

T.C.  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Batı Dilleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**Dürrenmatt'ın Tiyatro Oyunlarında  
Grotesk Özellikler**

**ECE BAŞOKUR**  
2501050001

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nilüfer KURUYAZICI

**İSTANBUL 2008**

# **DÜRRENMATT'IN TİYATRO OYUNLARINDA GROTESK ÖZELLİKLER**

**Ece Başokur**

## **ÖZ**

Bu çalışma, Alman tiyatrosunun 20. yüzyıldaki önemli yazarlarından biri olan İsviçreli yazar Friedrich Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarındaki grotesk özellikleri incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın başlangıcında Dürrenmatt'ın tiyatroya ve dünyaya olan bakışı ele alınarak, grotesk kavramının onun için olan önemi belirlenmiştir. Bu doğrultuda grotesk kavramının tarihsel gelişimi Wolfgang Kayser'in "Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung" adlı eseri temel alınarak incelenmiştir. Groteskin gelişim sürecinde kazandığı anlamlar, özellikler ve işlevler belirlenerek kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçeve başta "Der Besuch der alten Dame" ve "Die Physiker" oyunları olmak üzere, Dürrenmatt'ın diğer tiyatro eserlerinde de incelenmiş ve benzer grotesk örnekler araştırılmıştır.

## **THE GROTESQUE CHARACTERISTICS IN THEATER PLAYS OF DURRENMATT**

### **ABSTRACT**

In this study, it is aimed to analyse the grotesque characteristics of the plays of the swiss writer Friedrich Dürrenmatt, who was one of the significant writers in 20th century in German Theater. In the initial phase of the study, arguing out Dürrenmatt's point of view about theater and world, the importance for him of the concept of the grotesque has been defined. In this context, the historical development of the concept of grotesque is examined principally based on Wolfgang Kayser's work named "Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung". The grotesque which took meanings, characteristics and functions during the development phase, is defined and formed into a theoretical framework. This framework is firstly analysed on the plays of Dürrenmatt like "Der Besuch der alten Dame" and "Die Physiker" and studied for similar grotesque samples.

## ÖNSÖZ

Tiyatroya olan ilgimden dolayı lisans öğrenimimde dikkatimi en çok çeken yazarlardan biri Friedrich Dürrenmatt'tı. Yüksek lisans derslerinde bu yazar hakkında daha detaylı bir inceleme yapma fırsatını bulunca, tez çalışmamda bu incelemeleri daha da derinleştirmek istedim. Dürrenmatt tiyatro eserlerini birer komedi olarak tanımlasa da, ben onda daha farklı bir yapının söz konusu olduğunu hissediyordum. Kafamda oluşan bazı soru işaretleri beni grotesk kavramını incelemeye yöneltiyordu. Tam da bu nedenle grotesk kavramını ayrıntılı bir biçimde incelemek ve Dürrenmatt'ın oyunlarında araştırmak istedim.

Grotesk kavramının tam olarak ne olduğunu belirlemeye çalışarak başladığım bu incelemede, groteski tanımlamanın çok kolay yapılamayacağını, kuramsal metinleri okurken fark ettim. Wolfgang Kayser'in yaptığı ilk kapsamlı grotesk çalışması olan 'Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung' da da, bu kavramın sınırlarının kaygan olduğu, tanımının tek bir cümleyle yapılmasının imkansız olduğu belirtilmekteydi. Bu nedenle ben de, karmaşık çağrışımlara sahip olan bu grotesk kavramını belirlemekte oldukça zorlandım. Daha sonrasında bu karmaşıklık ve zorlukların aslında grotesk kavramının bir zenginliği olduğu kanısına vardım. Hem abartılı hem uyumsuz hem komik hem de korkutucu olan bu kavramı Dürrenmatt'ın 'Der Besuch der alten Dame' ve 'Die Physiker' başta olmak üzere, 'Romulus der Grosse', 'Die Ehe des Herrn Mississippi', 'Die Panne', 'Der Meteor' oyunlarında araştırarak, groteskin Dürrenmatt için bir stil haline dönüştüğünün kanısına vardım.

Bu çalışmada bana yol gösteren ve yardımlarıyla tezi bitirmemi sağlayan tez danışmanım Prof.Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Çalışmam boyunca bana destek olan Yrd.Doç.Dr. Meral Oralış'e, Yeşim Tükel Kılıç'a, Arş.Gör. Nükhet Polat'a, Halime Nur Yaşar'a, Serhan Ekincioglu'na ve aileme teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

	<b><u>Sayfa</u></b>
ÖZ/ ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ.....	1
1. DÜRRENMATT VE TİYATRO .....	4
1.1 Dürrenmatt'ın Dünyaya Bakışı.....	5
1.2 Dürrenmatt'ın Tiyatroya Bakışı.....	8
1.3 Tiyatroya Veda .....	12
2. BİR BİÇİM OLARAK GROTESK.....	15
2.1. Groteskin Tarihçesi .....	16
2.2. Grotesk Olanın Taşıdığı Özellikler.....	27
2.2.1. Uyumsuz Olma.....	27
2.2.2. Komik ve Korkutucu Olma .....	29
2.2.3. Aşırı ve Abartılı Olma.....	33
2.3. Grotesk Olanın Benzer Kavram ve Türlerle İlişkisi.....	36
2.4. Biçim Olarak Groteskin İşlevleri ve Amaçları .....	40
2.4.1. Yabancılaştırma.....	41
2.4.2. Psikolojik Etkileri.....	45
2.4.3. Sosyal Eleştiri.....	48
3. DÜRRENMATT'IN TİYATRO OYUNLARINDA GROTESK ÖZELLİKLER .....	51

3.1.	Grotesk Oyun Konuları .....	52
3.1.1.	Grotesk Bir Adalet Arayışı.....	53
3.1.2.	Ölüme Alışılmadık Bir Bakış .....	60
3.1.3.	Yer Değiştiren Cellat, Kurban ve Yargıç Rollerini .....	61
3.1.4.	Bilim Adamı Sorunsalına Farklı Bir Yaklaşım.....	64
3.2.	Grotesk Tipler .....	66
3.2.1.	Grotesk Görünümlü Tipler .....	67
3.2.2.	Kukla ve Deliler.....	72
3.2.3.	Grotesk Karakterler.....	75
3.3.	Grotesk Diyaloglar .....	79
3.4.	Dürrenmatt'ın Oyunlarındaki Sosyal Eleştiri.....	88
	SONUÇ.....	94
	KAYNAKÇA.....	98

## GİRİŞ

Brecht sonrası çağdaş Alman Tiyatrosu'nun önemli isimlerinden biri olan İsviçreli oyun yazarı Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), yaşadığı dönemden bu yana yıllar geçse de, eserlerinde işlediği ve bugün güncelliğini koruyan konuları sayesinde tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de halen sahnelenmektedir. 2007-2008 Tiyatro sezonunda İstanbul Devlet Tiyatroları'nda sahnelenen "Uyarca (Der Mitmacher)" isimli oyunu aynı zamanda 14-22 Haziran 2008 tarihlerinde Almanya'da gerçekleştirilen Bonn Bienali'nde de sahnelenmiştir. Polisiye romanları, radyo oyunları dışında, tiyatro dalında da sadece oyun yazmakla kalmamış olan Dürrenmatt, tiyatro hakkında kuramsal çalışmalar da yapmıştır. Zamansal olarak Bertholt Brecht'in hemen arkasından gelen dönemde yaşamış olan Dürrenmatt, onun yaptığı tiyatro çalışmalarını dikkatlice takip etmiş, tüm tiyatro tarihinin olduğu gibi Brecht'in epik tiyatrosundan kendisi de etkilenmiştir.

Brecht'in geliştirdiği epik tiyatro, Antik Yunan tiyatrosundan itibaren alışagelen dramatik tiyatro anlayışının kırılmasına sebep olmuştur. Klasik dönemde iyice kemikleşen dramatik tiyatro anlayışı, seyircinin sahnede izlediği oyuncularla aynı duyguları hissedebilmesini hedefliyordu. Dramatik tiyatrodaki gerçekleşen canlandırma ile seyirci kendisini sahnedeki kişiler ile özdeşleştirir sonrasında bir arınma (katharsis) yaşayarak rahatlardı. Yıllardır süregelen, halen de çoğu tiyatrolar tarafından devam eden bu dramatik tiyatro anlayışı, Brecht'in epik tiyatrosu ile bir sarsıntı yaşamıştır. Brecht epik tiyatrosunda dramatik tiyatronun aksine, seyircilerin izlediklerine bir mesafe koymaları hedefleniyordu. Böylece izledikleri oyuncularla aynı duyguları yaşamak yerine, oyun hakkında düşüncelerini isteyerek dramatik tiyatrodaki ilüzyon etkisini yok edilmekteydi. Bu epik tiyatrodaki yadırgatma yöntemi kullanarak gerçekleşir, bunun sonucunda seyircinin kendisini oyuncunun yerine koyması engellenir.

Zamansal olarak Brecht'in takipçisi olan Dürrenmatt'ın tiyatrosu ise epik tiyatronun yabancılaştırma etkisini farklı bir biçimde kullanmaktadır. Bu farklılık, Dürrenmatt'ın Brecht'in yabancılaştırma yöntemini Dürrenmatt'ın grotesk kavramıyla özellikleri öne çıkararak gerçekleştirmesinden kaynaklanır. Ancak bu kavram ile ilgili bazı zorluklar vardır. Grotesk kavramı, bir kelime gibi gözükse de, içerisinde zengin ve karmaşık bir yapı barındırır. Grotesk kavramını sıkça kullanan Dürrenmatt, hayatı, dünyayı hatta tanrı düşüncesini bile grotesk olarak tanımlamaktaydı. Benim bu çalışmadaki amacım, Dürrenmatt'ın oyunlarında sıkça karşımıza çıkan “grotesk” sözcüğünün tam olarak anlamını tartışmaktır. Bunun için öncelikle kavramın tarihsel gelişimini, edebiyatta diğer yazar ve düşünürler tarafından nasıl kullanıldığını araştırmayı hedefliyorum, ardından da edebiyat kuramcıları tarafından bile sınırları zor konulan bu kavramın, Dürrenmatt tarafından nasıl algılandığını ve bunu tiyatro eserlerinde nasıl işlediğini incelemeyi hedefliyorum. Yöntem olarak oluşturduğum tarihsel çerçeve içinde, çalışmamı üç bölümde inceleyeceğim:

“Dürrenmatt ve Tiyatro” adını verdiğim birinci bölümde Dürrenmatt'ın tiyatroya ve dünyaya olan bakış açısını ele alacağım. Dürrenmatt'ın kendi tiyatrosunda ne yapmayı amaçladığını ve nasıl bir yol izlediğini daha iyi anlamak için, **Theaterprobleme** adlı yazısından yola çıkacağım. Çağdaşı olan diğer tiyatro anlayışları hakkında fikirlerini belirten Dürrenmatt'ın tiyatrodaki hangi noktada durduğunu bu kısımda inceleyeceğim.

İkinci bölümde bir biçim olarak grotesk kavramını detaylı bir şekilde araştıracağım. Grotesk sözcüğünün tarihsel gelişimini inceledikten sonra, grotesk olanın taşıdığı özellikleri belirlemeye çalışacağım. Grotesk kavramının diğer kavram ve türlerle olan, groteskin işlev ve amaçlarını gene bu bölümde inceleyerek, kuramsal çerçevemi oluşturmaya çalışacağım.

“ Dürrenmatt'ın Tiyatro Oyunlarındaki Grotesk Özellikler” adlı üçüncü bölümde ise ikinci bölümde oluşturduğum kuramsal çerçeve doğrultusunda,

Dürrenmatt'ın beş tiyatro oyunundaki grotesk özellikleri inceleyeceğim. Özellikle bu oyunları seçmemdeki neden ise, hem Dürrenmatt'ın en tanınan oyunları olmasından hem de yüksek lisans derslerinde bu oyunların işlenmesinden kaynaklanan yakınlıktan dolayıdır. Tezde oyunların Almanca isimlerinin kullanılmasının ve alıntılarının oyunların orijinal halinden yapılmasının nedeni ise her oyunun Türkçe çevirisinin bulunmamasından, örneklerin incelenmesinde bir bütünlük yaratılmak istenmesinden kaynaklanmıştır.



## 1.Dürrenmatt ve Tiyatro

Birçok tiyatro oyununa imza atan, işlediği konularla gerek kendi zamanında, gerek yıllar sonra bugün tüm dünyada halen sahnelenen Dürrenmatt, yaşadığı dönemdeki olayları eserlerinde kendine has tarzıyla ustaca işlemiştir. Belirli bir ideolojik görüşü savunmayan ancak eserlerinde politik konulara yer veren Dürrenmatt'ın tek isteği, bugünü olduğu gibi sahneye yansıtmaktır. Bir tiyatro yazarı olarak oyunlarıyla, insanların burun buruna yaşamalarına rağmen tam olarak göremedikleri olayları, en şeffaf haliyle yansıtmayı hedefleyen Dürrenmatt, bunun kolay gerçekleşmeyeceğinin farkındaydı. Dürrenmatt'ın tiyatroya olan bakış açısını anlamak için başvurabileceğimiz en doğru kaynak, 1954 -55 yılları arasında İsviçre ve Almanya'nın farklı şehirlerinde yaptığı konuşmalardan toparlanmış 'Theaterprobleme' isimli metindir.<sup>1</sup> Dürrenmatt'ın tiyatroya olan bakış açısı, yazarlığı süresi içinde değişmiştir. Onun bakış açısındaki değişim, o yıllarda olan toplumsal değişimlerle de bağlantılıydı. Tiyatroya bakış açısını ifade ettiği iki kuramsal metin olarak, 'Theaterprobleme' ve **Achterloo IV** isimli oyunun son söz kısmında yer alan **Abschied vom Theater**<sup>2</sup> den yola çıkarak, Dürrenmatt'ın görüşlerindeki değişimi gözlemleyebiliriz. 'Theaterprobleme' nda tiyatrodaki nelere dikkat edilmesi gerektiğini ele alan Dürrenmatt, "Abschied vom Theater" de tiyatroya neden veda ettiğini ve neden son oyunu **Achterloo IV** sonrasında bir daha tiyatro eseri yazmayacağını açıklamaktadır.

---

<sup>1</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Theaterprobleme**, Im Verlag der Arche, Zürich, Neue Auflage 1967, 1.aufgabe 1955.

( Bu yazı Friedrich Dürrenmatt'ın 1954 sonbahar ve 1955 bahar döneminde İsviçre ve Almanya'nın farklı yerlerinde yaptığı konuşmaların basılmış halidir.)

<sup>2</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Abschied vom Theater** ,Göttinger Sudelblätter, Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold Wallstein Verlag Göttingen, 1988 (Bu kısım kitap olarak ayrı olarak da basılmıştır.)

## 1.1. Dürrenmatt'ın Dünyaya Bakışı

Dürrenmatt içinde yaşadığı dünyanın, eserlerinde sunduğu dünyadan çok daha kötü bir durumda olduğu görüşündedir. Kuzey ile Güney, Doğu ile Batı arasındaki fark düşünüldüğünde bile, dünyanın ne kadar berbat bir durumda olduğunu görmek Dürrenmatt için yeterlidir. Gelişmiş sanayi ülkeleri ile gelişmemiş olanlar arasında büyük farklar vardır ve bu Dürrenmatt'ın değerlendirmesine göre oldukça kötü bir durumdur. Dürrenmatt'a göre insanların etrafında hızla gelişen olaylar, onun evren karşısında ufacık kalmasına sebep olmaktadır. <sup>3</sup> İnsan o kadar ufaktır ki, kocaman olan bir dünyayı tam olarak anlaması bile imkânsızdır. Böylesine bir durumda, dünyanın karşısında ufak kalan insan her şeye yabancılaşmıştır ve buna müdahale etmesi, bunları değiştirmesi mümkün olmayacaktır.

“Öyle bir dönemde yaşıyoruz ki, insan çevresinde neler döndüğünü bir türlü anlayamıyor, büyük güçlerin elinde oyuncak gibi duyuyor kendini. Dünyadaki olaylar öylesine büyük boyutlarda ki, bireyin bir katkısı olamıyor, söylenenler ona yabancı geliyor, dünya ona yabancı geliyor. Ve böylece ipliği pazara dökülmüş olan çeşitli dünya görüşlerinin etkisiyle filizlenen kitle üretimlerinin kurbanı oluyor”<sup>4</sup>.

Varlığını artık makinelerin dünyasında sürdüren insanoğlu, kendi yetenekleri sayesinde tankları, atom bombalarını yapmıştır. Artık insanlar değişmekte ve giderek çoğalmaktadır. Sürekli çoğalan bir nüfus, evrenin patlayacak bir noktaya doğru ilerlemesine neden olur. Dürrenmatt'a göre dünyanın bu hale gelmesindeki sebep, yine insanın kendisidir. İnsan kendi felaketini kendi elleriyle hazırlamıştır ve bu yolda artık bir çözümün, bir değişimin olması imkânsızdır. “ *Dünyayı değiştiren siyasi devrimler değil, insan sayısının milyarlaraya yükselmesi ve makine çağının zorunlu gelişimi olmuştur. Devrimcilerin inancını, insanın dünyayı değiştirebileceği*

<sup>3</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Dramaturgie des Denkens, Gespräche 1988-1990**, Band 4, Diogenes Verlag, s. 72

<sup>4</sup> Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, MitosBOYUT Yayınları, 2000, s.72

ve değiştirmesi gerektiği inancını bireyin gerçekleştirmesine olanak yoktur” der Dürrenmatt .<sup>5</sup> Ona göre dünya ve evren, insana kıyasla çok büyüktür. Ayrıca insan olarak evren hakkında fazla bir bilgiye sahip olunamaz. Dünya hakkında bilgilerimiz vardır ve hatta bunu Tanrı adı altında toplamak da mümkündür der Dürrenmatt, ancak bu grotesk bir sonuç oluşturmaktadır. <sup>6</sup> İnancını ateist olarak tanımlayan Dürrenmatt’a göre tanrı, artık sadece grotesk düşüncelerde yer alan bir sözcükten ibarettir.

