

FRIEDRICH DÜRRENMATT'IN DÜNYA GÖRÜŞÜ VE TİYATRO ESTETİĞİ

Doç. Dr. Hüseyin Salıhoğlu

"Antisemitlerin arasında Yahudiyim, Antihristiyanların arasında Hristiyan, Antimarksistlerin arasında Marksist, Marksistlerin arasında Antimarksistim. Yalnız olduğum zaman da ne olduğumu söylemem."¹ Böyle diyor yazımıza oyun ve tiyatro konusundaki görüşlerini konu ettiğimiz Friedrich Dürrenmatt. Sanat anlayışı da bu düşünceleri koşutundadır. Kendisine yöneltilen eleştirileri önemsemez, ancak kabul edemediği şey "burjuva ve ilerici, bağımlı ve bağımsız, bağlayıcı ve bağlayıcı olmayan ya da tümünden dünyayı frenleyen ve dünyayı değiştiren yazarlık gibi saplantılardır."² Çünkü o, "iyi ya da kötü yazarlık" olabileceği görüşündedir. Ama kendi yargısının bile her zaman güvenilir olup olamayacağından kuşku duyar. Bu görüşler bir bakıma dünyada olup bitenlere "yansız" bir gözle bakışın anlatımıdır. Yansız olmak, belli bir siyasi ideolojiye bağımlı olmamak anlamındadır. İnsancıl olmak konusunda yansız olunamaz; Dürrenmatt da bu konuda yansız değildir. Yazarlığı zaten bu uğurda verilen kavganın bir aracı olarak görür: "Ben tiyatro, radyo, roman ve televizyonla uğraşıyorum ve büyükbabamdan beri yazarlığın bir kavga biçimi olduğunu biliyorum."³ Gençliğinde ressamlık ve grafikçilikle de uğraşır, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendini tümünden edebiyata ve tiyatroya adar. Bertolt Brecht'ten sonra Alman dilinde yazan en önemli oyun yazarı olarak da kabul edilen Dürrenmatt'ın, bugün adını doğu ve batının tiyatro evreninde dram sanatı ile bütünleştirdiğini görüyoruz.

Bir tiyatro kuramcısı olmamakla birlikte oyun ve tiyatro üzerine yazdığı yazılarna, çeşitli nedenlerle yaptığı konuşmalarındaki aynı konu ile ilgili değerlerine baktığımızda, yazarın kendine özgü sayılabilecek bir tiyatro estetiği geliştirdiğini görüyoruz. Bu estetiğin çıkış noktasını günümüz dünyasının karmaşıklıklar gösteren bilmecemsi yapısı oluşturur. Dürrenmatt algıladığı böylesine bir dünyanın yanıtlanması için yeni yollar dener.

İkinci Dünya Savaşından sonra dünyamız ideolojik yönden başlıca iki egemen bölgeye ayrıldı. Ama, insan ister kapitalist modelin egemen olduğu bölgede yaşasın, ister komünist bölgede olsun, kendini "atom çağının" karmaşıklıklar ve tehditler açmazında bulur. Günümüz insanını sıkıştıran kıskaç her geçen gün daha da güçlü ellerin egemenliğine girmektedir.⁴ Modern dünya diye adlandırdığımız günümüz dünyası, yürüttüğü siyasetle, uyguladığı ekonomik politika ile felaketler bataklığına daha da çok batmaktadır; cinayetler daha ürpertici boyutlar kazanırken yürürlüğe daha acımasız ve sert yasalar konulmuşur. Gezegenimizdeki düzensizlik barışa olanak sağlamaktan yoksundur. Ancak, barış "şimdilik sağlanmıştır", çünkü atom ve hidrojen bombaları insanlığa dehşet

saçmaktadır.⁵ Bu bombalar bir yandan insanlığı tehdit ederken, öte yandan da savaşın çıkmasını önleyici bir subap işlevi sürdürür.⁶ Çağımız öylesine çok bilgi üretir olmuş ki, insanlık bu bilgilerin gerçekleşmesi bunalmını yaşamaktadır.⁷ Dahası, insan içinde yaşadığı dünyayı tanıyamaz olmuş, onun üzerine olan düşüncesini kaybedip sayısız görüş ve düşüncelerin kucagina düşmüştür. Çağımıza "imgeler çağı" denmesinin nede-nini Dürrenmatt "gerçekte onun soyutluklar çağı" olması ile açıklar.⁸ Ortalıkta ne-lerin döndüğünü anlayamayan insan, belli güçlerin ayak topu durumuna gelmiştir; dünya olaylarını etkileyebilmesi bir yana, bu olaylar ona çok korkunç görünmektedir. Söyle-nenlerden hiç bir şey anlayamıyor, çünkü kullanılan terimlerin ve kavramların yabancı-sıdır; dünya ona yabancıdır. O, yalnızca bilim adamlarının anlayacağı bir dünyanın yaratıl-dığını sezmektedir, ve seri üretimle pazarlanan, her köşe başında bulunması mümkün olan dünya görüş ve düşüncelerinin kurbanıdır.⁹

1969'da "Hakkaniyet ve Hak" üzerine verdiği konferansta Dürrenmatt, modern in-sanın uygarlık yarattığını, ama aynı zamanda yarattığı o "uygarlığın bataklığına" düşti-ğini belirtir: "İkel çiftçinin tarlasını işlerken verdiği uğraş gibi, bu vahşi ormanda ken-dine yuva kurma çabası içindedir o. Ya bürosunda ya da bir fabrikada çalışıyor. Uygar-lık yabanisinin verdiği geçinme olanakları ölçüsünde, tümünü de tam olarak anlamadan, evet çoğunlukla emeğini ne için harcadığını da tam olarak bilmeden, ekmeğini kazanı-yor."¹⁰ Albert Einstein üzerine 1979'da verdiği konferansta,¹¹ onun gibi sade anlatım gi-cü olan bir filozofun bile bize verdiği ve içinde resmedildiğimiz dünya tablosunun, her köşede algılanması mümkün olan gülünç bir karmaşıklıktan, içinde çaresiz ve ümitsizlik-le bocaladığımız korkunç bir labirentten farklı olmayışı, zamanımızın paradoksluğuna bir kanıttır, diyor.

