TÖB-DER Genel Başkan Yardımcısı Olarak Yaptığı Konuşma", *Yeni Toplum*, Mart-Nisan 1977.

DARIO FO'NUN YAPITLARI

A. OYUNLARI

- 1952 POER NANO (di Dario e Jacopo Fo) Milano, Ottoviano, 1976;
- 1953 IL DITO NELL'OCCHIO, in *Teatro doggi* (Milano) n. 3. 1954;
- 1954 I SANI DA LEGARE, in *Sipario* (Milano) dicembre 1955;
- 1958 LADRI, MANICHINI E DONNE NUDE, in *Teatro comico di Dario Fo*, Milano, Garzanti, 1962;
- 1958 COMICA FINALE, in *Teatro comico di Dario Fo*, milano, Garzanti, 1962;
- 1959 IL NOVECENTONOVANTANOVESIMO DEI MILLE, in *Poer nano*, Milano, Ottaviano, 1976;
- 1959 GLI ARCANGELI NON GIOCANO A FLIPPER, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, torino, Einaudi, 1966B1974;
- 1960 AVEVA DUE PISTOLE CON GLI OCCHI BIANCHI E NERÌ, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I Torino, einaudi, 1966-1974.
- 1960 STORIA VERA DI PIERO D'ANGERA CHE ALLA CROCIATA NON C'ERA, Milano, Edizioni F. R, La Comune, 1981.
- 1961 CHI RUBA UN PIEDE E FORTUNATO IN AMORE, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1966-1974.
- 1963 ISABELLLA, TRE CARAVELLE E UN CACCIABALLE in *Le commedie di Dario Fo*, vol, II, Torino Einaudi, 1966-1974; in *Compogni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, s. e., 1977; in *Il teatro politico di Dario Fo*, milano, Mazzotta, 1977;
- 1964 SETTIMO; RUBA UN PO' MENO, in *Le commedie di Dario Fo*, vol, II, Torino, Einaudi, 1966-1974;
- 1965 LA COLPA E' SEMPRE DEL DIAVOLO, in *Le commedie di Dario Fo*, vol, II, Torino Einaudi, 1966-1974;
- 1966 CI RAGIONO E CANTO, Milano, nuovo Canzoniere Italiano, 1966;

- 1967 GRANDE PANTOMIMA CON BANDIERE E PUPAZZI PICCOLI E MEDI, in *Le commedie di Dario Fo*, vol, III, Torino, Einaudi, 1974;
- 1968 GRANDE PANTOMIMA CON BANDIERE E PUPAZZI PICCOLI E MEDI, in *Le commedie di Dario Fo*, vol, III, Torino, Einaudi, 1975.
- 1969 CI RAGIONO E CONTO 2, Verona, La Comune- Bertani, 1972; in *Le commedie di Dario Fo*, vol, V, Torino, Einaudi, 1977;
- 1969 MISTERO BUFFO, Milano, Nuova Scena, 1969; in *Compagni senza censura*, vol I, milano, Mazzotta, 1970; Verona, La Comune Bertani, 1973; Verona, La Comune- Bertani, 1977; in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, Torino, Einaudi, 1977; in *Il teatro politico di Dario Fo*, milano, Mazzota, 1977;
- 1969 L'OPERIAIO CONOSCE TRECENTO PAROLE IL PADRONE MILLE PER QUESTO LUI E' IL PADRONE, Milano, Nuova Scena, 1969; in *Compagni senza censura*, vol, I, Milano, Mazzotta, 1970; in *Le commedie di Dario Fo*, vol, III, Torino, Einaudi, 1975;
- 1969 LEGAMI PURE CHE TANTO IO SPACCO TUTTO LO STESSO, Milano, Nuova Scena, 1969; in *Compagni senza censura*, vol. I, milano, Mazzotta, 1970; in *Le commedie di Dario Fo*, vol, III, Torino, einaudi, 1975;
- 1970 VORREI MORIRE ANCHE STASERA SE DOVESSI PENSARE CHE NON E' SERVITO A NIENTE, Verona, La Comune-Bertani, 1971; in *compagni senza censura*, vol, II, Milano, Mazzotta 1973; in *Le commedie di Dario Fo*, vol, IV, Torino, Einaudi, 1977;
- 1970 MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO, Verona La Comune-Bertani, 1971; in *Compagni senza censura*, vol, II, Milano, Mazzotta, 1973; Torino, Einaudi, 1974;
- 1971 TUTTI UNITI TUTTI INSIEME, MA SCUSA, QUELLO NON E' IL PADRONE. Verona, La Comune-Bertani; 1971; in *Compagni senza censura*, vol II, Milano, Mazzotta, 1973; in *Le commedie di Dario Fo*, vol, IV, Torino, Einaudi, 1977;