“Es ist also eine lange Beschäftigung mit der Religion, ich bin dahin gekommen, dass ich mich heute Atheist nenne; denn man kann über Gott nicht diskutieren. Wenn mich jemand fragt: Glauben Sie an Gott?, muss ich fragen: Ja, was verstehen Sie unter Gott? Und dann ist er verlegen, er weiss es selber nicht. Gott ist heute ein Wort geworden, dass eben nur noch im Grotesken Vorstellungen hervorrufen kann.”<sup>7</sup>

Tanrı’yı bir kaçış noktası olarak değerlendiren Dürrenmatt, insanların bir Şeye anlam verirken sürekli Tanrı görüşünden faydalanmalarını eleştirmektedir. Her anlamsızlığın altını böylesine bir kavramla doldurarak ona sığınmak, Dürrenmatt’a göre gereksizdir çünkü insan zaten son derece üstün bir varlıktır ve bir Şeyi anlamlandırmak için Tanrıya ihtiyacı yoktur. Ancak tüm üstünlüğüne rağmen insan çaresiz bir durumdadır, zamanın gidişatı, nüfus artımı gibi faktörler evrenin sonunu yaklaştırmaktadır. <sup>8</sup>

Dürrenmatt gerek dünyayı, gerek insanlığı, gerekse Tanrı düşüncesini grotesk bulmaktadır. Dürrenmatt’ın sanat anlayışı da onun dünyaya, dine ve insanlara bakış açısıyla paralellik göstermektedir. Sanat anlayışını bugünü sahneye en iyi şekilde nasıl yansıtılacağı sorusu üzerine temellendirmiştir. Bertolt Brecht’in epik

---

<sup>5</sup> a.g.e., s72

<sup>6</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Dramaturgie des Denkens**, Gespräche 1988-1990, Band 4, Diogenes Verlag AG Zürich, s.73

<sup>7</sup> a.g.e., s.73

<sup>8</sup> a.g.e., s.77

tiyatrosuna özgü olan yadırgatma etmenini oyunlarında kendisine ait bir stille kullanmıştır: grotesk ile.

Friedrich Dürrenmatt'ın, Bertholt Brecht ile her zaman bir hesaplaşma içinde olduğu düşüncesi yaygındır. Her iki yazar arasında ortak yanlar yakalamak mümkündür, ancak iki yazarın dünya görüşleri ve sanata bakış açıları birbirinden tamamen farklıdır. Brecht'e göre eğer dünyanın değişebilir olduğunu kabul eder ve bu değişkenliğiyle beraber sahnede gösterebilirsek, günümüzün dünyasını da tiyatrodan yansıtmış oluruz. Brecht, bilimin doğayı bu kadar değiştirdiği bir dönemde, insanların "bilinmez bir güç" tarafından tehlikede olduğu veya kurbanı olduğu düşüncesinin mümkün olamayacağı görüşündedir. Dürrenmatt ise, yaşanan dünyanın son derece karışık, karmaşık olduğunu ve insanların çevresindeki olayların farkına varamadığını vurgulamaktadır. Dünyadaki olaylar çok büyüktür, insanlar küçük kalmaktadır ve böyle bir durumda değişimin gerçekleşmesine olanak yoktur. Dürrenmatt, Brecht'i belirli bir dünya görüşüne sabit kalmakla ve sanatı da bu görüşü kanıtlamak üzere kullanmakla eleştirir.

“Daß die Welt zu verändern sei, glaubte schon Platon, daß die Welt sich verändern müsse, wolle sie nicht untergehen, mahnte Kant, doch erst mit Hegel kam die unselige Idee auf, die Veränderung geschehe aufgrund einer die Welt formenden transzendenten Logik von These, Antithese, Synthese, bei Marx geschah die Veränderung immanent mit gleichem Schema durch den Klassenkampf. Indem dieser beschreibbar ist, wird er auch auf dem Theater darstellbar, und jedes Theaterstück kann marxistisch geeicht werden. Diese Theaterarbeit, die Brecht die wissenschaftliche nannte, prägt bis heute weitgehend die Regiearbeit, die auf den Bühnen geleistet wird, aber ist auch einer der Gründe, weshalb sich das Theater von der Wirklichkeit abkapselt. Es stellt nicht diese dar, sondern eine Ideologie über sie.”<sup>9</sup>

Brecht'in tersine eserlerinde belirli bir ideolojiyi veya kuramı savunmayan Dürrenmatt, tiyatro sahnesini bir deneme alanı olarak kullanır. Dürrenmatt'a göre

---

<sup>9</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Abschied vom Theater**, Göttinger Sudelblätter, Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold Wallstein Verlag Göttingen, 1988, s.5

Brecht eserlerinde birebir gerçeklerden değil, gerçekler hakkında olan bir ideolojiden bahseder.

Dürrenmatt eserleriyle dünyayı değiştirmeye çalışmaz, sorunlara bir çözüm getirmez, fakat yazdıklarında sorunların temelindeki çatışmaları, gözden kaçanları görünür kılar. Dürrenmatt' a göre oyun yazarı dünyamızda yer alan çatışmadan yola çıktığı zaman, buna bir çözüm, sorularına bir yanıt aramak zorunda değildir; yapması gereken öyküyü sonuna kadar düşünüp yazmaktır. Brecht, yaşadığımız dünyanın değişken olduğunu unutmadan hareket etmemiz gerektiğini, bu düzenin değiştirilmesi gerektiği düşüncesini savunur. Dürrenmatt ise yaşanan değişimlerin devrimlerden kaynaklanmadığını düşünür. İnsan sayısının artışı, makine dünyasındaki gelişim her şeyin değişmesine sebep olmuştur. Her şeyin böylesine güçlü bir şekilde değiştiği bu dünyada, bir değişim olacaksa bile bunu tek tek bireyler gerçekleştiremezler. Yazar olarak gerçekler su yüzüne çıkartılarak alımlayıcının bunun farkına varması sağlanabilir, ancak onu değiştirmesi veya bu gerçeklere karşı direnmesini istemek yazarın görevi değildir. Dürrenmatt'a göre dünyanın gidişatını değiştirebilecek kişiler artık kahramanlar ya da tek tek bireyler olamaz. İnsanlar bilinmeyen bir güç tarafından bir "kukla" gibi hareket ettirilmektedirler. Bugünün grotesk olduğunu düşünen Dürrenmatt'ın dünyaya grotesk perspektifli bir gözlükle baktığından söz etmek yanlış olmayacaktır.

## **1.2. Dürrenmatt'ın Tiyatroya Bakışı**

Çağının tiyatrosunu ve kendi tiyatro anlayışını mercek altına aldığı 'Theaterprobleme' isimli yazısında Dürrenmatt, tiyatronun temelini uzun yıllardır oluşturmuş olan Aristoteles'in "üç birlik kuralı" hakkındaki görüşlerini belirterek tiyatroya olan yaklaşımını aktarmaya başlar. Dürrenmatt kendi zamanındaki tiyatro yazar ve yönetmenlerinin görüşlerini değerlendirir, özellikle Bertholt Brecht'in ismi bu konuda çok sık geçer. Dürrenmatt'a göre artık tiyatroda belirli bir dramaturji yoktur, bunun yerine birçok bireysel stiller yer almaktadır. Her yönetmen, her yazar

kendi stilini sahneye yansıtmakta, bir nevi kendi akımlarını yaratmaktadır. Dürrenmatt için de durum farklı değildir. “*Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich spiele*”<sup>10</sup> diyen Dürrenmatt, sahneyi bir deney alanı olarak gördüğünü vurgular ve tiyatro sayesinde tüm yaratıcılığını özgür bırakır, Brecht’te olduğu gibi belirli bir ideolojide sabit kalarak onun savunuculuğunu yapmaz.

Dürrenmatt tragedya yazmayı tercih etmeme sebebini “Bugünün tiyatrosu Schiller ile yansıtılabilir mi” sorusunu yanıtlayarak açıklar. Schiller’in kaleme almış olduğu oyunlar klasik dönemi yaratmıştır ve bu oyunlar o zamanı sahneye yansıtan eserler olmuştur. Yıllar sonrasında halen sıkılmadan sürekli sahnelenen klasik oyunları eleştiren Dürrenmatt’a göre, artık Schiller’in eserleriyle bugünü sahneye yansıtmak mümkün değildir.<sup>11</sup> Schiller’in kaleme aldığı tragedyalar kendi zamanı için doğru olabilir ancak bugün dünya sahnesinde yaşananları tiyatroya aktarmak için tragedyalar doğru bir seçim olmayacaktır. Bunun sebebi ise Schiller’in yaşadığı dönemdeki her şeyin tıpkı Yunan tragedyasında olduğu gibi şeffaf olmasından kaynaklanır. Bu zamanda yaşananlar önceden görülebilecek, sezilebilecek türdendir. Ancak Dürrenmatt kendi yaşadığı dönemdeki toplumun kapalı, gizli saklı, anonim olduğunu vurgular. Tüm dünyada gerçek trajediler yaşanmaktadır, ancak trajedilerin trajik kahramanları isimsiz kalmaktadır. Yaşanan trajedilerin asıl sorumluları ortada yoktur. “*Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone*”<sup>12</sup> cümlesiyle yaşanan dünyayı vurucu bir şekilde özetler Dürrenmatt. **Die Physiker** oyununda ele aldığı bilim adamı sorumluluğunun önemini de bu yazısında dile getirir. İnsanların sonlarını kendi elleriyle ürettikleri atom bombalarının sahnede yansıtılması bugünün tiyatrosunda mümkün değildir. İnsan elinden çıkan bir ürünü, insan elinden çıkan

---

<sup>10</sup> a.g.e., s.8

<sup>11</sup> a.g.e., s.43 “*Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, lässt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen.*”

<sup>12</sup> a.g.e., s.44

sanat ile tiyatrodaki göstermek Dürrenmatt için anlamsızdır; ona göre bu durum iki aynayı birbirine yansıtmak gibidir, sonuç olarak içi boş kalacaktır.<sup>13</sup>

‘Theaterprobleme’nda neden tragedyaya yerine komediyi seçtiğini anlatan Dürrenmatt’a göre içinde yaşanan karmaşık dünyada insanların gözleri bulanık bir haldedir.<sup>14</sup> Bu durumda tiyatronun görevi sınırları, şekilleri kaybolmuş olan dünyaya net bir görüntü kazandırmaktır. Bu da Dürrenmatt’a göre en iyi şekilde komedi ile sağlanacaktır. Araya mesafe koyan bu biçim sayesinde seyirci içinde yaşadığı dünya karşısında kaybettiği farkındalığını yeniden yakalayacak ve etrafında olanları doğru bir şekilde yorumlayabilecektir. Dünya karmaşık, kaotik bir durumdadır ve biçim kazanmaya, şekle girmeye ihtiyacı vardır. Grotesk resimlerden farkı olmayan ortamlarda yaşanılmaktadır, ancak insanlar bunun asla bilincinde değillerdir. Bugünün dünyası atom bombası yüzünden grotesk bir hale gelmiştir. Yaşananlar son derece korkunçtur, fakat insanlar her şey yolundaymış gibi yaşamaya devam ederler. Kimliğini kaybeden dünyanın içinde yaşayan insanlar da paradoks düşüncelerin esiri olmuştur ve dolayısıyla sanatta durum farklı değildir. Bugün yaşananlar Dürrenmatt’a göre tiyatrodan ibarettir, ancak bunları tiyatro sahnesinde yansıtmak kahramanlar yoktur. Toplum, devlet, insanlar değiştiğinden, yaşananlar kahramanı olmayan tragedyalardır. Artık insanların devlet içindeki kimlikleri belirsiz bir hale gelmiştir, insanlar toplu olarak yok edilmektedir, her şey karanlık ve karmaşık bir haldedir. Dürrenmatt, toplumsal koşulların değiştiğini böyle bir ortamda ve tragedyanın yazılmasının mümkün olmadığı görüşündedir.

Dürrenmatt’a göre, bugünün dünyasında işlenen suçlarda bireyler tek tek suçlu sayılamaz, işlenen suçlarda artık herkesin sorumluluğu vardır. Trajediler geçmişini konu ederler, ancak bugünkü dünya henüz geçmiş zamanda değildir, kendini tamamlamamıştır ve oluşum süreci devam etmektedir. Gelişen ve değişen dünyanın tek bir sorumlusu yoktur, sorumlulukların kimde olduğu da bilinmemektedir. Tüm bu sebeplerden dolayı, bugünü yansıtan biçim artık tragedyaya değil, komedi olacaktır.

---

<sup>13</sup> a.g.e., s.45

<sup>14</sup> a.g.e., s.45

“Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehrhaus der weissen Rasse, gibt es keine Schuldigen mehr und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskinde. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei.”<sup>15</sup>

Bizi artık komedi yansır diyen Dürrenmatt, yazdığı tiyatro eserlerinde bu biçimi tercih ederken, grotesk özelliklerden vazgeçemez. Oyunlarını grotesk kavramından bolca yararlanarak şekillendiren Dürrenmatt’a göre, dünyanın bugünkü şekli grotesktir. Grotesk resimlerle yaşadığı dönem arasında büyük benzerlikler yakalanabilmektedir. Zengin bir kavram olan ve birçok farklı öğeyi kendinde barındıran grotesk, dünyanın şekil almasında yardımcı olmaktadır.

“ Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr.”<sup>16</sup>

Dürrenmatt komedyayı tiyatro için en uygun biçim olarak tanımlarken, tiyatrosunda yadırgatma yöntemi olarak groteski kullanır. Dürrenmatt, dünyada etrafımızda olan çarpıklıkları en etkili bir biçimde alımlayıcısına ulaştırmak istediğinden, onu bu gerçeklerle yüzleştirir ve bunun için de grotesk uygun bir yöntemdir. Dürrenmatt çözüm önermese bile, nelerin çözüme ihtiyacı olduğunu alımlayıcısına göstererek, çarpıklıkların hepsini gözler önüne serer. Grotesk ile

---

<sup>15</sup> a.g.e., s.47

<sup>16</sup> a.e.



seyirci beklentilerin çok aksine, değer yargılarına, inançlarına ters düşen bir dünya ile yüzleştirilir. Groteskin komik, bir o kadar da ürkütücü dünyası, Dürrenmatt için bugünün dünyasıdır. Tiyatro oyunlarında ille de bir anlam arayanları hayal kırıklığına uğratan Dürrenmatt, eserlerinde belirli bir görüşün aranmaması söyler. Çünkü Dürrenmatt'ın yazdığı eserlerde belirli bir mesaj verme kaygısı ya da amacı kesinlikle yoktur.<sup>17</sup> Tek istediği bugünü olduğu gibi sahneye yansıtmaktır.

“Man kann die Welt nur in verschiedenen Gleichnissen, man kann sie nicht in einem Gleichnis fassen. Jeder Versuch, das Groteske darzustellen, ist nur ein Teilaspekt. Aber die Welt ist heute grotesk geworden, auch das Verhältnis des Menschen zu dem, was er weiss –sein Erkennen-, und zu dem was er tut.”<sup>18</sup>

Dünyanın bugünkü halini grotesk olarak tanımlayan Dürrenmatt, insanlar arasındaki ilişkiyi de bu şekilde açıklar. Bir sonraki bölümde ele alacağım kısımda Dürrenmatt, **Achterloo IV**<sup>19</sup> isimli son tiyatro oyununun son söz kısmı olan *Abschied vom Theater*<sup>20</sup> adlı bölümünde, Tanrı gibi dünyanın da grotesk bir biçim kazandığını belirtir. Daha önceleri tiyatro eserlerini yazarken, bu dünyanın değişebilir olduğunu savunmasa da, tüm çabası bugünü en iyi şekilde sahneye aktarmak olan Dürrenmatt, artık tiyatrodan hiçbir şeyin gösterilemez olduğu kanısına varmıştır ve bu yüzden tiyatrodan geri çekilmeye karar vermiştir.

### 1.3. Tiyatroya Veda

En son kaleme aldığı tiyatro oyunu olan **Achterloo IV** ün son sözü olan ve ayrıca kitap olarak da basılmış olan **Abschied vom Theater**<sup>21</sup> Dürrenmatt'ın

---

<sup>17</sup> a.g.e., s.28

<sup>18</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Dramaturgie des Denkens**, Gespräche 1988-1990, Band 4, Diogenes Verlag, s.75

<sup>19</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Achterloo I Rollenspiele Achterloo IV**, Diogenes Verlag, 1998

<sup>20</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Dramaturgie des Denkens**, Gespräche 1988-1990, Band 4, Diogenes Verlag

<sup>21</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Abschied vom Theater**, Wallstein Verlag Göttingen, 1991

tiyatroya ve dünyaya bakışının vardığı son noktayı anlayabilmek için başvurulacak en doğru kaynaklardan biridir. Dürrenmatt bu metinde, tiyatronun sınırlarını yeniden gözden geçirir ve Almanya'daki güncel tiyatro anlayışı hakkındaki görüşlerini dile getirerek, tiyatro oyunları yazmaya veda ettiğini belirtir.