İnsan tarafından yaratılan dünyanın bu görünümünün yine insanın kendisi tarafın-dan kavranamaması, Dürrenmatt'ın hemen tüm kuramsal yazılarında dile gelmiştir. Oyunlarının yorumlanabilmesi de yine bu temel görüşten hareketle olanaklıdır. O, günü-müzün bu başı bozuk ve anlaşılmasız, hatta anlamsız dünyasının yansıtılmasını artık klasik-trajik oyunla mümkün görmez. Aslında insanın ya da kitlelerin mutluluğunu, mutsuzlu-ğunu, başarısını, başarısızlığını etkileyen güçlerin Aristoteles'in trajedi kuramı ile yansı-tılmasının olanaksızlığı daha yirminci yüzyılın başlarında anlaşılmağa. 20'li yıllardan iti-baren Bertolt Brecht'in *Epik Tiyatro* denemesi bunun bir kanıtıdır. *Yabancılaştırma* et-kisiyle estetik bakımdan kimi zaman Brecht'e çok yaklaşan Dürrenmatt için de klasik trajedi günümüz dünyasını yansıtmak için uygun bir sanat aracı değildir. Çünkü bu türde kahramanın önemli işlevleri vardır. Örneğin o yalnız olayları sıkıkleyen, belli bir yazgı-nın acısını çeken kişi olmanın yanında belli bir dünyayı da ortaya koymaktadır. "O hal-de" diyor Dürrenmatt *Theaterprobleme* adlı yazısında, "kendimize kuşkulu dünyamızı nasıl ve hangi kahramanla yansıtacağız, sorusunu sormamız gerekir."¹² Schiller'in kullandığı kuram ve yöntemler ancak onun zamanındaki dünyanın yansıtılması için geçerlidir. O anlamda Napoleon belki de son kahramandır. Ama bugünün dünyasında "trajik kahra-manların" yerini "dünya kasaplarının sahneye koyduğu ve kıyma makinelerinin öğüttüğü trajediler" almıştır. Bu nedenle Stalin ve Hitler'den Wallenstein gibi tarihsel kahramanlar yaratmak olası değildir, çünkü Wallenstein'in gücü yine de görülebilen güç olmasına kar-şın, ötekilerinki öylesine büyüktür ki, kendileri o gücün ancak rastlantısal dış görünümü-nü belirler. Günümüzdeki bu korkunç gücü Dürrenmatt büyük bölümü su altında bulunan ve ancak çok az bir bölümü su üstünde açıkça görülebilen bir "Eisberge" benzetir. Eis-bergde olduğu gibi günümüz gücü apaçık bir biçimde görülmez, onun büyük bölümü de-rinliklere, soyutluklar denizine gömülmüştür,¹³ atom bombasında olduğu gibi ancak patla-dığı yerde biçimlenir ve görünür. Ama atom bombası üretilmeye başlandığından beri sa-natsal olarak yansıtılması olanaksızlaşmıştır. Schiller'in yazdığı oyunlar görülebilen bir

dünyayı yansıtır, oysa bugünkü devlet yalnız Moskova'da ve Washington'da değil, Bern'de bile bakış altına alınamayan anonim, bürokratik bir karmaşıklık gösterir. Gerçek temsilcileri olmadığı için trajik kahramanların da isimleri yoktur.¹⁴ Bu koşullar altında günümüz dünyasını bir hükümet ya da başbakanla yansıtmaktansa bir büro memuru, bir polis ya da bir vurguncu ile yansıtmak ona daha anlamlı görünmektedir.¹⁵ Konu seçimi için tarihin sayfalarını karıştırmaya gerek yoktur. Konuları güncel yaşamdan seçme cesareti gösterilmelidir. "Hiç merak etmeyin", diyor Dürrenmatt 1957'de "Savaş Körleri" ödülünü kazanması nedeniyle Berlin'de yaptığı konuşmada, günümüzün de kendine özgü "kahramanları ve yağmacı derebeyleri vardır, ekonomideki durum Toutedburg muharebesinden daha iyiye gitmemektedir. Prensler ve başkomutanlar değil ama, ticaret erbabı, küçük bakkallar, sanayiciler, bankerler ve yazarlar günümüzün oyuncularındır. Daha açık söylemek gerekirse: hepimiz ... ve olaylar da güncel olaylardır."¹⁶

Ama bunlar tarihsel trajedi öğretisi ile yansıtılamazlar, çünkü trajedi "suçluluk, sorumluluk, zorunluluk, ölçü, genel bakış" gibi mutlak değerleri önkoşul olarak ister, oluşmuş bir dünyayı yansıtır. Orada kişisel yazgı belli bir kitlenin yazgısından daha önemlidir, görünen ya da görünmeyen güç kahramanla bütünleşir ya da onu yok eder. Önsayımızın "keşmekeşliğinde, beyaz ırkın bu son temizlik hareketinde" suçlu da sorumlu da yoktur. Hiç kimse istememekle birlikte kötülüklerin önüne geçilememekte, olan olmaktadır. Günümüz insanı "kolektif" olarak atalarının "kurbanı" ve "suçlusu" durumuna getirilmiştir; bu durum ise onun "talihsizliği"dir, ama "suçu" değil.¹⁷

Öte yandan trajedinin önemli öğelerinden biri olan yazgı sahneyi terketmiştir artık. "Panne adlı öyküsünün giriş işlevini yapan birinci bölümünde Dürrenmatt olayların ilk bakışta kadere bağlı gibi görüldüğünü, ama aslında böyle olmadığını, çünkü günümüzde savaşların bile kârlı olup olmayacağını elektronik beyinin önceden vereceği bilgilere bağlı olduğunu, bu gerçekleşmeye bile hesap makineleri çalışırlarsa yenilgilerin matematiksel olarak düşünülebileceğini belirtir ve der ki: "Eğer sahtekârlıklar yapılırsa, yapay beyin izinsiz olarak kurcalanır, felaket demektir bu. Ancak bu bile bir vidanın gevşemesi, bir bobinin yerinden oynaması, bir mors manipulatörünün yanlış cevap vermesi olasılıklarından daha üzücü değildir; yanlış bağlantının neden olacağı teknik kısa devre yüzünden dünyanın yok olması" işten bile değildir.¹⁸ İnsanlık artık herhangi bir tanrının, adaletin ya da yazgının tehdidi altında değildir; aksine onu tehdit eden trafik kazaları, inşaatı hatalı ve hileli olduğu için çöken setler, laborantın dalgınlığı yüzünden atom bombası fabrikasında meydana gelecek patlama, yanlış ayarlanan "kuluçka makineleri"dir. Yolumuz işte bu kazalar dünyasına gitmektedir.¹⁹ Dürrenmatt'ın yaptığı bu gözlemler ve değerlendirmelere göre trajedideki yazgının yerini günümüz koşullarında *rastlantı* ve *kaza* alır. Aslında o determinist dramın da *rastlantıya* dayandığını, ancak eskilerin buna "rastlantı" adını değil de "yazgı" adını vermeyi yeğlediklerini, söyler. Eğer "rastlantı" doğru ve yerinde kullanılırsa "oyunun dış mantığına değil, iç mantığına ait olur."²⁰