- 1971 MORTE E RESURREZIONE DI UN PUPAZZO, Milano, La Comune-Sapere, 1971;
- 1972 FEDAYN, Milano, La Comune-Sapere, 1972; in *Compagni senza censura*, vol. II, Milano, Mazzotta, 1976; in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1977;
- 1972 ORDINE PER DIO. OOO. OOO. OOO.! Verona La Comune-Bertani, 1972;
- 1972 PUM, PUM! CHI E'? LA POLIZIA! Verona, la Comune-Bertani, 1972; in *compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, s.e., 1977.
- 1973 CI RAGIONO E CANTO 3, Verona, La Comune-Bertani, 1973;
- 1973 GUERRA DI POPOLO IN CILE, Verona, La Comune-Bertani; 1974;
- 1974 BALLATE E CANZONI, Verona, La Comune-Bertani, 1974; Roma, Newton Compton, 1976
- 1974 NON SI PAGA, NON SI PAGA!, Milano, La Comune, 1974;
- 1975 IL FANFANI RAPITO, Verona, La Comune-Bertani, 1975;
- 1975 LA GIULLARATA, verona, La Comune-Bertani, 1975;
- 1976 LA MARJUANA DELLA MAMME E' LA PIU' BELLA, Verona, La Comune-Bertani, 1976.
- 1977 TUTTA CASA LETTO E CHIESA (di Franca Rame e Dario Fo) Milano, La Comune, 1977; Verona, La Comune-Bertani, 1978;
- 1978 LA STORIA DI UN SOLDATO, Milano, Electra, 1979;
- 1979 STORIA DELLA TIGRE E ALTRE STORIE, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1981;
- 1981 TUTTA CASA LETTO E CHIESA (nuova edizione), Milano, Edizioni, F.R. La Comune, 1981.

B-YAPITLARI

Fo, Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (Konusan-Luigi Allegri), Roma-Bari, 1991.

Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, 1987.

KAYNAKÇA

- Allen, P.S., "The medieval Mimus", *Modern Philology*, VIII. Jan and July 1910.
- Apollorio, M., *Stroia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, 1939.
- Apollario, M., *Stroia dell teatro Italiano*, Firenze, 1946.
- Aristoteles, *Poetika*, İstanbul 1963.
- Argenziano, B., "Dario Fo paragonano a Chaplin", *Sipario*, milano, Dicembre, 1963.
- Artese, E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Milano, 1977.
- Avanzo, A., "Lo sghignazzo di Fo", *Sipario*, Dicembre, 1981.
- Ballerini, L. and Risso G., "Dario Fo Explains", *The Drama Review*, New York, March 1978.
- Barrault, J.L., "Commedia dell'arte" (Çev. Salâh Birsell), *Türk Dili*, Temmuz 1966.
- Beaumont, C. W., *The History of Harlequin*, New York, March 1967.
- Bianchi, R., "La teatralizzazione permanente, Happening proletario e ritmale militanza del teatro politico di Dario Fo", *Biblioteca Teatrale*. Roma, N., 21/22, 1978.
- Bieber, M., *The History of Greek and Roman Theater*, New Jersey, 1961.
- Binni, L., *Attento te!... Il teatro politico di Dario Fo*, Varona, 1975.
- Band, R. W., *Early Plays from the Italian*, Oxford, 1911.
- Borsetti, C., "Dario Fo Tiyatrosu" (Bir Konuşma), *Milliyet Sanat Dergisi*, 106, Ekim 1984.
- Bragaglia, A.G., *Danze Popolari italiano*, Roma, 1950.
- Bragaglia, A.G., *Le maschere mobile*, Foigno, 1926.
- Bragaglia, A.G., *Le mashere Romane*, Roma, 1949.
- Bragaglia, A.G., *Pulcinella*, Roma, 1953.
- Capriolo, E., "Dario Fo e il nuovo impegno", *Sipario*, Milano, Genneio, 1969.
- Carlucci, S.-Ursic, G.u., *Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media*, Roma, 1986.
- Chamber, E.K., *The Medieval Stage*, 2. cilt, Oxford, 1953.
- Cirolla, L., *I fabulatori dell'alto Verbano*, Varese, 1938.
- Contini, G.F., *Poesia "popolare" e giullaresca*, Torino, 1978.
- Cornford, F.M., *TheOrigins of Attic Comedy*, 1961.
- Cowan, S., "Dario Fo, Politics and Satire:an Introduction to Accidental Death of an anarchist" *Theater New Hoven*, Spring 1979.
- Cowan, S., "The Throw-away theatre of Dario Fo", *The Drama Review*, New York, N.2. 1975.
- Craig, G., "Characters of the Commedia dell'arte", *The Mask*, 1912.