**Acherterloo IV** ile tiyatroya veda eden Dürrenmatt, bunun sebebinin tiyatro dalına bir gelecek tanımamasından kaynaklanmadığını söyler. 40 yıldır dünya tiyatrosunu kaleme almaya çalışmış olan yazar, bugünü ifade etmenin en doğru yolunu aramış, bunun da komedi olduğuna karar vermişti. Ama dünyanın değişilebilir olduğu görüşünde olmayan Dürrenmatt, bu konuda Brecht ile farklı düşünür, Almanya'da sürekli klasiklerin oynanmasını politik bir önlem olarak değerlendirerek, artık klasik dönemi bugünden yola çıkarak anlamının mümkün olmadığını, yanlış bir değerlendirme yapılarak bu oyunları sahneye koymanın ise onları değersizleştirdiğini belirtir.<sup>22</sup> Dünyanın berbat bir yolda ilerlediğini düşünen Dürrenmatt, insan nüfusunun giderek artması sonucunda dünyanın, evrenin patlayacak hale gelebileceğini ileri sürer.<sup>23</sup> Bugünü sahneye yansıtmanın imkansız olduğu sonucuna ulaşan Dürrenmatt, bugünü yansıtan bir tiyatro oyununun yazılmasının zamansal olarak gerçekleşemeyeceğini vurgular. Dürrenmatt'ın tiyatro eseri yazmasındaki asıl hedef bugünü sahneye yansıtmaktı. Ancak Dürrenmatt yazarlığının son yıllarında tiyatronun güncel olanı sahneye birebir aktaramadığı sonucuna ulaşmıştır. Çünkü sahnede yansıtılacak olan bir eserin yazıldığı zaman, sahneleneceği zamandan geçmişte kalmaktadır. Tiyatro oyunu yazmanın bugünü aktarmakta imkansız olduğunu vurgulayan Dürrenmatt, sahnede oynananların güncel bir olayı aktarmak için her zaman eski kalacağını savunur. Birebir bugünü sahnede yansıtmak tiyatro ile mümkün değildir.

“Die Unmöglichkeit, ein Stück zu schreiben, liegt vorerst im Wesen der Zeit, es ist die Vergangenheit, die sich auf der Bühne als Gegenwart präsentiert, präsentieren muss, weil die Bühne nur die Gegenwart kennt.”<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Abschied vom Theater**, Wallstein Verlag Göttingen, 1991, s.8

<sup>23</sup> a.g.e., s.13

<sup>24</sup> a.g.e., s.18

Oyunlarını kaleme alırken, amaçladığı bugünü sahneye yansıtmanın imkansızlığını kabul eden Dürrenmatt, **Achterloo IV** adlı oyununda zamanın tiyatrosunu değil, dünya tiyatrosu yaptığını belirtir. Bu oyunda dünya ile ilgili ne varsa, din, politika, tarih gibi her türlü konuyu işlemiştir. **Achterloo**'nun dramaturjisini başarısızlıkla sonuçlandığını, bu oyunun başarısızlıkla sonuçlanacak şekilde sahnelenmesini istemiştir Dürrenmatt.<sup>25</sup> Bunun sebebi, Dürrenmatt'ın dünyanın gidişatını bu şekilde öngörmesinden kaynaklanmaktadır. Batı'nın ekonomiye soktuğu kapitalizm sonucunda herkes tüketmekte, kullanmakta, kullanılmakta ve tükenmektedir.<sup>26</sup> Dürrenmatt da kendi oyun yazarlığı da **Achterloo IV** ile tükenme noktasını gelmiştir. Dünya kötü bir haldedir ve başarısız bir sona doğru ilerliyordur. Eğer sahneye yansıtılmak istenen bugün ise, sonuç olarak ortaya **Achterloo IV** tarzında bir oyun çıkmalıdır Dürrenmatt'a göre. **Achterloo IV**, dünyanın karmaşıklığını tiyatro sahnesine yansıtan ve sonrasında kendisini tüketen bir oyundur, dünya tiyatrosudur Dürrenmatt için. Bu oyun sonrasında Dürrenmatt tiyatro eserleri yazmamıştır.

---

<sup>25</sup> a.g.e., s.23

<sup>26</sup> a.g.e., s.37

## 2. BİR BİÇİM OLARAK GROTESK

Dürrenmatt'ın kuramsal yazılarında kullandığı 'grotesk' sözcüğünü oyunlarına nasıl uyguladığını araştırmaya geçmeden önce bu sözcüğün hem tarihçesi hem de taşıdığı anlam ve benzer kavramlarla olan ilişkisi üzerinde durmakta yarar var. Grotesk sözcüğünü tanımlarken, bu kavramı tek bir cümle ile açıklamak imkansızdır. Groteskin tarihini ele alacağımız ilk bölümde, grotesk kelimesinin hangi kategoriye dahil edileceğine dair bir sorun mevcuttur. Grotesk kelimesinin tanımlayacak olan kelimenin, 'grotesk kavramı', 'grotesk biçimi', 'grotesk fenomeni', 'tür olarak grotesk' gibi adlandırılabilme olanakları mevcuttur, belki de grotesk başlı başına bir tür olarak yeterli sayılmalıdır, ancak 'grotesk'in hangi kategori içerisinde yer alacağı bir süreç sonucunda kesinlik kazanacaktır. Çalışmada grotesk kelimesinin kökeninden başlayarak tarihsel gelişimini inceledikten sonra 'grotesk'in özellikleri ele alınacaktır.

Grotesk üzerine yapılan çalışmalardan en önemlisi, gerek ilk olması açısından, gerek groteskin tarihsel kökenini araştırması açısından Wolfgang Kayser'in **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung** adlı yapıtıdır. Bu kitap grotesk alanında yapılacak çalışmalar açısından ufuk açıcı olmuştur. İçerisindeki bilgilerin çoğu Kayser'in incelemeleri ve onun yorumlarından oluşmaktadır. Bu yüzden her bilginin kesin doğruluk taşıdığını söylemek mümkün olmasa da, bilimsel alanda bu çalışmaya başvurularak yapılan tartışma ve çalışmalarla, groteskin bir estetik kuram olarak gelişmesi sağlanmıştır. Wolfgang Kayser'in **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung** adlı yapıtını oluşturmasındaki etken, grotesk fenomeninin yeni olmasından ve diğer sanat dallarıyla olan yakın ilişkisinden kaynaklanmıştır. Kitabın önsözünde 'grotesk fenomeni' olarak kullanılan grotesk sözcüğü, sık kullanılmasına rağmen, bilimsel alanda tam bir kategori içerisinde yerini alamamıştır. Grotesk sözcüğü sadece edebiyat bağlamında değil, aynı zamanda güzel sanatların birçok dalında, müzikte, dansa, resimde, hatta bir yazı karakteri olarak bile kullanılmaktadır. Grotesk

sözcüğünün bu yoğun kullanımı değerlendirildiğinde, onu bir estetik kategoriye sokmanın yanlış olmayacağı sonucuna varılabilir.

Kayser'in yapıtında, 15. yüzyıldan başlayarak, kitabın yazıldığı döneme kadar olan süreçte, resim ve yazın alanını incelemiştir. Modern sanatın, grotesk fenomeninin kavranılması sonucunda daha iyi anlaşılacağını vurgulayan Kayser, sanatın grotesk fenomenine her zaman büyük ilgi gösterdiğini belirtmektedir.

## 2.1. Grotesk'in Tarihçesi

Bu bölümde Wolfgang Kayser'in çalışması temel alınarak groteskin tarihsel gelişimi, edebiyat ve diğer türler arasındaki ilk etkileşimleriyle ele alınacak. Grotesk sözcüğünün ilk nerde ve nasıl kullanıldığına, ne anlam yüklendiğine bakarsak, grotesk kelimesinin kökenini İtalyanca'da mağara anlamına gelen 'la grottesca' ve 'grottesco' sözcükleridir. Grotesk kavramının ilk kullanım şekli bir süsleme biçiminde yer almıştır ve bu tür süslemelere 15.yüzyıl sonlarına doğru Roma ve çevresinde yapılan kazılarda çıkan bulgularda rastlanan duvar kalıntılarının üzerine çizilmiş olan şekillerde rastlanmıştır. Duvarların üzerine çizilmiş olan şekillerde, insan, hayvan ve bitki motifleri bir arada çizilmiştir. Bu süslemelerin grotesk olarak tanımlanmasındaki sebep ise, insan, hayvan ve bitki motiflerinin karıştırılarak, örneğin yarı hayvan, yarı insan veya yarı bitki yarı hayvan gibi ürkütücü ve canavar benzeri şekillerden oluşmasından kaynaklanmaktadır. Roma'daki Titus Kemer'i civarında yapılan kazılarda bulunan duvar parçalarındaki çizimler ilk sanat tarihçilerinden biri sayılan İtalyan mimar, ressam Giorgio Vasari tarafından, maddi dünyaya ait olmayan, ürkütücü canavar resimleri olarak tanımlanmıştır. Vasari bu resimlerde, bitki köklerinden fıskıran çiçeklerin üzerinde anlamsız figürlerin oturduğunu, resimlerde yarı insan yarı hayvandan oluşan figürlerin yer aldığını, ayrıca bu çizimlerin gerçek hayatta var olmayan ve var olamayacak görüntüler olduğunu da belirtmiştir. Bu tanımlamalarda grotesk çizimler için 'barbar' ifadesi de kullanılmıştır, ancak grotesk süslemenin yayılma süreci hızla devam etmiş ve grotesk kavramı birçok alana sıçramıştır.

Grotesk sözcüğü, terim olarak uzun bir süre süsleme alanında kullanılmıştır. 16. yüzyılda İtalya'dan diğer ülkelere yayılarak süsleme sanatının birçok alanını etkisi altına almıştır. 16.yüzyılda Fransa ve Almanya gibi ülkelerde grotesk, süsleme sanatı için teknik bir terim haline gelmiştir. Bu terim, insan, hayvan ve bitki karışımından oluşan ürkütücü motiflerle, mimaride, kitap süslemelerinde ve takılarda yer almıştır. Wolfgang Kayser, grotesk kavramının Almanca'da ilk olarak bu anlamlarda kullanıldığını belirtir.

“Schon im 16. Jahrhundert nehmen die anderen Länder mit der neuen Ornamentik die Bezeichnung dafür auf: die Grotteske. Die Vermischung von Tierischen und Menschlichen, das Monströse als wichtigstes Kennzeichen der Grotteske, ergibt sich aus dem ersten Beleg in der deutschen Sprache.”<sup>1</sup>

Sanat tarihinde 15. ile 18. yüzyıllar arasında, bazı terimler grotesk ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Özellikle grotesk ile arabesk kelimelerinin aynı anlamda kullanılması uzun süre yaygın olmuştur. Bunun sebebi, arabeskte bitki ve hayvan motiflerinin bir arada kullanılmasından kaynaklanmıştır.

Groteskin tarihsel gelişimini incelemiş bir başka yazar Mikhail Bakhtin'dir. Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**<sup>2</sup> isimli kitabında, groteskin tarihsel gelişiminden bahsederken, klasik kanonun bakış açısının groteskin gelişimini nasıl etkilediğine dikkat çekmektedir.

“Klasik kanonun, 17.yüzyıl ve 18. yüzyılın ilk yarısının sanat ve edebiyatının tüm alanlarında sürdüğü egemenlik sırasında, halk mizah kültürüyle ilişkili görülen grotesk, büyük edebiyattan dışlanmıştı; aşağı komik düzeye indirilmiş ya da daha önce de değindiğimiz gibi “gross (grotesk anlamında-ç.n.) natüralizm” sıfatına maruz kalmıştı. 17.yüzyıldan başlamak üzere bu dönem

<sup>1</sup> Wolfgang Kayser, **Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960, s.17

<sup>2</sup>Bakhtin Mikhail, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005

boyunca, halk kültürünün ritüel, gösteri ve karnaval biçimlerinde istikrarlı bir daralma gözlemliyoruz. Bu dönemin sonuna doğru bu biçimler iyice küçülmüş ve önemsizleşmişti.”<sup>3</sup>

Klasik kanonun sahip olduğu rönesans anlayışında yer alan güzellik, estetik yaklaşımlarından dolayı, grotesk genellikle çirkin ve şekilsiz olan olarak algılanmıştır. Klasik bakışın estetiğe olan hakimiyetinden dolayı da groteskin kuramsal olarak gelişmesi uzun bir süreçte gerçekleşmiştir.

Yavaş bir gelişim gösteren grotesk kavramı, uzun bir süre süsleme alanında kullanılmasından sonra, grotesk teriminin estetik bir kategori olarak daha keskin sınırlara sahip olması 18. yüzyılda sanat akımlarında ortaya çıkan “karikatür” tartışmalarıyla başlamıştır. Christoph Martin Wieland (1733-1833), **Unterredungen mit dem Pfarrer von \*\*\*** (1775) adlı kitabında karikatürün biçimlerini üçe ayırır. Wieland’ a göre, karikatürün biçimlerinden biri de grotesktir. Kayser, Wieland’ın karikatür sınıflandırmasından şöyle söz eder:

“Er teilte die Karikaturen in drei Arten ein: in 1. <wahre, wo der Maler die verunstaltete Natur bloss abbildet, wie er sie findet>; 2. in <übertriebene, wo er aus irgendeiner besondern Absicht die Ungestalt seines Gegenstandes zwar vermehrt, aber doch auf eine der Natur so analoge Art dabei zu Werke geht, dass das Original noch immer kenntlich bleibt>; 3. <und in bloss phantastische, oder eigentlich sogenannte Grotesken, wo der Maler, unbekümmert um Wahrheit und Ähnlichkeit, sich (wie etwa der sogenannte Höllenbruegel) einer wilden Einbildungskraft überlässt, und durch das Übernatürliche und Widersinnige seiner Hirngeburten bloss Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuren Schöpfungen erwecken will>.”<sup>4</sup>

Wieland’ a göre groteskin temsilcisi, “Höllensbruegel” ismiyle de bilinen ressam Pieter Bruegel’ dir. Hieronymus Bosch’ un resimlerini kendisine örnek almış olan Bruegel’ in resimlerinde, grotesk figürler yer almaktadır. Bosch ve Bruegel’ in

<sup>3</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.61

<sup>4</sup> Wolfgang Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960, s.22

resimlerindeki grotesk özelliklerin hakimiyetinden dolayı, onları grotesk ressamlar olarak tanımlamak doğru olacaktır. Bu ressamların eserlerindeki grotesk figürler, sonralarında edebiyat alanını da etkilemiştir. Kayser, iki ressamın resimlerinde ortak olan noktalara dikkat çekmektedir.

“Übereinstimmungen lassen sich auf den ersten Blick erkennen. Die schleichenden, krabbelnden, fliegenden Höllenfratzen, oft ohne Leib aus Tier- und Menschengliedern zusammengesetzt und teilnahmslos ihre Quälereien ausübend, finden sich bei beiden.”<sup>5</sup>

Süsleme ve resim alanlarının ardından, tiyatro alanında da grotesk unsurlar ortaya çıkmaya başlar. Justus Möser “Commedia dell’arte” de birçok grotesk özelliğın olduğuna dikkat çekmektedir. Kayser, Möser’ in Commedia dell’arte hakkında düşüncelerine katılır; “Commedia dell’ arte”nin dünyası grotesktir. Kayser “Commedia dell’arte”nin dünyasını şu şekilde açıklar:

“Ihre Welt wird als grotesk bezeichnet, und an ihr unternimmt es der Sprecher, das Wesen des Grotesken zu bestimmen. Zunächst: es sei eine eigene Welt. Nur dann sei Harlekin in seinem Element, <wenn die ganze Schöpfung der Bühne grotesk ist.> Diese Welt habe <ihre eigenen Vollkommenheiten>.”<sup>6</sup>

Commedia dell’arte ve onun grotesk dünyası hakkındaki bu görüşlere, Mikhail Bakhtin de katılmaktadır. Bakhtin, Möser’in kitabına gönderme yaparak groteskin sanat olarak kabul edilip edilmemesi üzerine yapılan tartışmalara dikkat çekmektedir.

“18.yüzyılın ikinci yarısında hem edebiyatta hem de estetik düşünce alanında önemli bir değişim gerçekleşti. Almanya’da, Arlekino karakteri etrafında bir edebiyat tartışması patlak verdi; bu

---

<sup>5</sup> a.g.e., s.24

<sup>6</sup> a.g.e.,s.28



karakter, zamanın tüm dramatik performanslarının daimi müdavimiydi, en ciddi olanlarının bile. Gottsched ile diğer klasikçiler, bu karakterin, “ciddi ve saygın sahne” den atılmasını istediler, bir süreliğine de başarılı oldular. Lessing ise Arlekino tartışmasında, onun savunucusu olarak yer aldı. Bu tartışmanın ufkunun ötesinde daha büyük bir sorun vardı, bir ilke sorunu. Yüce olanın taleplerine karşılık vermeyen grotesk gibi tezahürler sanat olarak kabul edilebilir miydi? Bu sorun, Justus Möser tarafından 1761 senesinde yazılan “Harlequin, oder die Verteidigung des Grotesk- Komischen” başlıklı kısa bir denemede tartışılmıştı. Bu savunma Arlekino tarafından da dillendirilmişti. Möser, bu grotesk karakterin, Colombina, Kaptan, Doktor vs. gibi karakterlerin de dahil olduğu kendine has dünyanın ya da mikrokozmosun bir mensubu oluşunun altını çizmişti, yani commedia dell’arte dünyasının.”<sup>7</sup>

Groteskin sanat olarak kabul edilmesine yönelik olan tartışmalar sürerken, groteskin tarihsel gelişimi de yoğun bir şekilde devam etmekteydi. “Commedia dell arte”de yer alan grotesk çizgiler, Sturm und Drang tiyatrosunu da yoğun bir şekilde etkilemekteydi. Sturm und Drang döneminin seyircisi, izlediği eserlerdeki figür ve olayları ne tam ciddi ne de komik olarak alımlayamadıklarından, groteski anlamakta zorlanıyorlardı. Grotesk, klasik tiyatro izleyicisinin alışık olmadığı bir biçimdi, özellikle yarattığı belirsizlik duygusu o dönemin seyircisini zorlamaktaydı. Bu dönemlerde trajikomedî, grotesk kavramıyla sık kılılanılmaya başlamıştır. İçinde barındırdığı zıtlıklardan dolayı, grotesk ile trajikomedî arasında güçlü bir bağ bulunmaktaydı. Kaysere göre, grotesk tarihsel gelişimi açısından trajikomedinin tarihine dahildir.