"Dramatik" ona göre olanağın bir tasarımıdır; gerçeğin kendisini değil de olanaklısını canlandırırken, gerçeğe çelişkiye düşmektedir, çünkü gerçek tektir, oysa olanaklılık birçen fazladır. Olanaklılığın "dramatığı" istese de istemese de gerçekmiş gibi olur.²¹ Beklenmedik olaylar her zaman meydana gelebilir. Demek oluyor ki: "Olasılığın meydana gelmesi gerçektir, diye bir tanım yapabiliriz."²² Öte yandan biz insan olarak *rastlantıdan* hoşlanırsanız, işte, bu nedenle *rastlantı* gerekliliği doğurmaktadır.²³

Dürrenmatt'ın dünyamızın anlaşılmazlığına verdiği en önemli örnek atom bombasının üretimidir. Atom bombası tapkı Hieronimus Bosch'un yaptığı anlaşılmasız resimler gibi *grotesk* bir nesnedir.

Grotesk kavramını o, duyusal bir anlatım olarak, paradoks olarak, biçim bulmamış olan şeyin biçimi olarak, çehresi belirgin olmayan dünyanın çehresi olarak anlar.²⁴ Paradoks kavramı olmaksızın düşüncemiz için içinden çıkamadığı gibi, yaratılan sanatın da paradoksa gereksinimi olacaktır. Dünya, başta atom bombası olmak üzere, paradoksluklarla doludur. Atom bombası üreten dünya, varlığını -ne anlaşılabilir şey ki- gerçekte ancak onun verdiği dehşet ve korku sayesinde sürdürebilmektedir.²⁵ Başka bir örnek ise: Dünya nüfusunun artması sonucunda ortaya "büyük sayılar yasası" çıkmıştır. Bu olgu kendini her yerde özgürlüğün üstünlüğünü anlamsızlığa götürürken gösterir. Ekonomiye, ticarete ve maliye sistemine alabildiğine anarşi ve vurgun egemendir. Arsa değerinin artması sonucunda tek ailelik konutlardan sıra sıra anlamsız apartmanlara, "konut makinelerine" geçilmiştir. Ancak, sosyal konutların da bu "anlamsızlığa katılmış olmaları, yazırımıza göre "grotesk"tir.²⁶

Teknik gelişme bakımından en ileride bulunan sanayileşmiş ülkelerde bile "küçük bir memurun büyük bir kentin bir semtindeki telefon şebekesini felce uğratabilmesi" gülünçtür. "Bir bombardıman durumunda", diyor Dürrenmatt, "endüstri bölgelerimize, atom enerji merkezlerimize, su bentlerimize, vs. ne olacağı sorusunu en iyisi hiç tartışmamaktır."²⁷ Özellikle gelişmekte olan ülkeler için bu paradoks örneklerini çoğaltmak mümkündür.

YENİ YANSITMA ARACI "KOMEDİ"DİR

İnsanın düşüncesini önceden oluşturan ülkü ile dünya düzeninin çatışması onun yazgısını belirler. Eğer dünya, "Dürrenmatt'ın belirlediği gibi "grotesk" yaratıyorsa, belirsiz ve biçimsizliğe gidiyorsa, belli değerleri yitiriyorsa ve nihayet algılanmasında güçlük çekiliyorsa, artık onun trajedi aracılığı ile, yani özgürlükle sorumluluğun, özerk istence ile yazgının anlaşmazlığı biçiminde canlandırma düşüncesinden vazgeçmek gerektir, çünkü böyle bir deneyim bizi ümitsizliğe götürür. Yazarın bugünkü görevi, özellikle oyun yazarının görevi "dünyayı kurtarmak istemek değildir", aksine yeniden biçimlendirmek, "biçimsizliğinden biçim yapmak" ve "somut şeyler yaratmak"tır.²⁸ Biçimlendirme nasıl olacak, dünyaya çehre nasıl verilecektir? Dürrenmatt'ın görüşüne göre bu, komedi aracılığı ile sağlanacaktır, çünkü içinde yaşadığımız günümüz dünyasını (bugünkü durumu) komik duruma getirmek demek, onu görünür duruma getirmek demektir. Komedi biçim bulmamış, oluşmakta olan, yıkılma durumunda olan, dahi doğrusu bizim gibi çözümlenmenin önlenmesi gereken bir dünyayı yansıtma olanağı vardır.²⁹ Ancak, dünyayı görebilmek için ona kuşbakışı ile bakmak gerekir, yani belli bir mesafeden bakmak gerekir. "Bugün", diyor Dürrenmatt, "Dünya ancak Ay'dan da geçlerdeki noktalardan gözlenebilir, görmek için mesafe gereklidir, ve insanın betimleyeceği resim gözünü kapatıyorsa onu nasıl görebilir?"³⁰ İşte bu nedenle de trajedi, dünyamızı yansıtma bakımından uygun bir tür değildir, çünkü "trajedi mesafeyi kaldırır", oysa "komedi mesafe sağlar".³¹ Mesafe ise ancak "mizah sayesinde sağlanır."³² Zaten eski güldürü türlerinin de biçim bulmamış olana biçim verdiği, kaos durumunda olana şekil verdiği hatırlanmalıdır.³³

Dürrenmatt trajediden vazgeçmekle birlikte trajik öğeden bütün bütüne vazgeçmez: Trajik öğenin yaratılmasını, dolaylı yoldan olsa bile, yine de mümkün görmektedir; onu klasik trajedinin aracı olan acıma duygusunu yaratmadan komedi içinde elde edecektir.