- Craig, G., "The Commedia dell'arte Descending", *The Mask*, 1912.
- Craig, H., *English Religious Drama of the Middle Ages*, Oxford, 1955.
- Crane, T.F. *Italian Popular Tales*, New York, 1885.
- Croce, B., *Poesia popolare poesia d'arte-Studi sulla poesia Italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, 1933.
- Croce, B., *I tetro di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimontto-va*, Bari, 1926.
- D'Amico, S., *Storia del Teatro Italiano*, 4 cilt, Milano, 1958.
- D'Ancona, A., *Origini del teatro Italiano*, 2 cilt, Torino, 1891.
- Davis, J.M. *Farce*, Critical Idiom, London, 1978.
- De Amicis, V., *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*. Napoli, 1883.
- De Bartholomaei, V., *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 cilt, Firenze, 1943.
- De Bartholomaeis, V., *Le Origini della poesia drammatica Italiana*, Torino, 1952.
- Duchartre, P.T., *The Italian Comedy*. (Çev. R.T. Weaver), New York, 1929.
- Duchworth, G.E., *The Nature of Roman Comedy*, New Jersey 1962.
- Flickinger, R.C., *The Greek Theater and Its Drama*, Chicago, 1918.
- Franceschini, E., *Teatro Latino Medievale*, Milano, 1960.
- Frank, G., *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954.
- Frazer, I. G., *The Golden Bough, A Study on Magic and Religion*, Londra, 1911-1915
- Gambelli, D., "arlecchino dalla preistoria a Biancolelli", *Biblioteca Teatrale*, Roma, N. 5, 1972.
- Gastner, T.H., *Thespis, Ritual. Myth and Drama in the Ancient Near-East*, New York, 1950.
- Gordon, M., *Lazzi, The Comic Routines of Commedia dell'Arte*, New York, 1983.
- Gozzi, C., *Memoirs of Count Carlo Gozzi*, (Ing. Çev. I.A. Symonds), 2 cilt, Londra, 1890.
- Grabher, C., *Ruzzante*, Milano, 1953.
- Grossi, G., "Nuova Scena il teatro della cultura", *Sipario*, Milano, Febbraio, 1970.
- Houser, A., *Storia Sociale dell'arte*, Torino, 1955.
- Herrick, M.T., *Comic Theory in the 16th Century*, Urbana, 1964.
- Herrick, M.T., *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, 1960.
- Huizinga, J., *L'autunno del Medioevo*, Firenze, 1971.
- Jung, I.D., *Burlesque*, The Critical Idiom, London, 1972.
- Kennard, J.S., *Masks and Marionettes*, New York, 1935.

- Kennard, J.S., *The Italian Theater*, New York, 1932.
- Lancellotti, a., *Feste Tradizionali*, 2 cilt., Milano, 1951.
- Lanson, G., "Molieré and Farce" *Tulane Drama Review*, Vol. 8. N.2., Winter 1963. *Larousse Encyclopedia of Ancient and Medieval History* (Ed. Marcel Duman) London, 1967.
- Larousse Encyclopedia of Modern History*, (Ed. Marcel Duman), London, 1968.
- Larousse Encyclopedia Of Mythology*, (Ed. Felix Guirard), London, 1968.
- Lea, K.M., *Italian Popular Comedy. A Study in the commedia dell'Arte with special References to English stage*, 2 cilt. Oxford 1934.
- Louis, G.H., *The Sociology of Popular Culture*, *Current Sociology*, Winter 1978. Meldolesi, C., "Dario Fo, l'attore come persona delle tradizioni orali", *Quaderni di teatro*, Firenze, Febbario 1979.
- Mitchell, T., "Dario Fo's 'Mistero Buffo': Popular Theater, The Giullari and the Grotesque", *Theatre Quarterly*, London, vol. IX. n. 35. 1979.
- Mitchell, T., "Dario Fo the istrionics of class struggle", *Gambit international Theater Review*, London, Vol. 9. n. 36, 1980
- Molinare, C., *La commedia dell'arte*. Milano, 1985.
- Moscato, I., "La Libertà di consenso" *Sipario*, Milano, dicembre 1969.
- Moscato, I., "Tetro e politica" *Sipario*, milano, Febbraio, 1969.
- Moscato, I., "Tetro e politica" *Sipario*, Milano, Febbraio, 1969.
- Nicoll, A., *Masks. Mimes and Miracles*, *Studies in Popular Theater*, New York, 1963.
- Nicoll, A., *The Theater and Dramatic Theory*, London, 1962.
- Nicoll, a., *The World of Harlequin A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge, 1963.
- Oreglia, G., *The Commedia dell'Arte* (İng. Çev. Lowett F. Edward), Londra, 1968.
- Oskay, Doç, Dr. Ü. XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Kuramsal bir Yaklaşım, Ankara 1979.
- Pagliaro, A., "Il Contrasto di Cielo D'Alcamo", *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, 1953.
- Pandolfi, V. *La Commedia dell'arte. Storia e testi*, 6 cilt. Firenze, 1957-61.
- Pazzaglia, M., *Antologia della Letteratura Italiana con lineamenti di storia letteraria*, 4 cilt, Bologna 1986.
- Piccola, J.B. *Structure of the comics and of politics in the works of Dario Fo* (Theater, Satire, Farce, Italy), Doktora Tezi, University of California, 1985.
- Pichard-Cambridge, A.W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, London, 1962.
- Pichard-Cambridge, A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, London, 1968.
- Puppa, P., *Il teatro di Dario Fo, Dalla Scena alla piazza*, Venezia 1978.