“Im dramatischen Schaffen vom Sturm& Drang an, im Denken von der Romantik an, gehören Tragikomödie und Groteske innerlich zueinander; die Geschichte des Grotesken auf dem Felde des Dramas stellt sich weithin als die Geschichte der Tragikomödie dar.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.63

<sup>8</sup> Wolfgang Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960, s.40

Romantik dönemde, grotesk türünün canlanması söz konusuydu. Bu dönemde oluşan edebiyat eserlerinin çoğunda, korkutma, ürkütme, fantastik gibi özellikler yer almaktaydı. Fantastik hikayeler, korku hikayeleri gibi adlandırılan bu türlerde grotesk özelliklerin bazılarını rastlamak mümkündür. Ancak bu özellikleri onları “grotesk” olarak tanımlamak için yetersizdir. Bu hikayeleri “korku hikayeleri” olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Çünkü bu metinlerde korkutma, ürkütme ve fantezi öğeleri daha ağır basmaktadır ve groteskin de sadece bu yanını taşımaktadırlar.

Romantik dönem Alman edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olan Achim von Arnim (1781-1831), tiyatro alanında groteski kullanmış olan yazarlardan biridir. Arnim, groteskin çok önemli özelliklerinden biri olan “kukla olma halini” oyunlarında ön plana çıkarmıştır. Bu özelliği yoğun bir şekilde kullanan bir diğer isim Georg Büchner(1813-1837)’dir. Büchner oyunlarında, kukla gibi olan figürler sunar. Nereden geldiği belli olmayan bir güç tarafından hareket eden ve bu güç tarafından ele geçirilmiş olan figürler, aynı zamanda karikatürleştirilmişlerdir. Figürler tüm bu özelliklerinden dolayı grotesktirler. Özellikle Büchner’in **Leonce ve Lena** isimli oyununda grotesk özelliklerden söz edilebilir. Groteskin önemli işlevlerinden biri olan, var olan temellerin sarsılması ve sosyal eleştiri rastlanan özelliklerden bazılarıdır.

“ Wieder entstehen, wie etwa schon in der ersten Szene, zwischen Leonce und dem Hofmeister Spannungen, die etwas Unheimliches haben und um deren oberflächliche Komik es gefährlich wetterleuchtet. Die Gestalten der Hofwelt sind im Erscheinung, Sprache, Bewegung und Verhalten ganz in dem karikaturistischen Stil der Commedia dell’ arte gehalten. Gewiss bewegen sie sich weithin auf dem Boden der Satire, einer gelegentlich sehr scharfen und sozialen und politischen Kritik. Aber wie beim Doktor und dem Hauptmann aus dem “Woyzeck” reisst der Boden unter ihnen auf: die satirische Karikatur schlägt in die groteske Karikatur um. In diese Welt passt Valerio sehr gut hinein, wenn er am Schluss mit einer sich überschlagenden Rede die beiden Liebenden hereinführt. Es entspricht dem Motivschatz des Grotesken, wenn er dabei die Liebenden als mechanisierte Automaten vorführt.”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> a.g.e., s.77

19.yüzyılda Georg Wilhelm Friedrich Hegel, grotesk fenomenin metafizik derinliği ile ilgilenen tek düşünür olmuştur. Ancak bu yaklaşımı sonraki bakış açılarında etkili olmamıştır. Hegel grotesk kavramını tanımlarken, 3 özelliğine dikkat çeker: Ölçsüzlük, biçimini bozma ve çoğaltma. Tüm bu kavramlar groteskin en önemli özellikleri arasında yer alır. Hegel, groteskin fantastik bir oyundan fazlası olduğu görüşündedir. Çünkü grotesk üstün güçlerin yer aldığı bir dünyaya aittir. Bakhtin, groteskin yapısı içinde komiği ele almamasından dolayı Hegel'i eleştirir.

“Hegel sadece arkaik groteskle ilgilenmiş, onun ruhun klasik öncesi ve felsefe öncesi durumunun ifadesi olarak tanımlamıştır. Daha çok arkaik Hint formlarına dayanarak Hegel, groteski üç özelliğiyle tanımlar: Farklı doğal evrenlerin birbirinin içinde erimesi, ölçülemez abartılmış boyutlar ve insan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalması (Hint tanrılarının elleri, ayakları, gözleri). Hegel, komiğin groteskin yapısı içindeki rolünü tamamen göz ardı eder, hatta groteski, komikten oldukça bağımsız bir şeymiş gibi inceler.”<sup>10</sup>

Romantik dönem sonrasındaki eserlerdeki grotesk öğeler, genellikle romantik dönem sonrasındaki etkileşimin izlerini sürmektedir ve fazla bir gelişim göstermemektedir. Kayser, grotesk tipleri, E.T.A. Hoffmann'ın eserlerindeki grotesk öğelerden yola çıkarak üçe ayırır. Grotesk tiplerden ilki “dış görünüş”te gerçekleşir; genellikle hayvan-insan karışımıdır. İkincisi “uç noktadaki”, delirmiş sanatçı veya bilimadamı tipleridir. Üçüncüsü ise şeytani ruhları olan tiplerdir; mekanik olan robotlar, makineler, cinler v.b.

Rüya kavramının da groteskle birlikte kullanımı söz konusudur. Heinrich Christian Wilhelm BUSCH(1832-1908), **Eduard'ın Rüyası** (1891) isimli eseri tamamen, grotesk olarak sınıflandırılmaktadır. Bu eserde yer alan “rüya” mekanı, kalbin, duyguların, sevginin olmadığı bir yerdir. Sürrealist eğilim başlangıçları buralarda görülmektedir. **Eduard'ın Rüyası**'nda kullanılan sürrealist rüyalar insanı ürkütmektedir, çünkü sunulan yabancı bir dünya vardır. Yaratılan yabancılık duygusu ve rüya, grotesk için önemli birleşenlerdir.

---

<sup>10</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.72

Modern dönemde tiyatro alanında Wedekind, oyunlarındaki grotesk çizgilere sahip karakterleriyle önem taşır. Wedekind'in oyunlarında yergi vardır. Grotesk çizgilerini Commedia dell'arte'den esinlenerek oluşturan Wedekind, daha sonraları kendi yaratıcılığını kullanarak grotesk özellikleri oyunlarında ortaya çıkarmıştır.

Kayser, gerçek grotesk tiyatronun bir grup İtalyan tarafından oluşturulduğu görüşündedir. 1916-1925 yılları arasında, “ teatro del grottesco” adıyla, Luigi Chiarelli tarafından grotesk bir tiyatro oluşturulmuştur. (sosyal eleştiri kısmında buraya tekrar değineceğiz) Yaklaşık aynı yıllarda, hikaye alanında da bir grup Alman yazar kendilerini “Groteskin Anlatıcıları (Erzähler des Grotesken)” olarak tanımlarlar. Özellikle mizah ile ürkütücülüğe ve bu ikisinin fanteziyle olan bağlantısına dikkat çekerler.

Hikaye alanında Franz Kafka'nın eserlerinde grotesk özelliklerin yer aldığını belirtmek mümkündür. Kayser'e göre, Kafka'nın eserlerindeki groteskler gizli ve soğuktur. Kayser'in Kafka'yı bu şekilde tanımlamasının sebebi, Kafka'nın eserlerindeki grotesk çizgilerin kimseye benzememesinden kaynaklanmaktadır. Kafka'nın eserlerinde yarattığı izlenim, okuyucuyu ikilemde bırakmaktadır, okuyucu gülmeli mi yoksa korkmalı mı bilemez, okuyucu hiç ummadığıyla karşılaşır. İşte bunu da gizli kullandığı grotesk öğeler sayesinde gerçekleştirir. Kafka'nın eserlerindeki groteskler, Kayser'e göre farklıdır; şeytanidir, cindir, insan dışı olandır ve bu yüzden soğuktur.

Tiyatro ve hikaye dışında, grotesk dil olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Christian Morgenstern(1871- 1914) , 1907 yılında yazmış olduğu “Stufen” isimli eserinde groteski dil olarak kullanmıştır. Bunu özellikle insana ait olan parçaları, örneğin dizi, kafayı, gözü insanlaştırarak veya herhangi bir kavramı dil yoluyla insana dönüştürerek gerçekleştirmiştir. Morgenstern kullandığı dilde, grotesk kavramının içinde barındırdığı yabancılaştırma, ürkütücülük ve gülünçlüğü bir arada vermiştir.

“Aus dem Jahre 1907 stammt jenes eingangs zitierte Wort: <Je älter ich werde, desto mehr wird ein Wort mein Wort vor allen: Grotesk.> Die Bedeutung von <grotesk> ist jetzt einsichtig. Bei allem Lächerlichen angesichts der Verzerrung und Absurdität liegt im Grotesken ein Erschrecken vor der Haltlosigkeit, der Bodenlosigkeit, die plötzlich empfunden wird. MORGENSTERN will in seinen Grotesken das naive Vertrauen in die Sprache und das von ihr getragene Weltbild erschüttern.”<sup>11</sup>

20.yüzyılda Alman edebiyatında grotesk özelliklerin kullanımının yoğunlaşması dikkat çeker. Max Rychner, Thomas Mann’ın **Dr. Faustus** isimli eserini incelemiş ve bu eserde yoğun bir şekilde groteskin kullanıldığını sonucuna varmıştır. Thomas Mann ‘Betrachtungen eines Unpolitischen’ (1918) adlı yazısında, groteskin tanımını yapmıştır.

“Das Groteske ist das überwahre, das überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, wiederwirkliche und Absurde.” – “ Die Definition ist nur in ihrer negativen Aussage klar. Sein Groteskes steht als <überaus Wirkliches> offenbar näher bei unserer Realität. Aber dabei müssen wir schon von uns aus ergänzen, dass <Grotesk> für T. Mann eine Verzerrung, eine Übersteigerung der Realität meint, mit der erst das eigentliche Wesen einer Erscheinung spürbar wird.”<sup>12</sup>

20. yüzyılda gerçekleşen bu canlılık sadece Alman edebiyatında değil, tüm dünya edebiyatında hakimdir. Bakhtin, groteskin canlılığının karmaşık ve çelişkili olduğuna dikkat çeker. Bakhtin’e gör bu dönemdeki groteskler iki tür gelişim göstermişlerdir.

“Grotesk, 20. yüzyılda güçlü bir şekilde yeniden canlandı; ancak “yeniden canlandı” ifadesi, pek çok yeni biçime tam olarak uymaz. Bu türün geçirdiği en son gelişim oldukça karmaşık ve çelişkilidir. Genel anlamda söyleysek iki ana gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi modernist hattır (Alfred Jarry); bu hat, çeşitli düzeylerde Romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında

---

<sup>11</sup> a.g.e., s.111

<sup>12</sup> a.g.e., s.115

evrimleşmiştir. İkinci hat ise gerçekçi grotesktir (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat, gerçekçilik geleneği ve halk kültürüyle ilişkilidir; kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtır, Neruda'nın eserlerinde olduğu gibi.”<sup>13</sup>

20. yüzyılda groteskin gelişiminin yanı sıra, şiir alanında grotesk özellikler göze çarpmaktadır. Kayser, Hans Arp'ın şiirlerinde yazdıkları ile Hieronymus Bosch'un resimleri arasındaki bağın çok kuvvetli olduğu görüşündedir. Arp'ın şiirlerinde anlattıklarının Bosch'un resimlerine benzediğini, kullandığı dilin ise Morgenstern'e son derece yakın olduğunu belirtir.

Asıl başlangıcını resim alanında yapan grotesk, Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel gibi ressamlardan sonra, sürrealizm alanında da yerini alır. Sürrealizm, groteskin birçok özelliğini sahiplenmektedir. Mantığın yok edilmesi, heterojen olan kavramların bir araya getirilmesi, zaman- mekan ve düzenin yok edilmesi hem grotesk hem de sürrealizmde yer almaktadır. Özellikle sürrealizmin uyumsuzluğa yaptığı vurgu, onun taşıdığı grotesk çizgilerin en büyük belirtilerindendir. Groteskin gerçek ile gerçek dışı arasında olan varlığı, sürrealizmde gerçek ile rüya olarak karşımıza çıkmaktadır. Groteskin hayvan, insan ve mekanik öğeleri bir arada kullanması, sürrealizmde de mevcuttur. Aynı zamanda mekanikliğin sürrealizmde yer alması groteskle olan bir başka ortak özelliğidir. Kayser, Giorgio de Chirico(1888-1978)'nin resimlerindeki mekanikliğe dikkat çeker.

“ Dagegen spürt man vor Bildern CHIRICOS, dass die Fremdheit der Welt etwas Unheimliches birgt, spürt die Erstarrung des Lebendigen in mechanischer Entseelung. Die Kälte wirkt als Anzeichen einer Luftverdünnung, in der das Atmen schwer werden muss. Die scharfen Linien und glatten Flächen der Geometrie haben sich über das Organische gelegt; es ist bezeichnend, dass bei CHIRICO stat menschlicher Wesen Statuen und Schneiderpuppen auftauchen. Das alte romantische Motiv der Automaten und Wachsfingern erscheint bei ihm in der neuen Form der manichinos.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.74

<sup>14</sup> a.g.e., s.125

Chirico dışında sürrealist ressamardan Max Ernst de groteske resimlerinde yer vermektedir. Kayser, Max Ernst'in resimlerindeki groteski "doğa groteski"(naturgrotesk) olarak tanımlamaktadır. Resim alanından sonra, 19. yüzyılda gazete ve dergilerde yer alan çizimlerde politik yergiler ağırlık kazanmaktaydı. Grafik sanatçıları çizimlerinde groteski kullanmaktaydılar. 19. yüzyılda Fransızlar grafik alanındaki grotesklerle ön plana çıkarılarken, Almanlar arasında da James Ensor (1860-1949), Alfred Kubin (1877-1959) ve Paul Klee'nin resimlerindeki fantastik grotesk öğeler göze çarpmaktadır. Grafik alanında groteskin yergi ve dolayısıyla toplumsal eleştiri işlevleri ön planda yer almaktadır.

Kayser, çizim esnasında kalemin insanın aklındakileri kendi kendine kağıda dökülmesinden söz eder. İnsanın ruh halinin kağıda anlık dökülmesinin, insanın o andaki ruh haliyle bağlantısı vardır. Kayser bunun ile grotesk kavramı arasındaki bağa değinir.

"Beim Zeichnen formen sich die seltsamen Gebilde (man kennt das vom Kritzeln bei langweiligen Vorträgen oder beim Telephonieren), und die Hand gibt willig nach. Sie gehorcht der Laune des Augenblicks und gerade aus Freude über die Seltsamkeiten. <Laune> dient im Deutschen zur Wiedergabe dessen, was die Italiener capriccio, die Franzosen caprice nennen- und so haben die CALLOT, GOYA und andere manche ihrer Blätter benannt. <Grotesk> hat damals fast synonym mit capriccio in solchem Sinne verwendet werden können, und auch wir wollen uns eines Zuschusses vom capriccio her bewusst bleiben, die wir den Begriff des Grotesken etwas gewichtiger nehmen, als es damals geschah."<sup>15</sup>

Kayser'in burada dikkat çekmek istediği nokta, groteskin anlık özelliğidir. Grotesk bir anda, kaynağı belirsiz olan bir noktadan çıkar. Ortaya çıkanlar birbirleriyle bir bütün oluşturmazlar, ancak tam da bu uyumsuzluk ve gariplikten dolayı groteskten zevk alınır. Groteskin özelliklerine geçmeden önce, groteskin tarihine Wolfgang Kayser'in çalışmasını temel alarak kısaca değinildi. Bu

---

<sup>15</sup> a.g.e., s.132

kısımda groteskin tarihsel gelişimi, edebiyat ve diğer türler arasındaki ilk etkileşimleriyle ele alındı. .

## **2.2 Grotesk Olanın Taşıdığı Özellikler**

Bir önceki bölümde grotesk'in tarihsel gelişimi edebiyat ve diğer türler arasındaki etkileşimleriyle ele alındıktan sonra şimdi de grotesk olanın ne gibi özellikler taşıdığı üzerinde durulacaktır. Grotesk bir alımlama sürecidir, durağan olmayan, bilinçte gerçekleşen bir eylemdir. Belirli özelliklerin bir arada harmanlanması sonucunda, alımlayıcının bilincini bilinçli bir şekilde karıştırır grotesk. Groteskin özelliklerini ayırmaya çalışmak pek kolay olmayacaktır. Bu özelliklerin iç içe girdiği, bir arada görüldüğüne sıkça rastlanmaktadır. Ben de grotesk olanın taşıdığı özellikleri üç noktada ele almak istiyorum:

### **2.2.1 Uyumsuz Olma**

Groteskin en önemli özelliklerinden biri uyumsuz olmasıdır. Genellikle tüm uyumsuzluklar ilk başta görüntüde yaratılmaya çalışılır. Bunu yaparken de boyutlarla oynama, birbirine ait olmayan şeylerin bir arada kullanılması, zıt kavramların aynı görüntüde eritilmesi yer almaktadır.

Hayvan ile insanın, bitki ile insanın, makine ile insanın v.b. bir arada karıştırılması söz konusudur. Bir arada kullanılan şeyler birbirlerine ait değildir ve bu yüzden uyumsuzluk gerçekleşir. Hayvan ile insan karışımının bir arada kullanıldığı örneklere Ortaçağ'da rastlanmaktadır. Otto Best, Ortaçağ görsellerindeki bu tür örneklere dikkat çeker. Otto Best'e göre, hayvan ile insan karışımının temeli dinle alakalıdır. Best'e göre karışımlardaki hayvan özellikleri, insanın işlediği günahların bir imgesidir.