Komedinin ümitsizlik ifade ettiği savı ileri sürülmüşse de o, böyle bir sonucu zorunlu görmez. "Kuşkusuz", diyor, "her kim bu dünyanın ümitsizliğini, anlamsızlığını gö-

rürse ümitsizliğe düşebilir, ancak bu, dünyadan elde edilen bir sonuç değil, aksine ona verilen bir yanıttır. Bir diğer yanıt ise ümitsizliğe düşmemektir", dünyanın devam ettirilmesi kararında ısrar etmektir.³⁴ Çünkü "kim ümitsizliğe düşerse aklını kaybeder, komedi yazanın akla gereksinimi vardır."³⁵ Cesur bir insan olarak değerlendirdiği *Gülliver*, devler ülkesinde "düşmanını değerlendirmek için" nasıl "geri çekilip mesafe alıyor, savaşmak ya da kaçmak için kendini hazırlıyorsa", devler ülkesine benzettiği dünyamızda da onun gibi cesur insanları göstermek yine de mümkündür.³⁶ Kimi eserlerinde canlandırdığı "Der Blinde", "Romulus", "Übelohe" ve "Akki" gibi karakterler bu amaç için verdiği örnekler arasındadır; yok olan dünya düzenini onlar yeniden kuracaktır.

Dürrenmatt "genel olanı" yansıtmak istemez, çünkü genelin içinde şekilsizliğin yansıtılabilmesi konusunda kuşku duyar. Bilindiği gibi klasik-trajik öğeyi taşıyan oyun, belli ve kapalı bir felsefenin ürünüdür. Oysa yazarımız "genelin bir doktrin içinde aranmasını kaos" olarak niteler. Dünyayı (dünya onun için aynı zamanda sahne anlamına gelmektedir) "korkunç bir canavar olarak, felaket bilmececi olarak" görür, ama ona katlanmanın, teslim olmamanın gerektiğini vurgular.³⁷ Bunun yolu mizahtır; acımasızlık, in-safsızlık ancak *mizah* aracılığı ile katlanır duruma getirilebilir.³⁸

O, sanatı bireysel kabul ettiği için sanat eserinin de öznel olduğunu, dolayısıyla yansıttığı gerçeğin de "öznel gerçek" olduğunu düşünür. "Öznel gerçeği" yansıtan eser ise "aktif"tir.³⁹ "İnsan", diyor, "yalnız başına olduğu için bir gizemdir, gizem olduğundan dolayı hiçbir sistemin ürünü değildir, çünkü gizem tanıyan sistem yoktur."⁴⁰ Komedi de kişisel nedenler genel nedenlerden daha önemli görüldüğü için genelden hareket özeli elde etmeyi denemek istemez. Her ne kadar bir zamanlar felsefenin öğrettiği tüm-dengelim yöntemiyle Schiller oyun yazmışsa da, sonuçta hem Schiller hem de Brecht genelden özele atlamışlardır.⁴¹ "Fizikçiler için 21 madde" başlığı altında topladığı düşüncelerinde kendisinin nasıl bir yol izlediğini aşağıdaki noktalarda dile getirmektedir:

1. Ben bir tezden hareket etmiyorum; bir hikâyeden hareket ediyorum.
2. Bir hikâyeden hareket edilirse onun sonuna kadar düşünülmesi gereklidir.
3. Bir hikâye en kötü olanaklı dönüşümünü yaptığı zaman sonuna kadar düşünmüş olur.
4. En kötü olanaklı dönüşüm önceden görülmez, bir rastlantı sonucu meydana gelir.⁴²

Sapık bir dünya düzeni içinde gerekli olanın gerçekleştirilmesini zaten olanak dışı gören Dürrenmatt, sorunun yine herkes tarafından çözülebileceğini, herkesi ilgilendiren sorunun çözümünü için yapılacak her bireysel deneyimin ise başarısızlığa uğrayacağını varsayar.⁴³

Yazar okuyucuya ya da seyirciye biçimsizliği yansıtabilme için dünyanın kopyasını sunmayacak, aksine onu "yeniden yaratacaktır"; yeni boyutlarla bir dünya sureti ortaya koyacaktır. "Dünyada nelerin döndüğünü kafamızda canlandıramıyorsak, onun üzerine herhangi bir bilginiz de yok demektir" ilkesinden yola çıkarak, *canlandırma* eyleminin "yaratıcı bir eylem" olduğunu ve iki yoldan elde edilebileceğini belirtir: "Düşünme" ya da "yeniden yaratma", yani dünyayı imgelem aracılığı ile görme. "Düşünme" nedenselliği içerirken "görme"de "özgürlük" vardır. Her parodi bir *buluşu* öngörür; komedi de *buluşu* öngörmektedir. Komedi *mesafeyi*, *buluş* sağlar. Trajedide bu yoktur, çünkü konusu "yaratılmış" olan çok az trajedi vardır. "Gülmede insanların özgürlüğü kendini belli eder, ağlamada ise zorunlulukları", diyen Dürrenmatt, bugün özgürlüğün kanıtlanması gereğine inanır.⁴⁴ Hem o, *buluşun* (komedinin) tiyatro seyircisi yığınlarını kitlelere

dönüştürme etkisi bulunduğunu; kitlelere dönüşen yığınların ise rahatlıkla baştan çıkarılabileceğini, etkilenebileceğini, aldatılabileceğini ve nihayet normalde hiç de dinlemeyeceği konuların kolayca dinletilebileceğini belirterek, komedinin, "seyircinin her zaman içine düştüğü ve her zaman içine düşeceği bir fare tuzağı" olduğunu vurgular. Bir yandan da "zorbalara" karşı en uygun ve etkin bir silahtar komedi. Bu konu ile ilgili olarak *Theaterprobleme* adlı yazısında şu satırları okuyoruz: "Bu gezegenin zorbaları yazarların eserlerinden etkilenmez; şikayet şarkıları karşısında esner, kahramanlık şarkılarına deli saçması der, dini edebiyat karşısında ise uyur; korktukları tek şey vardır; alay edilmeleri."⁴⁵ Parodinin tüm edebi türlerine sızmasının nedeni de işte budur; hatta o, resim, müzik gibi sanatları da büyük ölçüde etkilemiş ve parodi ile *grotesk* ortaya çıkmıştır.