- Ruzzante, *Teatro* (Düz, Ludorio Zorzi), Torino, 1969.
- Sand, M., *The History of Herlequinade*, New York, 1968.
- Scala, F., *Il Teatro delle Favole rappresentative, overa la ricreatrone comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate* (Düz, f. Marotti), 2 cilt, Milano, 1976.
- Scherillo, M., *La Commedia dell'arte La vita Italiano nel seicento*, Milano, 1895.
- Scherillo, M., "The Scenarios of Della Porta, *The Mask*, vol. 6. No. 1., 1913.
- Schwartz I.A., *The Commedia dell'Arte and its influence on French Comedy in the seventeenth century*, New York, 1933.
- Scott, P., "The Jeu and the role: Analysis of the Approaches of the Italian Comedy in the time of Arlequin-Dominique", *Western Popular Theater*, Londra, 1977.
- Sharpley, H., *A Realist of the Agean* (The Translation of the mimes of Herodas), Londra, 1906.
- Smith, W., *Italian Actors of the Renaissance*, New York, 1968.
- Smith, W., *The Commedia dell'Arte A Study in the Italian Popular Comedy*, Oxford, 1912.
- Sogliuzzo, A.R., "Puppets for a Proleterian Revolution", *The Drama Review*, New York, N.3. 1972.
- Southern, R. *The Seven Ages of the Theater*, London, 1968.
- Stoppato, L., *La Commedia Popolare in Italia*, Padova, 1887.
- Şaul, M., "Commedia dell'arte, Seyirciyle Biçimlenen Tuluat Tiyatrosu", *Yeni Dergi*, Mart 1973.
- Taviani, F. - Schino, M., *Il Segreto della Commedia dell'arte. La Memoria delle compagnie Italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze 1982.
- Thomson, G., *Aeschylus and Athens, A Study in the Social Origins of Drama*, London, 1968.
- Thomson G., *Eski Yunan Toplumunu Üzerine İncelemeler. Tarih öncesi Ege. (Studies in Ancient Greek Society. The prehistoric agean)*, (Çev. Celal Üster) 2. cilt, İstanbul 1985.
- Tonelli, L., *Il teatro Italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, 1924.
- Toschi, P., *Le Origini del Teatro Italiano*, 3 cilt, Torino, 1982.
- Vegliani, F., *Dario Fo teatrolmente compromesso*, Sipario, milano, Agosto-Settembre, 1964.
- Young, K., *The Drama of the Mediteval Church*, 2 cilt, Oxford, 1933.
- Webster, T.B.L., *The Greek Theater Production*, London, 1956.

SON

Yaşam karşısındaki özgürlükçü ve güleryüzlü tavrı, yaşamı olduğu gibi resmetmesi, gülmeceye yatkın üslubu ile "*Halk Tiyatrosu*", çağlar boyu, içinden çıktığı toplumu anlatmış, onun değer yargılarını yansıtmıştır.

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü Öğretim Üyesi **A. Metin Balay** bu kitabında, halk tiyatrosunun tarihsel gelişimini, öz ve biçimsel yapısı ile özelliklerini inceliyor.

Kitapta ayrıca, halk tiyatrosunun günümüzdeki en büyük temsilcisi, kendi tiyatro geleneğinden çağdaş İtalyan Halk Tiyatrosu'nu yaratmış, yazar-yönetmen-oyuncu **Dario Fo**'nun yapıtları tanıtılıyor.

Fo'nun sahnelediği kendi oyunlarının, geleneksel tiyatro ile öz ve biçimde çakışan noktaları araştırılıyor; bu oyunların, çağımızın toplumsal, politik olaylarıyla kurduğu ilişkiler belirleniyor.