“Einen wesentlichen Platz nahmen in der Bilderwelt Gestaltungen von Lastern ein: Tiere erscheinen als Menschen, Menschen als



Tiere. In ihren Schattierungen versinnbildlicht die Mischung von Mensch und Tier den der Sünde und dem Laster Verfallenen.”<sup>16</sup>

Otto Best'e göre grotesk tamamen Hıristiyanlıkla bağlantılıdır. Kullanılan hayvan insan karışımları, insanların içindeki hayvansı duygular ile alakalıdır. İnsanların karanlık yönleri, günahları resimlerde bu şekilde resmedilmiştir. Hayvansal imgeler sayesinde, insanın içindeki bu karanlık yönler açığa çıkmaktadır. Zıt kavramların aynı noktada kullanılması da, uyumsuzluk özellikleri içinde değerlendirilebilir. Güzel ile çirkinin bir arada kullanılması en sık göze çarpan örneklerdendir. Otto Best bu özelliği de dine bağlamaktadır. Ona göre çirkin olan, günahkar olandır.

“Doch nun wird es als Folge der in sich schon hässlichen Sünde, des Bösen verstanden: Hässliches erscheint als Entstellung der eigentlichen Form, an deren Vorhandensein sich gegenbildlich Erkenntnismöglichkeit knüpft. Körperliche Missgestalt kann zum Ausdruck von Bosheit und Niedrigkeit werden.”<sup>17</sup>

Grotesk tanımlamalarının çoğunda, uyumsuzluk özelliği vurgulanmaktadır. Uyumsuzlukta boyutların oynanması, biçimlerin bozulması, deforme edilmesi tanımlarda altı çizilen konulardır.

“Für Kant, “freies Spiel der Vorstellungskräfte” wird es von Hegel gedeutet als “Verzerrung”, wo “keine Bestimmtheit der Gestalt, wenn man sie festzuhalten hofft, standhält”. Von Victor Hugo und Ruskin wird es der Deformation zugeordnet, von Rosenkranz der Defiguration, von Kayser und Jennings der “Verzerrung der ‘natürlichen’ Proportionen”. Für Heidsieck wie für Sachs ist Hauptkennzeichen des Grotesken Deformation: “the repulsively ill-proportioned of frighteningly protean’shape or spirit”, wie letzterer schreibt. Christian W.Thomsen fasst 1977 zusammen: gegen Ende der sechziger Jahre bestehe “weitgehende Übereinstimmung” hinsichtlich der “zeitunabhängigen

---

<sup>16</sup> Otto F. Best, **Das Groteske in der Dichtung**, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, s.4

<sup>17</sup> Otto F. Best, **Das Groteske in der Dichtung**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, s.6

Komponenten des Grotesken". "Inkongruität, Distortionsprinzipien, Verschmelzung disparater Formen, Zerstörung von Erwartungshorizonten" seien allen theoretischen Ansätzen gemeinsame Gesichtspunkte."<sup>18</sup>

Deformasyonda özellikle insani biçimler bozulur. Boyutla uğraşmayı seven grotesk, nesnelere, bedenleri büyütür veya küçültür. Çok büyük ve çok küçük gibi, aşırılıklardan hoşlanır. Bir eserde grotesk ile karşılaşıldığı zaman, uyumsuzluk ile amaçlanan, alılmayıcının şaşırılmasıdır. Beklenilmedik, alışılmadık olan ebatların kullanılması tercih edilmektedir.

Groteskin severek yaptığı, birbirine ait olmayan şeyleri bir araya getirme özelliği, gerçek ile gerçek dışı olandan seçilerek gerçekleştirilir. Bu şekilde alımlayıcı gördükleri karşısında yabancılaşır. Uyumsuzluk yaratılarak, var olan dünya düzeni bozulmaktadır. Akıllarda oluşmuş olan tüm mantık çerçevelerini kırmaktır. Alışılmış olan düşünce sistemleri, uyumsuz görüntüler sayesinde yok olacaktır.

### **2.2.2.Komik ve Korkutucu olma**

Groteskin önemli bileşenlerinden biri komik olma ve korkutucu olma özelliğidir. Gülmek ve korkmak zıt eylemlerdir, ancak bu iki kavram groteskin içinde bir arada yer almaktadır. Komik olanın mı, yoksa korkutucu olanın mı groteskin içinde ağır bastığı tartışma konularından birisidir. Komik olma ile korkutucu olma özelliği bir arada kullanılır, ikisinden birinin yer almaması halinde groteskten söz etmek mümkün olmayacaktır.

Sanat kuramcısı John Ruskin (1819-1900) grotesk eserler üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda, groteski temel olarak komik ve korkutucu olmak üzere ikiye ayırmıştır. Ruskin'e göre gülünç olan ile korkutucu olan ara sıra tek başına yer alsın

---

<sup>18</sup> a.g.e., s.15

da, genellikle bir kombinasyon halinde groteskte yer alırlar. Michael Steig, ‘Zur Definition des Grotesken’ isimli makalesinde Ruskin’in grotesk tanımlamasına yer vermektedir.

“In dem Kapitel >Renaissance des Grotesken< in >Die Steine von Venedig< legt er seine Ausgangshypothese dar, es gäbe ursprünglich zwei Hauptstränge des Grotesken, nämlich das “Scherzhafte” und das “Schreckliche”, die jeweils aus “lächerlichen” und “furchterregenden” Elementen gespeist werden; aber weder das eine noch das andere sei selten allein anzutreffen, gewöhnlich träten sie kombiniert auf.”<sup>19</sup>

Ruskin’in bu görüşü, grotesk hakkındaki yaklaşımlarda hâkimdir. Modern dönemdeki grotesk özellikleri incelemiş olan kuramcı Lee Byron Jennings, groteskin ya gülünç ya da ürkütücü olanı vurguladığını, ancak groteskin tam bu iki kavramın arasında yer alması gerektiği görüşündedir. Steig’ın makalesinde yer verdiği Jennings de, groteskin komik ve korkunç olanın birleşiminden oluştuğu görüşündedir.

“Das groteske Objekt zeigt immer eine Kombination aus furchterregenden und zum Lachen reizenden Eigenschaften (Hervorhebung Jennings)- oder, um es genauer auszudrücken, es weckt gleichzeitig Reaktionen der Furcht und der Erheiterung im Beobachter.”<sup>20</sup>

Jennings’in belirttiği gibi, grotesk alımlayıcı üzerinde komik olma ve ürkütme etkisini bırakır. Groteskin içinde barındırdığı bu iki kavramı daha yakından inceleyerek, bu konu daha net bir şekilde açıklanacaktır.

Groteskin komik olma durumuyla, komedinin yarattığı komik olma durumu arasında fark vardır. Komik olma, hoşlanma veya hoşlanmama duyguları arasında yer alır. Eğer hoşlanma durumu söz konusuysa, alımlayıcı güler. Groteskte sadece

---

<sup>19</sup> Michael Steig, **Definition the Grotesque: An Attempt at Synthesis**, Journal of Aesthetics and Art Criticism 29, 1970, s. 253

<sup>20</sup> a.g.e., s.255

eserin komik bulunulması, gülüp geçilmesi söz konusu değildir. Groteskte alımlayıcı gülecek, aynı zamanda da bir korkma gerçekleşecektir. İki zıt kavramın alımlayıcıda bıraktığı etki ise, groteskin insanın ağzında bıraktığı tattır. İnsanın boğazında kalan ve bir türlü yutamadığıdır.

Groteskte gerçekleşen komik olma halinde alımlayıcı ile eser arasında bir mesafe gerçekleşmez. Grotesk, alımlayıcıyı kendisine dâhil eder. Buna karşın komik olanda ise alımlayıcı ile eser arasında bir mesafe oluşmaktadır. Çünkü komik olanda alımlayıcı rahattır. Gülme eylemi, insanın rahat olduğu bir ortamda gerçekleşir. İnsan, ayakları sağlam temellere bastığı zaman, kendini güvende hissettiği ortamda güler. Komik olanda oluşan mesafe, alımlayıcının kalkanı gibidir. Gülünen şey kendisi değildir, gülerek yarattığı mesafe ile karşısında durandır. Bu mesafe ilk başta groteskte de oluşmaktadır, ancak arkasından gelen ürkütücülük sayesinde bu mesafe yok olmaktadır. Bu noktada Michael Steig, Wolfgang Kayser ile aynı fikirdedir.

“Bei der echten Groteske nehmen wir an irgendeiner Stelle teil, an irgendeiner Stelle haben die Vorgänge eine spezifische Geltung. Bei der Komik wahren wir mit dem Abstand die Sicherheit des Unbeteiligtseins.”<sup>21</sup>

Komik olanda oluşan bu güvenli mesafe, groteskin korkutucu özelliği ile yok olmaktadır. Grotesk, güldürerek sağladığı bu güvenli ortamı korkutarak ortadan kaldırır, alımlayıcının ayaklarının altındaki temelleri yıkar. Edebiyat bilimci Carl Pietzcker, komik olanla, korkutucu olanın bir arada yer alması gerektiğini savunur. Pietzcker’ e göre gülme tehditlerden korunmanın bir yoludur. Gülerek seilmeyen, istenilmeyen düşünceler yıkılmaya çalışılır. Ancak groteskteki gülme, gülen kişinin rahatlamasına ve korunmasına izin vermez. Ortaya çıkan korku, alımlayıcının o ana kadar olan inanışlarını yok eder. Alımlayıcının eskiden dayandığı, destek aldığı inançları yok olur ve korktuklarıyla baş başa kalır.

---

<sup>21</sup> a.g.e., s.253

Groteskin korku ve komik olma kombinasyonu, iki kavram arasında gelgitlere sebep olur. Bu alımlayıcının iki duygu arasında gidip gelme halidir. Alımlayıcı tam gülerken bir anda korkabileceği gibi, korkunun hissedildiği anda bunun gülerken bastırılmaya, azaltılmaya çalışılması da gerçekleşebilir. “*Grotesk ist das durch übersteigerte Komik ausgelöste Gefühl der Angst*”; “*grotesk ist die durch Komik bekämpfte Angst vor dem Unerklärbaren*”<sup>22</sup> diyen Thomas Cramer, groteskin tanımını bu özellikten yola çıkarak yapar.

Cramer’in tanımında dile getirdiği gibi grotesk hem bir şeyi komik bulurken oluşan korkma, hem de bilinmeyene karşı duyulan korkunun gülerken bastırılmaya çalışılmasıdır. Gülmenin bir korunma mekanizması oluşturduğu veya oluşturmaya çalışılması groteskte gerçekleşmektedir. “*Funktionen des Grotesken*” isimli makalesinde Philip Thomson, groteskte gerçekleşen gülme eyleminin özgürce gerçekleşmediğine dikkat çeker. Groteskteki gülmenin hayatın acı gerçeklerinin surata çarptığı anda bir azaltma gerçekleştirdiğini belirten Thomson, groteskin hayatın dayanılmaz olan yönlerini görünür kılarken bunu komik bir perspektifle sunduğunu ve bu şekilde acıların dayanılır kılındığını vurgular. Groteskin kendi içinde barındırdığı komik olma durumunun iki yönlü işlevi bu şekilde gerçekleşmektedir. Komik olma özelliği korkuyu azaltabileceği gibi, çoğalmasına da sebep olmaktadır. Bu groteskin kavramsal olarak içinde barındırdığı, kendisine has olan çelişkili özelliklerindedir.

Groteskin korkutucu olma özelliğinden bahsederken, canavarsı olana da değinmek gerekmektedir. Groteskin genel olarak yapısında bir canavarsılık her zaman mevcuttur. Canavarsı özelliği, groteskin korkutma özelliğinin içinde yer alır, genellikle canavarsı olana çirkin damgası yapıştırılır. Çirkin olan, canavar gibidir ve insanı ürkütür, korkutur. Çirkin olmaya bir sürü anlam yüklenir, özellikle çirkin olanın günahkar olması, daha önce değinildiği üzere Otto Best’in ön plana çıkardığı görüşlerden biridir.

---

<sup>22</sup> Thomas Cramer, **Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann**, W.Fink, München, 1970, s. 77

Komik olma ile korkutucu olmanın bir arada harmanlanması, groteski grotesk yapan özelliklerden biridir. Bir eserde grotesk olanı algılayabilmek için, bu iki duygunun alımlayıcıda yaşanması şarttır. Bu iki özellik groteskin hem karakteristik özelliklerindedir hem de hedeflerinden biridir.

### 2.2.3. Aşırı ve Abartı Olma

Groteskin temel özelliklerinden bir diğeri de aşırılıktır. Mikhail Bakhtin, abartma, şişirmecilik ve aşırıya kaçmanın genelde grotesk biçiminin temel özellikleri olarak görüldüğü görüşündedir<sup>23</sup>. Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası** isimli kitabının *Bedenin grotesk imgesi ve bunun kökenleri* bölümünde, özellikle grotesk bedeni ve groteskin aşırılık özelliğini ele almaktadır. Bakhtin kitabının bu bölümünde Heinrich Schneegans'ın 1894 yılında yazmış olduğu **Geschichte der Grotesken Satyre** adlı kitabındaki grotesk konusundan söz eder. Schneegans komiği üçe ayırmaktadır; soytarıca, bürlesk ve grotesk komik. Tüm bunlara örnekler veren Schneegans, grotesk için verdiği örnekte toplumsal olayların ele alınmasına dikkat çeker.

“Üçüncü örnek olan groteskte, özel toplumsal fenomenler yerden yere vurulur: Manastırdaki ahlak bozukluğu ve para ile elde edilebilecek Parisli kadınlar, aşırı bir abartıyla ele alınır. Yergi, burada da dolaylıdır, çünkü yerden yere vurulan toplumsal fenomeni bilmek gerekir.”<sup>24</sup>

Burada groteskin yergi özelliği ortaya çıkmaktadır. Groteskte gerçekleşen aşırılıkta bir alay etme ve aynı zamanda bir yergi de söz konusudur. Bakhtin' e göre abartılmış olan imgede genellikle ahlaksal bir bozukluk vardır ve abartılma sayesinde dikkatler üzerine çekilir. Groteskte gerçekleşen aşırılıklar, her zaman uygunsuz olana uygulanır; abartılanlar çoğu zaman yasak olandan seçilir. Bakhtin, groteskin bu seçimi için “nichtseinsollendes (*olmaması gereken şey*)” terimini kullanır.

<sup>23</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.333

<sup>24</sup> a.g.e.,s.335

“Grotesk örneğindeyse alayın nesnesi, özel, olumsuz bir fenomen, “olmaması gereken bir şey”dir (nichseinsollendes). Schneegans bu olguda tam da groteskin temel doğasını görür: Olumsuz, uygunsuz olanı abartma, karikatürize etme. Yazarın kafasında groteski, soytarıca olandan ve bürleskten ayıran şey budur. İlk ikisi komik biçiminde de abartı olabilir, fakat bunlarda uygunsuz olana yönelen bir yergi söz konusu değildir. Dahası groteskteki abartı, aşırı uçlara varan fantastik bir nitelik kazanır.”<sup>25</sup>

Grotesk imgede gerçekleşen aşırılık sonucunda groteskin fantastik ve karikatür özelliği ortaya çıkmaktadır. Groteskin fantastik özelliği ile fantastik arasında bir fark vardır. Fantastikte sunulan yabancı dünyada, tamamen o dünyanın içinde yer alınır, daha önce yer alınan dünya akla gelmemektedir. Groteskte ise, yabancı bir dünyadan söz edildiğinin bilincinde olunur, yeni sunulan dünya ile gerçek dünya arasındaki bağ koparılmaz.

Grotesk aşırılığını gerçekleştirirken en çok dikkat çeken yerleri hedef olarak alır, onların boyutlarını değiştirir, onları bozar. Onlara verilen değerleri, onları değiştirerek aşırı bir şekilde azaltarak veya arttırarak yok eder. Robert Petsch de groteskin aşırılık özelliğinin en çok dikkat çeken yerlerde gerçekleştiğini, bunu da alışılmış olan insani inanç ve değerlerin bozulması için yapıldığı görüşündedir.

“Das Groteske greift sowohl einzelne auffallende Züge, als auch Missverhältnisse der Grösse, der Masse und der Kraft heraus, um sich zu übertreiben und ihnen damit tief menschliche Wert-Beziehungen zugleich verneinend und bejahender Art abzugewinnen. Es arbeitet am liebsten mit dem Grössenverhältnis seines Gegenstandes als Ganzen, mit seinem Aufbau in sich selbst oder mit seiner Umgebung.”<sup>26</sup>

Aşırılık ile sınırlar aşılar, fantastik boyutlara adım atılır. Bu sınırlar aşılrken de bir “yıkma” ve “bozma” durumu gerçekleşir. Var olan biçimler, kalıplar,

---

<sup>25</sup> a.g.e., s.336

<sup>26</sup> Robert Petsch, **Das Groteske**, Deutsche Literaturwissenschaft, Berlin: Ebering, 1940, s.217

görüntüler, söylemler, abartılarak yok edilmektedirler. Groteskte tüm alışılmış düşünce kalıplarına, tüm rasyonelliğe karşı çıkmaktadır. Bunu gerçekleştirirken de fantastik öğeler ortaya çıkmaktadır. Wolfgang Kayser, grotesk görüntülerle ilgili bir tanımını bu özelliğinden yola çıkarak yapmıştır. “*Die Gestaltungen des Grotesken sind der lauteste Widerspruch gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens.*”<sup>27</sup> Tüm düşünme sistemlerine karşı olan groteskte, aşırılık özellikle bedensel olarak vurgulanmaktadır. Bir şeyin biçimini aşırı derecede bozma, onu büyütme veya küçültme groteskin sık yaptığı bir şeydir. Bakhtin, grotesk bedene dikkat çeker ve aşırılık konusunda “ağız”ın önemini vurgular.