Buluş, mesafeyi sağlar, ama mesafenin sağlanmasında asıl önemli etmen grotesktir. Bu kavram Dürrenmatt'ın biçimini oluşturur. Daha 1952'de yazdığı "Komedi için Notlar" adlı yazısında iki tür *Groteskin* varlığından söz etmektedir:⁴⁶ Romantik olma sevdası uğruna "korku ve acayip duygular uyandıran" *groteskle*, "mesafe" sağlayan *grotesk*. O, ikinci türü, yani mesafe sağlayan groteski, Aristophanes, Rabelais ve Swift gibi yazarların eserlerinde de bulduğu groteski tercih eder. Çünkü bu tür grotesk "en etkin biçimleme, ansızın şekillendirmedir"; onda yansıtılma olanağı" vardır. "Ben", diyor, "ikinci Dünya Savaşının korkunç bir groteskini düşünebilirim, ama trajedisi için *henüz* aramızda yeterli mesafe yoktur." Bu sanat trajedide olduğu gibi acıma duygusu uyandırmayacak, aksine canlandıracaktır. Tıpkı içinde insanların dört değişik uygulama ile zayıflığı ve sınırlarının çizildiği bir damıtma tüpüne benzettiği Gülliver'in grotesk gezileri gibi, dünyamızın doğru olarak yansıtılması için groteskten yararlanılacaktır. Grotesk sanat nesnellüğünün acımasızlığına sahip olduğu yadsınamaz, ama o "nihilistlerin sanatı değil, aksine daha çok ahlakçıların sanatıdır, çürümenin değil tuzun sanatıdır". Bu sanat "bir nükte ve kıvrak zeka işidir"; ama "seyircinin mizah kavramı altında anladığı "kâh duygusal kâh havai bir rahatlığın sanatı" değil, aksine "rahatsız edici ama, gereklidir." Bu araçlar yaradımı ile seyirci kendini eserdeki yapay kişilerle özdeşleştirmeyecektir.

Planlı hareket eden insanlar kuşkusuz yaptıkları plan doğrultusunda belirli bir hedefe varmak isterler. Hedeflerinin tam karşısına ulaştıklarını görünce en kötü rastlantı ile yüzüye gelirler. Korktukları, kaçındıkları şey başlarına gelmiştir. Bu yapıdaki bir hikaye Dürrenmatt'ın anlayışına göre grotesktir ama, absurd (saçma) değildir; paradokstur.⁴⁷ Mesafeyi sağlamada kullandığı diğer iki önemli araç ise işte, yukarıda sözünü ettiğimiz *rastlantı* ve *paradokstur*. "Fizikçiler için 21 Madde" başlığı altında topladığı düşüncelerini 1967'de yazdığı "Wiedertaucher için Dramaturgische Düşünceler" adlı yazısında daha da geliştirdiğini ve önceki yazısındaki kavramlara açıklık kazandığını görüyoruz.⁴⁸ Buna göre "Bir hikayenin en kötü olanaklı dönüş noktasına girmesi demek, komediye dönüşmesi demektir."⁴⁹ Aristoteles'den beri tiyatrodaki insan etkilenmezse, kendini oradaki yapay kişilerle özdeşleştiremezse ve özdeşleştirmek istemezse böyle bir tiyatro mesnetsiz ve dayanıksız diye reddedilegelmiştir. Oysa Brecht trajediye karşı geliştirdiği Epik Tiyatrodaki *yabancılaştırma etkisi* ile seyirciyi oyunun akıntısından çıkarıp karşısına koymuş ve bu yoldan hareketle onun düşünmesine olanak sağlamıştır. Dürrenmatt, yabancılaştırmaktan yana olmakla birlikte Brecht'ten daha farklı düşünmektedir. Ona göre seyirci sahnedeki olayla kendini ister istemez özdeşleştirir ve oyun süresince olayı geçmiş gibi kabul eder, çünkü o, birlikte oynamaktadır. Komedi ise durum farklıdır. "Trajedi bize etki ederek, acındırarak kendine bağlamak ister, oysa komedi güldürmek ister. Bizi ancak, bizi ilgilendiren bir durum kendine bağlar ve etkiler; aramıza mesafe koyduğumuz şey üzerine güleriz. Eğer insan insana palyaço gibi görünürse, onun üzerine güler; palyaço insandan uzaklaştırılmış insandır, insan olmayan insandır. Trajik, komik."⁵⁰

Palyaço üzerine güleriz, çünkü o sakar bir insan olarak karşımıza çıkar, kendimizi onunla özdeşleştirmeyiz, aksine ona nesnel bir yaklaşımla bakarız. Komik ister bir buluş sonunda ortaya çıksın, ister çıkmasını farketmez, ona güleriz. Nesnel olabildiğimiz zaman komik ortaya çıkar; bir figürü ya da bir olayı tüm olarak bakışımız altına alabiliyorsak ki, bu ancak mesafe sağlamakla mümkün olur, işte o zaman komik meydana gelir. Komik, trajik olayda olduğu gibi bize çok yaklaşmamalıdır. Komik nesneyi bizden uzaklaştıran gülüş ve kahkahalarımızdır. "Komik olay paradoks olaydır; bir olay 'sonuna kadar düşünülmüşse' paradoks olur." "Paradoksta gerçek ortaya çıkar. Her kim paradoksla karşı karşıya gelirse, gerçeğe tam olarak yüzyüze gelir."⁵¹ Dürrenmatt'ın tiyatro estetiğine göre zaten dramaturgsel düşünme, gerçeği iç gerilim açısından araştırır; gerçek ne denli paradoksal canlandırılabilirse tiyatrosal konuya o denli uygun düşer. Dramaturgsel düşünme eytişimseldir, ama politik-ideolojik anlamda değil.⁵²

Olayın komedisi ile trajedi, olayda trajedilerin de bulunması durumunda birbiri ile kesişir (çakışır). "En kötü olanaklı dönüm" ile paradoks olayın anlamı "Dürrenmatt'a göre korku üzerine korku yaratmakta değil, aksine olayı seyircinin bilincine sokmakta ve onu olayın önüne koymakta yatar. "Yabancılaştırma etkisi rejide değil", diyor Brecht'in tamamen aksine bir düşünce ile, "konunun kendisindedir. Olayın komedisi, kendi içinde yabancılaştırılmış tiyatrodur (bu nedenle de yabancılaştırılarak oynanmasına gerek yoktur, ondan vazgeçilebilir)." Dürrenmatt devamlı gerçek-yapıtı ilişkisini aşağıdaki sözlerle anlatır:

Bir olayın paradoks olması gerçeğe olan ilişkisini geçersiz kılar, ister gerçek ister yapıtı (hayal ürünü) olsun olay paradoks etki yapar, gerçeğe olan ilişkiden arındırılmış olur, çünkü bu ilişkinin eski anlamda hiçbir rolü kalmaz. 'Gerçeklik' sorunu burada kendini daha başka bir biçimde gösterir. Paradoks bir olay *kural dışı* bir durumdur, (alışılmadık bir durumdur -H.S.), ama sorun bu kural dışı durum içinde diğer kurumların (gerçeğin) yansıtılması sorunudur.⁵³

Bu sorunu açıklığa kavuşturacak kimi bilgileri, yazarın 1970'de kaleme aldığı "Tiyatro Üzerine Cümleler" adlı yazısında buluyoruz:

Bir kaza önce ihtimal dışı görünür, gerçek oluncaya-kadar daha çok olasılık kazanır. Koşullar ve rastlantılar zinciri en kötü olanaklı dönüm noktasına varmıştır. Bir kazada insan birkaç sıyrıkla kurtulabilir ama, bu sıyrıklar da en kötü olanaklı dönüm noktasına varmıştır. Bir kazada insan birkaç sıyrıkla kurtulabilir ama, bu sıyrıklar da en kötü olanaklı dönüm noktasını yansıtır. Çünkü en kötü olanaklı dönüm, kazanın başka nasıl bir yolla meydana geleceğini değil, gerçek olayı, yani kazanın kendisini yansıtır. Eğer bir yapıtı ortaya koyarsam gerçeği yansıtmam. Gerçek varlıkbilimsel alanda (ontolojide) meydana gelir, yapıtı ise mantıksal alanda. Düşünsel olarak yapıtı en kötü olanaklı dönüm noktasına koymak zorundayım; ölümcül kazayı betimlemeliyim. Böylece düşünsel yapıtı varoluşsal bir gerçeklik kazanır. İnsan olarak biz varoluşsal bakımdan en kötü olanaklı tehdi altında; yalnız atom bombasının değil, aynı zamanda en kötü olanaklı toplum düzeninin ya da en kötü olanaklı evliliğin, vs. Dramatik yapıtıya koyduğum en kötü olanaklı dönüm noktası aracılığı ile dolaylı yoldan olumsuzluğa, törel (ahlaki) olana ulaşırım.⁵⁴

Yazarımız Yunan trajedisindeki insanı hem yazgının tehdidi hem de koruması altında görmektedir, onun talihi yazgıyla birleşip karakteri olur; rastlantı dünyasındaki insan yalnızca tehdit edilir, ama korunmaz, rastlantı karşısındadır, önceden görülmeyenin karşısındadır o.

1975'de İsrail üzerine yaptığı konuşmada ise paradoksa ilgili olarak şu bilgileri verir: "Bir uyumsuzluğu yansıtmak için içine yerleştirdiğimiz kavramlar uyumsuzluğun kendine değil düşünceye aittir. Paradoksluk, çelişkilik düşüncemiz yardımıyla yaratılır, çünkü çelişkisiz düşünce belki de *eninde sonunda* mümkün değildir; belki de zorunlu çelişkide, paradoksta algılayabilmenin sınırına ulaşılır, buradan hareketle gerçek sezilir herhalde."⁵⁵

"En kötü olanaklı dönüm noktası" ile paradoks olayın yaptıkları bir başka etkiden yabancılaştırma etkisi elde edilir:

Paradoks olayla, özdeşleşme eğiliminde olan seyirci nesnel olmaya zorlanır; böyle olmakla birlikte bu rizikolu bir durumdur. Seyirci, sahnedeki durumun ne ölçüde kendi durumu olabileceği ve böylece sahnedeki figürleri yeneden kendine maledeceği, benimseyeceği konusunda sorular yöneltebilir. Böyle bir riziko olasılığı vardır, ama seyirci tarafından yakalanması gerekmez; o yine de olayın komedisini katıksız bir grotesk olarak yaşar ya da abartılmış trajedi olarak... Tiyatro seyirci tarafından ahlak kurumu yapıldığı ölçüde ahlak kurumu olur. Bugün benim oyunlarımda seyircinin pek çoğunun hiççilik (nihilizm)tan başka hiçbir şey görememesi, kendi hiççiliğinin orada yansması demektir. Başka türlü yorum yapma olanağı yoktur.⁵⁶

1969'da "Hakkaniyet ve Hak" üzerine verdiği konferansta Dürrenmatt, toplumsal gerçekle sahne gerçeği üzerine, yaptığı uygulamalara dayanarak şu bilgileri verir:

"Dramaturgsel olarak düşünüyorum, bu demektir ki, benim düşünme tekniğim insanın toplumsal gerçeğini tiyatroya aktarmak ve bu aktarılan gerçekle düşünmeye devam etmektir. Sahnede oynarken dünyayı enine boyuna düşünüyorum. Bu düşünme süreci sonunda elde edilen yeni bir gerçek değil, aksine güldürüsel bir biçimlemedir ki, orada gerçek analiz edilmiş olarak bulunur, daha doğrusu, seyirci kendini analiz edilmiş olarak bulur."⁵⁷

O, dramaturgsel düşünmenin gerçek üzerine eleştirel düşünebilmek için yol gösterici bir işlevi olduğuna değinerek kendisinin bir dram yazarı olarak dünyayı kuşku uyandıracak biçimde canlandırdığını belirtir.⁵⁸

Toplumsal gerçekler yansıtılırken bu gerçekler ister istemez politik gerçekleri de içerir; eleştiri ve taşlamanın hedefi olmaktan kurtulamaz. Ancak, Hans Banziger'in de belirttiği gibi, politik nükte bakımından Dürrenmatt güçlü değildir.⁵⁹ Görüldüğü gibi kendini anlamsız bir dünya, paradoks bir gerçekle karşı karşıya gördüğü için olayları ve gerçekleri nesnelleştirme yoluyla, grotesk biçimle yansıtmayı denemiştir. Söz konusu grotesk, geleneksel anlamdaki grotesk değildir. Absurd, dünyadaki her türlü anlamlı ilişkiyi yalanlarlarken Dürrenmatt'ın groteski kendi içinde tutarlıdır. O, tümüyle normalden ayrılan sapık bir düzenin simgesidir. Dünyanın grotesk tablosu, grotesk dünyanın gerçek bir fotoğrafını yansıtır, diyor. Bununla birlikte o, "gerçekleri" "Kural dışı durumlar" olarak yansıtır; normal insan ilişkilerinden ve davranışlarından ayrılan "özel durumları" yansıtır.