“Groteskte, filizlere, dallara, bedeni uzatan, onu başka bedenlere, dışarıdaki dünyaya bağlayan şeylere özel bir ilgi vardır. Ayrıca dışarı fırlayan gözler, tamamen bedensel bir gerilimin tezahürüdür. Fakat insanın yüzünde bulunan organlardan, grotesk açısından en önemli olanı ağızdır. Ağız, diğer her şeye hakim olur. Grotesk yüz aslında tamamen açık bir ağza indirgenir; diğer uzuvlar, bu tamamen açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevi görür.”<sup>28</sup>

Groteskin, grotesk bedenin sınır ötesine geçme hali değindiğimiz üzere biçimlerin deforme edilmesi ile gerçekleşir. Ancak sadece deformasyon ile groteskin gerçekleşmeyeceğini unutmamak gerekir. Grotesk aşırılık özelliğini sadece bedende uygulamaz; aşırı uçlara gitme, aşırı bolluk, bütün sınırları ihlal etmeler aynı zamanda eş anlamlı kelimelerde de gerçekleşmektedir. İleriki bölümlerde bunu Dürrenmatt’ın eserlerinde örneklerle ele alacağız.

---

<sup>27</sup> W. Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, zweite Auflage von 1961, s.203

<sup>28</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.347



### 2.3. Grotesk Olanın Benzer Kavram Ve Türlerle İlişkisi

Yapısı gereği içerisinde büyük bir zenginlik barındıran grotesk; insan, hayvan, bitkinin karışımından oluşturduklarında, gülünç olanı, gizemli olanı, ürkütücü olanı, bu dünyadan ve bu dünyadan olmayanı kapsayabilmektedir. Birçok farklı parçadan oluşan bir bütün olduğunu varsayabileceğimiz grotesk; karikatür, parodi, burlesk, fantastik, trajikomedî gibi türlerle ve absürt kavramıyla benzer özelliklere sahiptir. Groteski bir oyun olarak tanımlayan Christian W.Thomsen, groteskin ürkütücü, korkutucu, gizemli, absürt, fantastik, trajikomik, gülünç, burlesk gibi psikolojik, felsefi özelliklere sahip olan, gerçeği parçalayan, değiştiren, abartan, parçaların dengesini bozan, mantığın ve gramatiğin kurallarını yıkan bir oyun olduğunu belirtir. Thomsen'a göre grotesk korkunç olanı gülünç, gülünç olanı ise korkutucu yapmaktadır.<sup>29</sup> Groteskin zengin bir yapıya sahip olduğu, farklı birçok türden beslendiği görüşüne Carl Pietzcker de katılmaktadır.

“Er umfasst inzwischen das Manierte, das Derb- Komische, das Burleske, das Phantastische, das Makabre, das Monströse, das Grauen- Erregende, das Absurde, das Surrealistische, das romantisch Exzentrische und die produzierte Deformation des Menschlichen.”<sup>30</sup>

Grotesk kavramının içerisinde, karikatür, burlesk, parodi, fantastik gibi türlerle benzer özellikler yer almaktadır. Yerginin görsel biçimi olarak tanımlayabilmediğimiz karikatür, genellikle var olan değerler veya politik olayların eleştirisidir. Karikatürler genellikle, komik bir şekilde resmedilmiş olan insanlar, toplumsal koşullar veya politik görüşlerden oluşmaktadır. Bilinçli bir şekilde abartılan karikatürde, karakteristik özellikler sivrilterek, süslenerek ön plana çıkarılmaktadır. Karikatürün yaptığı, alışmış olduğumuz görüntüleri bozarak,

<sup>29</sup> Christian W.Thomsen, **Aspekte Des Grotesken Im >Lazarillo De Tormes<**, Die Neueren Sprachen 10, 1972, s.584

<sup>30</sup> Carl Pietzcker, **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte** 45, 1971, s. 198

rahatsız edici kısımlarını ön plana çıkartarak, bir olayı, bir kişiyi eleştirmek, hatta onu gülünç kılarak alay etmektir. Groteskte de alışılmış olan fiziksel kalıplar bozulmaktadır; insan, hayvan, bitki karışımından oluşan nesnelere kullanılması veya var olan biçimlerin belirli kısımlarının abartılarak ön plana çıkartılması, karikatürle yakından benzerlik göstermektedir. Tüm bu kalıpları bozma ve abartma eylemlerinin sonucunda grotesk de tıpkı karikatürde olduğu gibi, bir eleştiri gerçekleşmektedir. Sosyal olaylara karşı cephe alan bir silaha dönüşen groteskin bu özelliği, ileriki bölümlerde “Sosyal eleştiri” adı altında ele alınacaktır.

Karikatürden beslenen bir tür olan burleskle grotesk arasında da benzerlikler söz konusudur. Kaba, açık saçık, müstehcen konuları işlemeyi tercih eden bir güldürü türü olan burlesk, kalın çizgilere sahip olan olayları, kişileri karikatürleştirerek ele alır. Var olan biçimleri bozarken, bunu çok estetik bir biçimde gerçekleştirmeyen grotesk görüntülerde, burleskte olduğu gibi bir kabalık egemendir.

Burlesk, karikatür türlerinin dışında parodi ile grotesk arasında da ortak özellikler göze çarpmaktadır. Bir eserin tamamını veya bir bölümünü ele alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek, biçim ile özü arasındaki ayırmadan gülünç etki yaratan bir tür olan parodi; insandan, hayvandan veya bitkiden aldığı parçalar sonucunda onlara bambaşka bir özellik veren grotesk ile benzerlik taşımaktadır. Özünü bozarak yeni bir biçim oluşturan grotesk, parodi de olduğu gibi gülünç bir etki yaratmaktadır, ancak groteskte aynı zamanda bir ürkütücülük de oluşmaktadır. Groteskin birçok farklı unsuru bir arada kullanması, onları karıştırması, doğada bulunan varlıklarla bir oyun oynaması söz konusudur. Onları istediği şekilde harmanlayarak, farklı bir görüntü oluşturmaktadır. Parodinin öze oynadığı oyun, groteskin özellikleri içinde yer almaktadır. Parodi ile olan benzerliğinin dışında, fantastik türünün de grotesk kavramıyla ortak paydaları mevcuttur. Yunanca ‘phantasia’ sözcüğünden gelen, hayal edilen, rüya anlamlarındaki fantastik, resimde ve edebiyatta yer alan bir türdür. Doğaüstü, masalsı ve sihirli özelliklerin ön planda tutulduğu bir alt tür olarak kabul edilen fantastik, mitoloji, masal ve efsanelerden beslenmektedir. Cücelerin, sihirbazların, hayvanların veya yeni yaratılmış yaratıkların sıkça kullanıldığı fantastik eserlerde, genellikle

kurgulanmış bir dünya yer almaktadır, yaratılan bu dünya var olan dünyadan farklıdır. Groteskte yer alan insan, hayvan, bitki karışımından oluşan resimlerde, fantastik de olduğu gibi yeniden yaratılma söz konusudur. Bu dünyadan beslenerek oluşan fantastik özellikli grotesk resimler, aslında bu dünyaya ait olamayacağından doğaüstüdür, içinde gizemi ve masalsılığı barındırır.

Groteskin en çok benzerlik gösterdiği tür ise tartışmasız trajikomedidir. Aristoteles'in tanımlarından yola çıkarak, kesin çizgilerle ayrılmış olan tragedya ve komedi türleri, zamanla kesin çizgilerini yok ederek aynı tür içinde de yer almaya başlamıştır. Amacı korku ve acıma duyguları uyandırmak olan tragedyada, oyunun üstün veya soylu olarak tanımlayabileceğimiz başkışisi yıkıma uğrayarak bir hata yapmaktadır. Bu hatası ve hatasının sonucunda oluşan yıkımın içten bir etki yaratabilmesi için, güldürü öğelerinden sıyrılmış olan bir türdür. Komedi ise güncel olan, sıradan, soylu olmayan kişiler yer almaktadır. Bu kişilerin kusurlarıyla güldürmeyi amaçlayan bir türdür komedi. İki farklı tür olan komedi ve tragedyanın birleşimi olan trajikomedide, groteskin en çok benzerlik gösterdiği, en rahat hayat bulunduğu türdür.

Komedide var olan gülme eylemi, aynı şekilde groteskte de söz konusudur, ancak groteskin güldürme eyleminin arkasından izleyiciyi ürkütme gelir. Tragedya; korku ve merhamet duyguları uyandırır; kahramanın başına gelenler sonucunda bir ders çıkarılır ve buradan kesin bir sonuca ulaşılır. Groteskte de korku vardır, ancak bir ders çıkarma durumu groteskte gerçekleşmemektedir. Philip Thomson, 'Funktionen des Grotesken' isimli makalesinde, Shakespeare'in Kral Lear isimli oyunundan örnek verir. Thomson' un trajikomedinin groteskle olan benzerliklerine dikkat çekmektedir ve bu düşünceleri Dürrenmatt'ın bakış açısıyla büyük benzerlik göstermektedir.

“ Eine Tragikomödie weist darauf hin, dass die Welt einmal ein Jammertal, ein anders mal ein Zirkus ist. Das Groteske, wie es hier in >King Lear< erscheint, vermittelt eine bittere Botschaft: Jammertal und Zirkus sind eins, eine Tragödie ist auch ein

bisschen komisch, und das Komische hat seine eigene Tragik. Dies ist vielleicht die tiefste Bedeutung wenn nicht des Grotesken schlechthin, so doch wenigstens für die Art des Grotesken, die wir im >King Lear< exemplarisch dargestellt sehen.”<sup>31</sup>

Trajikomedi de grotesk gibi zıtlıklardan beslenir, iki zıt olan tür bir aradadır, zıt olan eylemler bir aradadır. Trajik olanla, komik olan aynı noktada yer alır, groteskte de bu vardır. Trajikomedi türünün grotesk için en uygun zemin oluşunu, Dürrenmatt’ın trajikomedilerine ağırlık vermesinden yola çıkarak da anlayabiliriz.

Grotesk ile absürt kavramları arasında olan benzerlikler hakkında bazı tartışmalar vardır. Kimi kuramcılar grotesk kavramının içinde absürt olanın yer aldığını düşünürken, kimileri ise bu kavramlar arasında kesinlikle bir bağ bulunmadığı görüşünü savunmaktadır. Mantıksız, saçma, anlamsız, uyumsuz anlamlarına gelen absürt, hem felsefe hem edebiyat alanında kullanılan, hem de birçok türe isim vermiş olan bir kavramdır (absürdizm, absürt tiyatro). Absürt kavramının içinde yer alan uyumsuzluk ve mantık dışılık gibi özellikler, groteskin de sahip olduğu özelliklerdir. Absürt olanda olduğu gibi groteskte de alışkanlıklar, geleneklerle oluşmuş olan gerçeklik anlayışı kırılmaktadır. Ancak absürtteki anlam ifade etmeme durumu, groteskte mevcut değildir. Alışılmış olan kalıplar yok edilse de, groteskte oluşan bir anlam söz konusudur. Pietzcker’ e göre bu iki kavram kesinlikle birbirinden farklıdır; absürtün sunduğu mantık dışılıkta çıkışı olmayan, değiştirilemeyecek olan bir durum söz konusudur, ancak grotesk kavramında bir mantık dışılık olsa da, daima bir çıkış yolu vardır.<sup>32</sup> İki kavramın çıkış noktalarının farklı olduğunu vurgulayan Pietzcker, absürtün içinde yer alan mantıksızlık iddiasının groteskte olmadığını, groteskin gerçeklerden uzaklaşıyor gibi gözükmesine karşın, temellerinin her zaman gerçeklerde yer aldığını belirtir.

Pietzcker ile aynı görüşte olan Dürrenmatt, **Die Physiker** oyununun son kısmına yaptığı yirmi bir maddelik eklemede grotesk ile absürt arasındaki ayrımı net

<sup>31</sup> Philip Thomson, **Funktionen des Grotesken**, in: Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, s.108

<sup>32</sup> Carl Pietzcker, **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte** 45, 1971, s. 200

bir şekilde yapmaktadır. **Die Physiker**'den yola çıkarak bu oyunun grotesk olduğunu vurgulayan Dürrenmatt, oyunun konusunun kesinlikle absürt olmadığını altını çizer. *“Eine solche Geschichte ist zwar grotesk, aber nicht absurd!”* diyen Dürrenmatt'ın groteskten anladığı her zaman mantık çerçevesindedir, dünyada olan gerçekleri vurgular. Absürt olması içinse tüm ciddiyetini kaybetmeli ve gerçeklikten uzaklaşmalıdır. Dürrenmatt için absürt olmayan grotesk, en iyi şekilde paradokslarla meydana gelir. Paradokslar sayesinde gerçekleri tüm çıplaklığıyla görünür kılınır. Gerçeklerin var olma alanı paradokslardır, bu yüzden paradoks groteskin vazgeçilmez bir parçasıdır.

Görüldüğü üzere groteskin diğer kavram ve türlerle olan benzerlikleri oldukça fazladır. Ama aralarında kesin sınır çizgileri çizmek de zordur. Her ne kadar grotesk yapının içinde birçok farklı türün özellikleri barınsa da, grotesk her zaman kendine ait olan çizgisini korumaktadır. Grotesk yapının içinde, bu türlerden herhangi birinin daha ağır basması sonucunda groteskten bahsetmek mümkün olmayacaktır. Böyle bir durumda ancak bir başka türün içinde yer alan grotesk özellikten söz edilebilir. Türleri belirli çekmecelere sokmak çok doğru bir davranış olmasa da, bilimsel bir yaklaşım içerisinde türlerin, kavramların sınırlarını çizmek şarttır. Özellikle grotesk gibi zengin içerikli bir türde bu çok zor gerçekleşmektedir, ancak groteskin özelliklerinin tür olarak belli olduğunu, kendine has olan yapısının mevcut olduğunu diğer türlerle olan ilişkisinin incelenmesiyle daha net bir şekilde açıklanmıştır.

## **2.4 Biçim Olarak Groteskin İşlevleri ve Amaçları**

Grotesk'i biçim olarak ele aldığımızda işlevleri ve ne amaçlarla kullanıldığı üzerinde de durmamız gerekiyor. Ancak ondan sonra Dürrenmatt'ın oyunlarında sıkça yer verdiği bu biçimle neyi amaçladığını, nasıl bir tiyatro biçimi oluşturmak istediğini söyleyebiliriz. Bu da bizi, Dürrenmatt'ın Brecht sonrasında nasıl bir tiyatro yapmak istediğine götürecektir. Bu işlev ve amaçları genel anlamda üç noktada ele almak istiyorum.

### 2.4.1 Yabancılaştırma

Groteskin başlıca amaçlarından biri yabancılaştırmadır. Groteskin temelini oluşturan her özellik, yabancılaştırmanın oluşması için kullanılmaktadır. Grotesk var olanı bozmayı, tanıdık olanı yabancılaştırmayı amaçlar. Eserlerinde groteski bir yabancılaştırma etkisi olarak kullanan Bertholt Brecht'e göre yabancılaştırma; anlaşılması amaçlanan olgunun, alışık, bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesidir.<sup>33</sup> Yabancılaştırma ile izleyici bir tiyatro oyununu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağı bulmaktadır. Brecht, yabancılaştırmanın yazara, duyular dünyasını denetimi altına alarak, düşüncelerini dilediğince biçimlendirme olanağı verdiğini, böylece yaşadığı çağın sorunlarıyla yoğun biçimde hesaplaşmasına olanak sağladığını belirtmektedir. Yabancılaşma sayesinde daha önce çevremizde göremediğimiz, ayımsayamadığımız, dikkate almadığımız olaylar, olgular görünür kılınmaya başlar.

Groteskin uyumsuz olma, aşırı olma, komik ve korkutucu olma özelliklerinin yanı sıra, maske, kukla gibi öğelerle de yabancılaştırma sağlanır. Groteskte hayvan, bitki ve insanın bir arada kullanılması uyumsuzluğun oluşmasında en çok yer alan karışımlardır. Wolfgang Kayser, groteskte sık kullanılan yabancılaştırma motiflerinin kuklalar, otomatlar, bebekler olduğunu belirtir. Grotesk sayesinde cansız olan şeyler, canlı olarak gösterilerek hayat kazanır, ya da tam tersi gerçekleşir. Groteskte maskeleymiş suratlar, donuk bedenler canlı nesnelere haline gelirler.<sup>34</sup> Groteskin yardımcı öğeleri olarak sayabileceğimiz maske, kukla, otomatların dışında bir diğer öğe de delilik konusudur. Delilikte, yapılan eylemlerin bilinmeyen bir kuvvet tarafından gerçekleşmesi sonucunda bir ürkütücülük ve yabancılaşma oluşur. Mikhail Bakhtin, Kayser'in temel grotesk yardımcı öğeleri hakkındaki görüşlerine eleştirel

---

<sup>33</sup> Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, MitosBoyut Yayınları,2000, s.42

<sup>34</sup> Wolfgang Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960, s.136

bir

yaklaşımında

bulunur.

Bakthin' e göre Kayser, temel grotesk temaların çoğunu insanlık dışı bir güce indirgemektedir. Kayser insanların, deli olanda yabancı bir şeylerin, insanlık dışı bir kuvvetin mevcut olduğunu varsaydıklarından yola çıkar. Bakthin ise groteskteki delilik temasının, "bu dünyanın" yanlış "hakikati"nden kaçmak, böylece dünyaya bu "hakikat"ten bağımsız kılınmış gözlerle bakabilmek için kullanıldığını belirtir.<sup>35</sup> Ayrıca Bakthin, Kayser'in yabancılaştırmanın eleştirel yanını fazla dile getirmemesini eleştirir.

Groteskin yabancılaştırma özelliği bir anda gerçekleşir; beklenmedik olan, alımlayıcıyı şaşırtarak, yadırgatarak, bilindik olan dünyayı dönüştürür, değiştirir, yabancılaştırır. Alımlayıcının kendisini bulduğu dünya, yabancılaşmış olan dünyadır; bu groteskin dünyasıdır. Groteski yabancılaştırılmış bir dünya olarak tanımlayan Kayser'e göre, aniden olan, sürpriz bir biçimde gelişen groteskin yapısına ait özelliklerdendir.

"Das Grotleske ist eine Struktur. Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich oft genug aufgedrängt hat: das Grotleske ist die entfremdete Welt. Aber das verlangt noch einige Erläuterung. Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von aussen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, dass, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotlesken."<sup>36</sup>

Groteskteki yabancılaşma unsurunu özellikle vurgulayan Kayser, masal ile grotesk arasında bir karşılaştırma yapar. Mikhail Bakthin, Kayser'in bu karşılaştırması hakkındaki görüşlerinde, masal dünyasının aksine grotesk dünyada, önceden bize aşına olan, dost olan her şeyin düşman kesildiğini söyler. Bakthin, groteskte değişime uğrayan dünyanın bizim dünyamız olduğunu belirtir. Var olan

<sup>35</sup> Mikhail Bakthin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.77

<sup>36</sup> Wolfgang Kayser, **Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960, s.136

dünyanın, bir anda yabancılaşması hakkındaki fikirlerini ise Kayser'in terimleriyle açıklar. Bakhtin, var olan dünyanın birden yabancı olduğunu, insanın kendine döndüğünü ve dünyanın yenilenmek üzerine yıkıldığını belirtir. Bu yıkımı dünyanın *ölürken doğurması*<sup>37</sup> olarak betimlemektedir. Bakhtin'e göre yıkım neşelidir, çünkü değişim gerçekleşmektedir.

Bakhtin, yabancılaştırma ile gerçekleşen yıkıma olumlu bir anlam yüklerken, Kayser yabancılaştırılmış dünyada sunulanların, rahatsız, huzursuz ve güvensiz bir ortam olduğu görüşündedir. Kayser, groteskin yabancılaştırılmış olan dünyasını, yaşanılmak istenmeyen bir mekân olarak tanımlamaktadır. Rahatsız edici olan aynı zamanda insanı ürkütmeye başlamaktadır ve böyle bir mekânda yaşamaktan korku duyulur. Kayser bunun ölüm korkusunun tersi olduğu görüşündedir, insanı korkutan ölüm değil, yaşamaktır.

“Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. Zugleich spüren wir, dass wir in dieser verwandelten Welt nicht zu Leben vermöchten. Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, dass die Kategorien unserer Weltorientierung versagen..”<sup>38</sup>

Kayser'in vurguladığı yaşama korkusu, yaşanan dünyaya olan inancın yitirilmesinden dolayı ortaya çıkar. Alışık olunan, sağlam olduğuna inanılıp üzerinde durulan temeller, groteskin yabancılaştırma etkisi ile birlikte sarsıntıya uğramaktadır. Birçok şekilde sağlanabilen bu sarsıntı, bilincimizde kurulu olan dünyayı hedef almaktadır. Robert Petsch, groteskin tehditkâr özelliğine dikkat çekmektedir. Petsch'e göre grotesk özellikler, insanın bilincinde yer alan düzenli, kapalı dünyaya, deneyimlere saldırmakta ve onları yok etmekle tehdit etmektedir.<sup>39</sup> Groteskin içinde barındırdığı tehditkâr yan, yabancılaştırma özelliği ile ortaya çıkar ancak tehdit eden

<sup>37</sup> Mihail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.78

<sup>38</sup> Wolfgang Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960, s.137

<sup>39</sup> Robert Petsch, **Das Groteske**, Deutsche Literaturwissenschaft, Berlin: Ebering, 1940, s.228



tanımlanamaz, anlamlandırılmazdır. Wolfgang Kayser groteskin içindeki tehdit özelliğini ürkütücülük olarak açıklar. Kayser'e göre bu ürkütücülüğün arkasında yatan sebep bilinmemektedir, bu sebep öğrenildiği takdirde grotesk yapı bozulacaktır.

“Wer aber bewirkt die Entfremdung der Welt, wer kündigt sich in der bedrohlichen Hintergründigkeit an? Wir erreichen erst jetzt die letzte Tiefe des Grauens vor der verwandelten Welt. Denn diese Fragen bleiben ohne Antwort. Sobald wir die Mächte benennen und ihnen eine Stelle in der komischen Ordnung anweisen könnten, verlöre das Groteske an seinem Wesen. Was einbricht, bleibt unfassbar, undeutbar, impersonal. Wir könnten eine neue Wendung gebrauchen: das Groteske ist die Gestaltung des <Es>, jenes <spukhaften> Es.”<sup>40</sup>

Kayser'in de dile getirdiği gibi, groteskteki yabancılaşmanın tam olarak hangi güç tarafından oluştuğunu söyleyemeyiz, bu bilinmez olarak kalmaktadır ve asıl tedirginliği sağlayan da groteskin bu bilinmez özelliğidir. Yabancılaşmış olan dünyada artık yön bulmaya bile imkan yoktur. Grotesk bunu elindeki tüm malzemeleri kullanarak hazırlar. Norbert Kassel, Kafka'nın eserleri üzerinde yaptığı çalışmasında, grotesk motifler içinde yer alan tehditkarlığa dikkat çekmiştir.

“So wird eine Reihe grotesker Motive in diesen Halbschlafvisionen erkennbar: die Vermischung der Bereiche, das marionettenhaft Starre, das Motiv der Maskerade, die Verzerrung menschlicher Gesichter und der menschlichen Erscheinung, der vitale Bereich eines Zirkushaften Theaters und die Mischung von Lächerlichkeit und blutigtödlichem Ernst. Das Phantasieren lässt ein groteskes Bild des unbekanntes theaterhaften Gerichts entstehen, dessen drohende Anwesenheit alles durchdringt.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Wolfgang Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960, s. 137

<sup>41</sup> Norbert Kassel, **Vorliterarische Aspekte des Grotesken bei Kafka**, in: Best (Hg.), **Das Groteske in der Dichtung**, s.278- 290

Grotesk oluşturduğu yabancılık etkisi ile kişinin gerçek dünyası ile arasına tehditkar bir biçimde girmektedir. Kişinin uzun süre boyunca inandıkları, kendisini temellendirdiği gerçeklere karşı kişi yabancılaşır. Var olan temellerin yıkılması sonucunda, büyük bir hayal kırıklığı gerçekleşir, kişinin üzerinde durduğu temeller groteskin yabancılaştırma özelliği ile ayağından çekilip alınır ve yerine hiçbir şey konulmadan bırakılır. Christian W.Thomsen, groteski yabancılaştırma özelliğinden yola çıkarak tanımlamaktadır. Thomsen, yabancılaştırma sonucunda alımlayıcının bir düşünme ve eleştirme sürecine girdiğini vurgular.

“Das Groteske ist ein Distortions- und Verfremdungsprinzip; es verzerrt Proportionen und Dimensionen. Es verfremdet Bekanntes durch das Zusammenspiel und Verschmelzen heterogener Teile zu neuen selbstständigen Einheiten (pflanzenhaftes- Tierisches- Menschliches- Mechanisches). Es setzt allgemein anerkannte Normen ganz oder teilweise ausser Kraft oder kehrt sie um. Der Betrachter/Leser soll hierdurch verblüfft, verunsichert und zu eigenem (kritischen) Denkprozess angeregt werden.”<sup>42</sup>

Yabancılaşmanın gerçekleşmesi sonucunda, alımlayıcı daha önce dayandığı temelleri sorgulamaya başlayacaktır. Daha önceki inançların ne kadar sağlam olduğu veya aslında ne kadar temelsiz olduğu hakkında düşünölmeye başlanacaktır. Var olan dünya, yabancılaştırma süreci ile mercek altına alınacaktır. Yabancılaşma sayesinde tüm bunlar gözler önüne serilmektedir.

## 2.4.2 Psikolojik Etkileri

Groteskin var olma alanı, insanın psikolojisinde temellenmektedir. Grotesk denince genellikle akılda canlanan, biçimi bozulmuş, canavarası, insanı ürküten görüntülerdir. Ancak groteskin yapı taşlarını oluşturan zengin bir yelpaze vardır ve bu yüzden groteskin psikolojik etkisini sadece ürkütme, korkutma şeklinde ele almak yetersiz olacaktır. Grotesk psikolojik açıdan da aynı zenginliğe sahiptir. Groteskin

---

<sup>42</sup> Christian W.Thomsen, *Aspekte Des Grotesken Im >Lazarillo De Tormes<*, Die Neueren Sprachen 10, 1972, s.586

zengin yapısı, içinde büyük bir karmaşayı da barındırdığından dolayı, psikolojik etkisinin zor bir şekilde açıklanmasına sebep olacaktır.

Arthur Clayborough, grotesk yapının psikolojik açıklamasının yapılamayacağı görüşündedir. Clayborough, grotesk sanatın psikolojik boyutunu açıklayabilmek için, ilk başta groteskin gerçek olduğunu kabul etmek gerektiğini savunur ve bu fikre karşı çıkar.<sup>43</sup> Lee B. Jennings ise, groteskin psikolojik olarak açıklamasını yapar. Jennings, groteskin insanın beyninin içinde gerçekleşen bir süreç olduğunu ve bu süreç sonucunda groteskin hissedildiğini belirtir.

“Es gibt eine Welt des Grotesken- eine Welt mit einer eigenen Vitalität, es ist eine Vitalität nicht des menschlichen Bewusstseins, auch nicht der biologisch fassbaren Natur, sondern eine der Nervenprozesse innerhalb des menschlichen Gehirns: die ruhelose Wechselbewegung von Spasshaftigkeit, Ornamentierung und unverhüllter Angst- eine Vitalität, die unter besonders günstigen Umständen und mit Hilfe des Bewusstseins Kunst werden kann.”<sup>44</sup>

Groteskin genel olarak yapısında var olan zıtlık, psikolojik etkilerinde de kendini göstermektedir. Alımlayıcı karşıt duygular arasında gidip gelirken, psikolojisi zorlanmaktadır. Jennings’in belirttiği üzere, duygular arasında huzursuz bir hareket gerçekleşmektedir. Grotesk ilk başta güven vererek, rahat hissettirerek alımlayıcıyı güldürür; sonrasında onu tehdit ederek rahatsız eder ve korkutur. Psikolojik olarak alımlayıcı gerilir, agresifleşir. Groteskin psikolojik açıdan amaçladığı, alımlayıcıyı hayal kırıklığına uğratmaktır. Carl Pietzcker, merak ve hayal kırıklığı olmadan grotesk yapının var olamayacağı görüşündedir.

Das Groteske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne dass eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht. Ein Werk wirkt grotesk, wenn es diese Struktur von Erwartung und Enttäuschung im Leser weckt.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Arthur Clayborough, **An Approach through Psychology**, in: Arthur Clayborough: The Grotesque in English Literature, Oxford: Clarendon Press (1965), s.109- 111, Aus dem Englischen übersetzt von Manford Hanowell

<sup>44</sup> Lee B. Jennings, **Klein Zaches and His Kin: The Grotesque Revisited**, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft 44(1970), s.696. Aus dem Englischen übersetzt von Manford Hanowell

<sup>45</sup> Carl Pietzcker, **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte** 45, 1971, s. 200

Grotesk alımlayıcıya sunduklarıyla önce merak uyandırır ve onu belki de sonunda hiç hoşlanmayacağı karmaşık bir yola sürükler. Meraklanma, gülme, rahatlama, korkma, rahatsız olma, gibi zıt duygular groteskle birlikte oluşmaktadır. Groteskin kısıtlayıcı mı yoksa rahatlatıcı bir etkiye sahip olduğu tartışmaya açıktır. Philip Thomson, groteskin insanı rahatlatılabileceği görüşünü savunmaktadır. Hayatın sunduğu olumsuz, can sıkıcı olaylar, grotesk sayesinde hafifleyebilir. Thomson groteskin gülme eyleme sayesinde rahatlatıcı bir yanı olduğunu dile getirir, ancak buradaki gülme eyleminin özgür bir şekilde gerçekleşmediğinin altını çizer.

“ In der Diskussion über die schwer zfassende Rolle des komischen im Grotesken ist darauf hingewiesen worden, dass das Lachen über das Groteske nicht “frei” ist: der erschreckende oder widerliche Aspekt schleicht sich unterschwellig in unser Vergnügen ein: Schallendes Gelächter erstarrt zu Grimasse.”<sup>46</sup>

Groteskin psikolojik olarak rahatlatıcı veya kısıtlayıcı bir etkisi gerçekleşebilir, ancak bu alımlayıcıya göre farklılık gösterebilmektedir. İnsanın psikolojisinin ne kadar gerileceği, ne kadar kısıtlanacağı, kişiden kişiye değişebilir. Bu konuda Michael Steig, insanın groteski alımlamadaki yaklaşımının önemini vurgulamaktadır. Steig’a göre, olgun bir tavır ile çocuksu bir tavır, groteske verilen tepki için belirleyicidir.

“Vielleicht hängt unsere Reaktion auch davon ab, ob wir als Erwachsene, mit all unseren entwickelten rationalen Fähigkeiten reagieren, oder mit den Überbleibseln unserer kindlichen Ängste und Phantasien. Der sensible Leser oder Betrachter des Grotesken reagiert auf beide Arten gleichzeitig. Eine dritte Möglichkeit ist, Sympathie für das Groteske oder eine Identifizierung mit ihm zu entwickeln.”<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Philip Thomson, **Funktionen des Grotesken**, in: Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, s.104

<sup>47</sup> Michael Steig, **Definition the Grotesque: An Attempt at Synthesis**, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1970), s. 256. Aus dem Englischen übersetzt von Ursula Beul.

Steig, groteske verilen tepkileri farklı yaklaşımlara göre sınıflandırmaya çalışmıştır. Groteskin psikolojik etkileriyle ilgili bir başka sınıflandırmayı John Ruskin gerçekleştirmiştir. Ruskin, groteski psikolojik olarak üçe ayırmıştır: grotesk, insanın rahat olduğu bir ortamda, fantezilerinin istemsizce gerçekleştirdiği bir oyundur veya insanın düzensiz ve tesadüfen kötü şeyleri aklına getirmesidir ya da fantastik olanın şimdinin gerçeklerini tamamen algılayamaması sonucunda oluşturduğu şaşkınlık durumudur.<sup>48</sup>

Grotesk, alımlayıcıyı şaşırtmak ister, çünkü en büyük hedefi alımlayıcının psikolojisindeki kurulu düzeni sarsmaktır. Daha önce ele alınan groteskin yabancılaştırma özelliğinde, tehlikesiz bir şekilde başlayan grotesk, güldürmesinin ardından alımlayıcıyı korkutur. Korkunun artması, gerginliğin de artmasına sebep olmaktadır. Bir anda gerçekleşen yabancılaştırma sayesinde alımlayıcı hayal kırıklığına uğramaktadır ve tüm değerleri yok olmaktadır. Yıkılan değerler ardından yerine hiçbir şey konulmazken, groteskin rahatsız edici etkisi de devam etmektedir. Psikolojik olarak insanı sarsabilecek en büyük şey gerçekleşmiştir. Tüm inançlar, gülerek başlayan bir eylemin sonucunda sert bir şekilde yıkılmıştır. Grotesk, alımlayıcıyı içten yakalamıştır.

### **2.4.3 Sosyal Eleştiri**

Sosyal eleştiri grotesk yapının içinde gerçekleşen önemli işlevlerden biridir. Groteskin yabancılaştırma işleviyle yakından bağlantılı olan sosyal eleştiri, groteskin abartma, uygunsuzlaştırma, güldürme gibi eylemlerinde ortaya çıkmaktadır. İnsan her zaman yaşadığı toplumla iç içedir, sürekli etkileşim halindedir. Bireyin toplum sayesinde inandıkları, gerçek veya doğru saydıkları her zaman olağan kabul edilmekte, bu inanışlar çoğu kez sorgulanmamaktadır. Grotesk yapının içinde barındırdığı sosyal eleştirinin amacı, bireyin kendi içinde bulunduğu duruma, uzun

---

<sup>48</sup> a.g.e., s.257

süredir var olan davranış kalıplarına, inançlarına ve etrafında var olan olaylara karşı eleştirel bir biçimde yaklaşmasını sağlamaktır. Groteskin sosyal eleştirisi özellikle karikatür, burlesk, parodi ve yergi gibi türlerde gerçekleşmektedir. Bu türlerde gerçekleşen gülme eylemi genellikle alay etme ve aşağılama şeklindedir. Özellikle bu türlerde grotesk saldırgan bir silaha dönüşür. Robert Petsch, hayatın ve dünyanın görünmez olan yanlarının bu sayede görünür kılındığının altını çizer.

“Nun gehört das Groteske unzweifelhaft zu jenen ästhetischen Erscheinungen, die wir zunächst mit einem “negativen Vorzeichen” versehen, d.h. die uns auf den ersten Blick abstossen, auf die Dauer aber fesseln und dem Schauenden bedeutsame Züge des Lebens und Geheimnisse der Welt verraten, zu denen wir auf keinem anderen Wege jemals vordringen könnten.”<sup>49</sup>

Sosyal eleştirinin gerçekleştiği yerlerde grotesk itici ve yıkıcı bir kuvvet halindedir. Yabancılaştırmayla birlikte sosyal eleştiri de gerçekleşir. Alımlayıcı daha önce üzerinde hiç düşünmediği konularla yüzleşmek zorunda kalır. Yabancılaştırma ile bir yıkım gerçekleşmiştir; bireyin üzerinde durduğu zemin ve onun etrafını oluşturan toplumsal inançlar yıkılmıştır. Uzun süredir var olan toplumsal düzenden kurtulmak üzere bu yıkım gerçekleşmiştir ve artık toplumun bireye aşılması olduğu tüm düşünceler sorgulanmaya başlanır. Clemens Heselhaus, groteskin amacının sosyal gerçekleri görünür kılmak olduğunu belirtir.