Klasik trajedideki tarihsel gerçeğin yerine *buluşu*, yazgının ve gerekliliğin yerine *de rastlantıyı* koyar, çünkü onun anlayışına göre mutlak nedensellik yoktur, rastlantı vardır ve rastlantı, olanakların elverdiği ölçüde etkili bir biçimde vurgulanmalıdır. Rastlantı ile karşılaşan insan etken durumdan çıkıp, edilgen duruma düşer, "kahramanlıktan" çıkıp "deli" gibi bir kalıba girer; "gülünçlüğü", prensiplerine bağlı olarak davranmak isteğiyle bağımlılığının çatışması oluşturur. Dürrenmatt rastlantı yardımı ile dünyanın anlamsızlığını açıklamak ister, ama neden anlamsız olduğu konusunda bilgi vermez.

Dürrenmatt'ın anladığı komedi insancıl komedidir; trajik figürleri de canlandırır, ancak trajik anlaşmazlıklara yer vermez. Canlandığı karakterlerde suçluluk, hakkaniyet ya da kefaret gibi duyguların tam bir açıklıkla belirlenmesi mümkün değildir. İşte bu yolla o, trajedi içinde komediyi elde eder. Komedinin işlevini oyun-seyirci ilişkisinden yola çıkarak açıklamaya çalışır: *Buluş* ve *grotesk* heterojen seyirciyi homojenleştirir, onu aldatır ve 1959'da Schiller Ödülü'nü kazandığı zaman yaptığı konuşmada belirttiği gibi, düşünmeye sevkeder.⁶⁰ Bir yandan da teknolojik bakımdan donatılmış modern dünyadaki insanın varoluş koşullarını ve grotesk gerçeğini aydınlatmak için "cesur insanlar" ister, katlanılması gereken bir dünya ile karşı karşıya olunduğunu, ama teslim olunmayacağını vurgular. Bu yargı paradoksu kabullenme, ona teslim olma ve kadere boyun eğme anlamını taşır. Böyle bir görüş Walter Hinek'in de belirttiği gibi Marksizmin optimist dünya yorumuna karşıttır ve temelde bir güvensizliği dile getirir.⁶¹ Paradoks olay herşeyden önce *kural dışı bir durum* olması nedeniyle seyircinin toplumsal yaşam sorunları üzerine çözüm yapması için herhangi bir ipucu vermez. Dürrenmatt yaşamı güçleştiren etmenleri, anlamlı kabul ettiğimiz dünyada anlamsızın ne denli etkili olduğunu grotesk olanaklar içinde vurgular. Brecht insanın olanaklarını gösterirken, o, sınırlarını çizer.

Dünyanın anlaşılabilirliği konusunda beslediği kuşku, egemenlik üzerine analiz yapmasını engeller. Bilim, ekonomi ve toplumun karşılıklı ilişkileri eserlerinde sık sık rastlanan konulardandır. Kuramsal yazılarında ise dünyayı tehdit altında görmeyi korku dile gelir. Ama Brecht'in aksine dünyanın değiştirilebileceğine inanmaz; Brecht'le olan anlaşmazlığı başından beri bu teze karşı çıkmasında odaklaşır, tartışmayı Brecht'in ölümünden sonra da kesmez. Çünkü o, dünyayı değiştirmek isteyenlerin değil, zaman süreci içinde yorumlayanın değiştirebileceğine inanır, "hiç kimse onu matematikçiler kadar değiştirememiştir", der.⁶² Bu nedenle düşünmeye ve yansıtmaya politik ölçüler koymayı istemek kadar boş ve gereksiz çaba yoktur ona göre.⁶³ Ancak, düşünme eleştirel olacaktır. "Dünyayı değiştiren Avrupa düşüncesi eleştirel düşünme"dir. "Bilimsel düşünme" ise "eleştirel düşünme" demektir.⁶⁴ İşte bu nedenle politikaya, sanata, topluma ve insana eleştirel bakmak ister Dürrenmatt. Dünyanın belli bir politik-ideolojik sistemle değiştirilebileceğine inanmaz ama, hiçbir kurumu tabu, hiçbir sistemi de dogma olarak kabul etmek istemez. Devlet Kurumu da eleştirelecektir, şöyle ki: "Eleştirel düşünmeyen insanlar için" devlet "mitolojik bir oluşum"dur, "eleştirel düşünenler için ise birlikte yaşamayı kolaylaştırmak amacıyla kurulan bilinçli bir yapı"dır (Fiction). Devlet kurumunda "efsanevi değer" yoktur, o, ancak ve ancak "insan için işlev yapmak zorunda olan bir kurum"dur. Sonuç olarak "insan denetimine gereksinimi" vardır.⁶⁵ Kültür de "eleştirel" bir temele dayandırılarak oluşturulacaktır. Edilgen değil etken bir sanat yaratılmalıdır. Ama yukarıda da değinildiği gibi, sanat aracılığı ile dünya değiştirilemez, sanatın bir kolu olan tiyatro ile de değiştirilemez. "Ben", diyor Dürrenmatt, "siyasi olarak değil, dramaturg olarak düşünün biriyim; olanaklarını sahnede ve sahne aracılığıyla oynadığım dünya üzerine kafa yormaktayım; bu suretle dünyamızın paradokslukları ve anlaşmazlıkları benim için kurtarılması olanaklı yollardan daha çok

ilgi çekicidir. Teşhisçiyim, tedavi eden değil."⁶⁶ Yazarımız dünyayı bir tımarhane gibi görüyor olmalı ki, onu *Fisikçiler* adlı komedisinde tımarhanede geçen bir olayla yansıtmayı uygun görmüştür.

- 1- Friedrich Dürrenmatt: Der Mitmacher. Nachwort zum Nachwort. Zürich 1976. s. 286.
- 2- F. Dürrenmatt: Werkausgabe in 29 Bänden (WA). Bd. 28. Zürich 1980. s: 166.
- 3- Büyükbabası zamanın ünlü gazetesi olan "Berner Volkszeitung" yayımlıyordu.
- 4- Bkz. WA. Bd. 26. s. 63 (Zamanımızda edebiyatın anlamı. 1956)
- 5- Bkz. Aynı yer. O zaman Nötron bombası henüz bulunmamıştır.
- 6- Bkz. Aynı yer.
- 7- Bkz. Aynı yer. s. 64
- 8- Bkz. Aynı yer.
- 9- Bkz. Aynı yer.
- 10- WA. Bd. 27. s. 89
- 11- Bkz. WA. Bd. 27. s. 171.
- 12- WA. Bd. 24. s. 58.
- 13- Bkz. Aynı yer. s. 59.
- 14- Bkz. Aynı yer. s. 60.
- 15- Bkz. Aynı yer.
- 16- WA. Bd. 16. s. 179.
- 17- Bkz. WA. Bd. 24. s. 62.
- 18- Bkz. WA. Bd. 20. s. 39.
- 19- Aynı yer.
- 20- Bkz. WA. Bd. 24. s. 200. (Sätze über das Theater Paragraf: 35)
- 21- Bkz. Aynı yer. s. 201.
- 22- Bkz. Aynı yer. s. 205.
- 23- Bkz. F. Dürrenmatt: Der Mitmacher ... s. 276-77.
- 24- "Grotesk", estetikten çok bilgi kuramı ile ilgili bir kavramdır. Herhangi bir şeyin niteliği, oluşum biçimi üzerine gerçek açılarından bilgi vermez. Özellikle söz konusu nesneyi belli bir bakış açılarından belirler. Bu belirleme, izleyeni ürpertir ama, aynı zamanda da güldürür. Demek oluyor ki: Korkunç ile gülünç aynı yerde bütünlüştür. Doğa olayları "grotesk" in ilgi alanı dışındadır. Ürpertici ile gülünçü doruğa, katlanılmaz çelişkiye iten davranış "grotesk" tir: insanın ortaya koyduğu tavır, insanın neden olduğu insaniyetsizlik, gaddarlık. "Grotesk" bünye hem etikle hem de mantıkla ilgili olarak çift çelişkilidir. Mantıkla ilgili olanı, insanın nesnelleşmesidir; gülünç olan da budur, insanın insanlar için salt araç olması, "Grotesk", gerçeğin aşikar olan bir yanlış anlaşılmasında, insaniyetsiz bir eylemde ortaya çıkan aklın sapıklığıdır. "Grotesk" in soyut bünyesini oluşturan aklın böylesine sapıklığı kendini doğrudan ve açık olarak vücudun görünen yerlerinin tanınmayacak halde bozulmasında ve değişmesinde gösterir (örnek: Claire Zahanassian).
- 25- Bkz. WA. Bd. 24. s. 62.
- 26- Bkz. WA. Bd. 27. s. 109.
- 27- Aynı yer. s. 111.
- 28- Bkz. WA. Bd. 26. s. 67; Bd. 24. s. 60.
- 29- Bkz. WA. Bd. 24. s. 60-61.
- 30- WA. Bd. 26. s. 32.
- 31- WA. Bd. 24. s. 61.
- 32- WA. Bd. 28. s. 160.
- 33- WA. Bd. 24. s. 61.
- 34- Aynı yer. s. 63.
- 35- WA. Bd. 26. s. 110.
- 36- WA. Bd. 24. s. 63.
- 37- Bkz. Aynı yer.
- 38- Bkz. WA. Bd. 28. s. 161.

- 39- Bkz. Aynı yer. s. 157.
- 40- F. Dürrenmatt: Der Mitmacher ... s. 232.
- 41- Bkz. WA. Bd. 24. s. 112. (Aspekte des dramaturgischen Denkens).
- 42- WA. Bd. 7. s. 91.
- 43- Aynı yer. s. 92-93.
- 44- Bkz. WA. Bd. 24. s. 68.
- 45- Aynı yer. s. 68. "Zorbalar" (Tyrannen) sözcüğünde F.N. Mennemeier'in görüşüne göre politik amaçtan çok seyirci amaçlanmaktadır. Bkz. Modernes Deutsches Drama. Bd. 2. München 1975. s. 190.
- 46- Bkz. WA. Bd. 24. s. 24-25.
- 47- Bkz. WA. Bd. 7. s. 92.
- 48- Bkz. WA. Bd. 10. s. 127-137.
- 49- Aynı yer, s. 128.
- 50- WA. Bd. 24. s. 148 (Zwei Dramaturgien, 1968).
- 51- WA. Bd. 7. s. 93.
- 52- Bkz. WA. Bd. 27. s. 94.
- 53- Bkz. WA. Bd. 10. s. 133-134.
- 54- WA. Bd. 24. s. 208-209.
- 55- WA. Bd. 29. s. 16.
- 56- WA. Bd. 10. s. 134
- 57- WA. Bd. 27. s. 93.
- 58- Bkz. Aynı yer. s. 94.
- 59- Bkz. Hans Banziger: Frisch und Dürrenmatt. 7.A., Bern/München 1976. s. 194.
- 60- Bkz. WA. Bd. 26. s. 89.
- 61- Bkz. Walter Hinck: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen 1973. s. 192:
- 62- Bkz. WA. Bd. 28. s. 167.
- 63- Aynı yer.
- 64- Bkz. WA. Bd. 28. s. 51 (Kültür Politikası Üzerine. 1969).
- 65- Bkz. WA. Bd. 28. s. 38.
- 66- Aynı yer. s. 36.

BİBLİYOGRAFYA

- Dürrenmatt, Friedrich: Werkausgabe in 29 Banden. Verlag der Arche Zürich 1980. (Yazımızdaki dip notlarında "WA" olarak kısaltılmıştır.)
- Dürrenmatt, Friedrich: Der Mitmacher. Text der Komödie. Dramaturgie. Erfahrungen. Berichte. Erzählungen. Zürich 1976.
- Banziger, Hans: Frisch und Dürrenmatt. 7. Aufl., Bern/München 1976.
- Charbon, Rémy: Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama. Zürich/München 1974.
- Dietrich, Margret: Das moderne Drama. 3. Aufl., Stuttgart 1974.
- Durzak, Manfred: Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. 2. Aufl., Stuttgart 1972.
- Geiger, Heinz: Widerstand und Mitschuld. Zum deutschen Drama von Brecht bis Weiss. Düsseldorf 1973.
- Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen 1973.
- Kesting, Marianne: Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs. In: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. 3. Aufl., Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart 1976.
- Mennemeier, F. Norbert: Modernes deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Bd. 2. München 1975.
- Motekat, Helmut: Das zeitgenössische deutsche Drama. Einführung und kritische Analyse. Stuttgart/Berlin/Köln/Meinz 1977.
- Profillich, Ulrich: Friedrich Dürrenmatt. Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung. Stuttgart 1973.