“Sie verfremdet, um das Subjekt aus der Unmittelbarkeit zum bisher Vertrauten zu lösen. – Da das Groteske darauf zielt, gesellschaftliche Wirklichkeit sichtbar zu machen und sich kritisch gegen sie stellt, kann es als “entscheidendes Mittel zur Selbsterkenntnis der Gesellschaft” betrachtet werden.”<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Robert Petsch, Das Groteske, **Deutsche Literaturwissenschaft**, Berlin: Ebering, 1940, s.218

<sup>50</sup>Clemens Heselhaus, **Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache**, Duesseldorf 1962, s.287

Heselhaus, groteskin toplumun kendinin farkına varabilmesi için bir araç olduğu görüşündedir. Toplumsal olayların eleştirilebilmesi için, önce bireyin kendisinin farkına varması gerekmektedir. Önce birey kendini eleştirebilecek duruma getirilmelidir, bu da groteskin yabancılaştırma özelliği ile gerçekleşmektedir. Toplumsal olayların mercek altına alınabilmesi için, ilk başta bireyin sarsılması şarttır.

Groteskin toplumla olan bağlantısı son derece kuvvetlidir. Toplumun sorunlu olan yanları, grotesk sayesinde eleştirilerek görünür hale gelirler. Eleştiriler, groteskin zengin ve aynı zamanda karmaşık olan yapısıyla göze batmadan meydana gelir. Carl Pietzcker, geçmiş zamanda yazılmış olan bir eserin, bugün de kendi çağındaki gibi grotesk bir etki yarattığı takdirde, eleştirilen toplumdaki bir sorunun sabit kaldığı veya kendini tekrarladığı sonucuna varılabileceği görüşündedir.<sup>51</sup>

Groteskin sosyal eleştirisi, yabancılaştırma sonucunda alımlayıcıya gösterilenler üzerine düşünme olanağı sağlamaktadır. Günlük hayatın karmaşasında insanın gözünden kaçanlar, grotesk sayesinde ön plana çıkarlar. Bireyin kendi yarattığı gerçekler, toplumun dayattığı gerçekler ve asıl gerçekler arasında farklılıklar vardır. Bu noktada grotesk, gerçeği açık saçık dile getirmenin bir yolu olarak alımlayıcıya yardımcı olmaktadır.

---

<sup>51</sup>Carl Pietzcker, **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte** 45, 1971, s. 197- 211

### 3. Dürrenmatt'ın Tiyatro Oyunlarında Grotesk Özellikler

Çalışmamın birinci bölümünde Dürrenmatt'ın tiyatroya bakış açısını inceledikten sonra ikinci bölümde groteskin tarihçesinde groteskin özelliklerini ele aldım. Bu bölümde de bu özellikleri Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarında inceleyeceğim.

Birçok türde eserler yazan Dürrenmatt'ın romanları ve radyo oyunları da grotesk özellikleri görmek mümkündür, ancak bu çalışmada ben sadece tiyatro eserlerindeki grotesk özellikleri araştırmak istiyorum. Gerhard P. Knapp'ın **Friedrich Dürrenmatt**<sup>1</sup> isimli çalışmasından yola çıkarsak, Dürrenmatt'ın yazdığı eserleri beş döneme ayırarak incelemek mümkündür. Knapp'ın oluşturduğu kronolojiye uygun olarak baktığımızda Dürrenmatt'ın ilk dönem yapıtları arasında yer alan, ilk oyunları olan **Es steht geschrieben** ve **Der Blinde** daha çok Tanrısal adalet konusuyla ilgilenmiştir. Bu eserlerde parodi, yabancılaştırma ve ölüm teması gibi groteskin içinde yer alan özellikler vardır, ama eserlerin genelini grotesk olarak değerlendirmek için bunlar yetersiz kalmaktadır. Daha sonrasında ise Dürrenmatt'ın ilgilendiği başlıca konu toplum içindeki adalet olmuştur.

S. Ömer Erenoğlu, "Friedrich Dürrenmatt'ın Yapıtlarında Hak, Adalet Ve Yargı Anlayışı"<sup>2</sup> isimli basılmamış doktora tezinde Dürrenmatt'ın **Romulus der Grosse** adlı yapıtıyla birlikte adaleti Tanrısal bir yargı olarak ele almaktan vazgeçtiğini belirtir.<sup>3</sup> Dürrenmatt'ın ilk oyunlarında Tanrısal adalete yoğunlaşmış, din eleştirilerinde bulunması, aldığı teoloji eğitimiyle bağlantılıdır. Sonrasında hayata bakış açısının değişmesiyle topluma ve toplumdaki bireylere odaklanan Dürrenmatt'ın eserlerinde paralel olarak grotesk özellikler de artarak karşımıza çıkar.

---

<sup>1</sup> Knapp P. Gerhard, **Friedrich Dürrenmatt**, Metzler Verlag, 1993, s.94

<sup>2</sup> S. Ömer Erenoğlu, **Friedrich Dürrenmatt'ın Yapıtlarında Hak, Adalet ve Yargı Anlayışı**, İstanbul 1989 (basılmamış doktora tezi)

<sup>3</sup> a.g.e., s.83



Grotesk kavramı, birbirine ait olmayan parçalardan oluşarak bir bütün oluşturur. Yapısında birçok farklı kavramı barındırdığından, son derece zengin ve bir o kadar da karmaşık bir yapıya sahiptir. Grotesk kavramındaki bu zenginlikten doğan karışıklık, oyunların incelenmesindeki bölümleri ayırmayı zorlaştırmıştır. Grotesk özelliklerin çoğu, birbirlerine gönderme yapar ya da bir arada karşımıza çıkarlar. Groteskin farklı kavramlardan birleşerek oluşma, kopmama hali groteski grotesk yapan durumdur.

Dürrenmatt'ın **Romulus der Grosse**, **Die Ehe des Herrn Mississippi**, **Die Panne**, **Der Meteor** isimli oyunlarında birçok grotesk özellik olsa da en yoğun örnekler **Der Besuch der alten Dame** ve **Die Physiker** isimli oyunlarında görülmektedir. Bu yüzden çalışmamın uygulamalı kısmında bu iki oyundaki grotesk özellikleri oyunların konusu, oyundaki tipler, diyaloglar ve sosyal eleştiri başlıkları altında dört ana noktada ele almak istiyorum.

### 3.1. Grotesk Oyun Konuları

Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarında iki temel konu ile karşılaşırız. Adalet, mutlaka karşımıza çıkan konulardan biridir. *“İsviçreli Dürrenmatt yapıtlarında sürekli suç-suçlu, hak-adalet kavramlarıyla hesaplaşmış bir yazardır”*<sup>4</sup> der Nilüfer Kuruyazıcı ‘Dürrenmatt’ın Üç Oyunu ve Değişik Bir Adalet Arayışı’ isimli yazısında. Oyunlardaki grotesk konuları incelerken, Dürrenmatt’ın adalet konusuna sıkça ölüm temasını eklediği de göze çarpmaktadır. Adalet konusunu işlerken de mutlaka yargıç, cellat, kurban figürlerini yaratmaktadır Dürrenmatt. Bir başka önemli konusu da, **Die Physiker** de işlediği bilim adamının sorumluluğudur. Bu konuyla bağlantılı olarak incelenebilecek bir de kukla ve delilik temaları vardır.

---

<sup>4</sup> Nilüfer Kuruyazıcı, **Dürrenmatt’ın Üç Oyunu ve Değişik Bir Adalet Arayışı**, Kış 1992 Gündoğan, s.95

### 3.1.1. Grotesk Bir Adalet Arayışı

Dürrenmatt'ın oyunlarının çoğunda adalet konusu ele alınmaktadır. Dürrenmatt, tanrının adaletini sorguladığı ilk oyunlarından sonra rotasını değiştirip, tanrısal yerine insanlar arasındaki adaleti işlemeye devam etmiştir. Dünyanın hali ile birlikte adalet kavramının da grotesk bir hal aldığı görüşünde olan Dürrenmatt, bu yüzden adaleti oyunlarında grotesk bir biçimde yansıtmaktadır. **Der Besuch der alten Dame**'de işlediği, **Die Physiker**, **Romulus der Grosse**, **Die Ehe des Herrn Mississippi** ve **Die Panne** oyunlarında olduğu gibi adalet konusudur.

Dürrenmatt'ın en başarılı oyunlarının başında gelen 1955 yılında yazmış olduğu **Der Besuch der alten Dame** isimli oyunu ilk olarak 29 Ocak 1956 yılında Zürich'te sahnelenmiştir. Groteskin sahip olduğu farklı özelliklerin neredeyse hepsini bu oyun üzerinde göstermek mümkündür.

**Der Besuch der alten Dame** oyununun konusu, yıllar önce terk etmek zorunda kaldığı şehri ziyarete gelen yaşlı bir kadın üzerinedir. Claire Zachanassian isimindeki yaşlı bayan, yıllar sonra Güllen şehrine gelirken bir amacı vardır: Gençken uğramış olduğu haksızlığı düzeltmek. Adaleti sağlamak isteyen Claire Zachanassian, kırk beş yıl öncesinde hamile kaldığı Ill'in, çocuğunun babası olduğunu kanıtlamak isterken, iftiraya uğrayıp fahişe damgası yiyerek Güllen'i terk etmek zorunda kalmıştır. Sonrasında gerçekten fahişelik yapmış ve bir sürü zengin koca değiştirerek son derece varlıklı bir kadın haline gelmiştir. Bu arada Güllen şehri yıllar önce sosyal, ekonomik ve sanat açısından son derece zengin bir şehir iken, gitgide fakirleşmiş ve yardıma muhtaç bir yer haline gelmiştir. Güllen'in son umudu, şehri ziyaret edecek olan Claire Zachanassian'dır. Gülenliler, ondan gelecek yardım ile şehrin fakirlikten kurtulup, toparlanabileceğinin hayallerini kurarlar. Yaşlı kadın Claire beş yüz milyon belediyeye, beş yüz milyon da halka dağıtmak üzere bir milyar vermeye hazırdır, tek bir koşulu vardır: Ill'in öldürülmesi. İlk başta bu teklifi insanlık

dışı bulunsa da, sonunda ekonomik kalkınmanın verdiği refah sayesinde bu fikirden dönen halk, Ill'i öldürür.

Bu oyunun konusundaki grotesk özellikler nedir peki? Adaletin parayla satın alınabilme düşüncesi başlı başına absürt bir fikirken, bunun sonucunda bir cinayetin işlenme koşulu olaya ürkütücülük katmaktadır. Bir suç işlenerek adaletin sağlanabileceği, paradoks ve absürt bir düşünceyken, işlenecek olan suçun bir cinayet olması ise groteskin korkutucu boyutunu oluşturur. Güllen halkının birer cellata dönüştüğü bu durumda, masum görünümlü vatandaşların para için bunu yapabilmesi grotesk bir durumdur. Oyunun temelinde yatan soru, insanların para uğruna cinayet işleyip işleyemeyeceğidir. Tüm bir şehrin böyle bir suç işlemesi olanaksız olarak değerlendirilirken, oyunun sonunda cinayetin gerçekleşmesi groteskin ürkütücü özelliğinin altını çizerek, alımlayıcıların kanını donduruyor.

Groteskin önemli özelliklerinden biri olan komik yan, bu oyunun konusu açısından ele alındığında özellikle paradoks durumlar sayesinde ortaya çıkmaktadır. Güllen halkının yıllar önce şehirden 'fahişe' olarak sürdükleri kadını şimdi bir kurtarıcı olarak görüp, ziyaretini dört gözle beklemesi paradoks bir durum olduğu için grotesktir. Eskiden çok zengin olan Güllen'in tüm fabrikalarını, maddi kaynaklarının hepsini Claire Zahanassian'ın almış olması ve bunun sonucunda buradaki herkesi kendine muhtaç etmesi, kimsenin ise bundan haberinin olmaması oyundaki bir başka grotesk özelliktir. Bir komedi olan **Der Besuch der alten Dame** de paradokslar dışında farklı biçimlerde ve yerlerde komik öğeler yer almaktadır. Oyunun temelindeki olayın absürtlüğü, normal hayatta karşımıza çıkmayacak türden beklenilmeyen durumların gerçekleşmesi ve konunun içinde yer alan paradokslarla ürkütücü ve komik bir durumun sağlanması **Der Besuch der alten Dame** nin konusunu grotesk kılmaktadır.

**Der Besuch der alten Dame** oyunundan sonra grotesk özelliklerin en çok yer aldığı oyun **Die Physiker**'dir. Başarılı bir bilim adamı olan Möbius, yaptığı çalışmalar sonucunda bulunabilecek tüm buluşların çözümünü bulmuştur ancak bunların insanlığa zarar vereceğini düşündüğünden ailesini, bilimsel kariyerini geride

bırakarak deli rolü yaparak bir akıl hastanesine yatmıştır. Bu akıl hastanesinde baş doktor Fräulein Doktor dışında aslında herkes sağlıklıdır. Sadece fizikçilerin kaldığı bu akıl hastanesindeki üç “deli” fizikçiden ikisi Möbius’un bilimsel çalışmalarını kendi çıkarları adına kullanmak üzere görevlendirilmiş olan gizli ajanlardır. Bu akıl hastanesinde hastalar hemşirelerini öldürmeye başlayınca, akıl hastanesindeki hasta ve doktor profilinin gerçek yüzü ortaya çıkar.

**Die Physiker** oyununda, akıl hastanesinde arka arkaya cinayetler işlenmeye başlar. Hastanedeki delilerden bazıları hemşirelerini boğarak öldürürler. Bunun üzerine olay yerine gelen müfettiş, ‘hasta’ olan katillerle konuşur ancak bir sonuca varamaz. Akli dengesi yerinde olmayan hastalar cinayet işlemiştir, baş doktorun ricası üzerine müfettiş olaya müdahale edemez. Deli ve hasta olma bahanelerinin arkasına sığınmaktadır ve bunun üzerine müfettiş “*Gerechtigkeit macht zum ersten Male Ferien*”<sup>5</sup> diyerek hastanenin içindeki adaletsizliği özetler. Adalet burada yoktur, tatile çıkmıştır anlamındaki cümleyi bir müfettişin kurması oldukça grotesktir. Müfettişin konuşmaya çalıştığı kişiler ona mantıksız cevaplar vermekte, bir sonuca varılmasını engellemektedirler ancak olayın aslı bu değildir. Hemşireleri öldürenlerden biri deli rolü yapan bilim adamı Möbius’tur ve kendisi zeki, sağlıklı bir fizikçidir. Kendi hemşiresini öldürmesinin sebebi ise, kendi sırrının ortaya çıkmasından korkmasındandır. Hemşire onun deli olmadığını fark etmesi Möbius için büyük tehlike oluşturduğundan onu boğmuştur. Bu noktadan da ele alındığında, Möbius akli dengesi yerinde olan bir katildir. Ancak ‘deliyim’ bahanesine sığınarak, adaletin işlenmesine kolayca engel olunabilmektedir. Adaletin barınmadığı bir mekan olarak gösterilen bu akıl hastanesinde, ‘hasta’ maskesi arkasına gizlenerek suç işlenebilmektedir. Kendi kimliklerini ortaya çıkarmak istemeyen bilim adamlarının, bunun için canice cinayet işleyebilmeleri son derece grotesk bir durumdur. Buna yapmalarının arkasında yatan gerekçe ise daha da ürkütücüdür. Hemşireleri öldürmedikleri takdirde, saklamak istenen bilimsel buluşlar ortaya çıkıp tüm insanlığı tehlikeye sokacağından, bir iki kişinin ölmesi, daha çok insanın ölmesinden

---

<sup>5</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Die Physiker Eine Komödie in zwei Akten**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1986, s.60

iyidir sonucu çıkar ortaya. Böylesine bir düşünceyle hareket etmek, insanlığa karşı son derece grotesk bir yaklaşımdır.

Konusunu **Der Besuch der alten Dame** oyunundaki gibi adalet üzerine temellendiren bir başka grotesk oyun **Romulus der Grosse**<sup>6</sup> dir. Komik olan öğelerin ağır bastığı bu oyunda, adaleti sağlamak isteyen kişi Roma İmparatoru Romulus'tur. Oyunun konusunun grotesk olma sebebi ise Romulus'un başında olduğu kendi imparatorluğunu yıkarak adaleti sağlamak istemesidir. Nilüfer Kuruyazıcı, Romulus'un bu oyundaki adalet anlayışını şu şekilde özetler:

“Nasıl bir adalettir Romulus'un savunduğu ve gerçekleştireceğine inandığı? Hangi devlet yasasında böyle bir yargının yeri olabilir? Alışılmış tüm hukuk kurallarını, genel geçer düşünceleri, ‘vatan’, ‘vatan sevgisi’, ‘vatan haini’ gibi kavramları tepetaklak eden seyirciyi şaşırtıp, gülme ve acıma duyguları arasında bırakan bir kara mizahtır sanki tüm olaylar.”<sup>7</sup>

İmparatorluğun başına geçmenin sebebini aslında onu yıkmak isteyen, hayatını bunun üzerine şekillendirip oyunun sonunda tüm planları alt üst olan Romulus, öldürüleceğini ve kurtulacağını umut ederken tam tersi bir durumla karşılaşır. Roma topraklarına giren Germen İmparatoru Odoaker, Romulus'un kendi kendine verdiği idam cezasını değiştirerek emekliliğe çevirir. Bu gerçek hayatta olmayacak, sıradan mantığın yok edildiği grotesk bir durumdur. Gerçek hayatta karşılaşılması olanaksız gibi görünen bir durumdur bu ve temelinde gene adalet kavramı yatar.

**Die Ehe des Herrn Mississippi**<sup>8</sup> isimli oyununun konusu da adalet kavramı üzerinedir. Adaleti sağlamak üzere çalışan bir hakim olan Bay Mississippi, bunu

---

<sup>6</sup> “Friedrich Dürrenmatt” [http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_D%C3%BCrrenmatt/](http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_D%C3%BCrrenmatt/) (çevrim içi), Mart 2008

<sup>7</sup> Nilüfer Kuruyazıcı, **Dürrenmatt'ın Üç Oyunu ve Değişik Bir Adalet Arayışı**, Kış 1992 Gündoğan, s.97

<sup>8</sup> Oyunun ilki 1950'de, ikincisi ise 1980 düzenlenmiştir. İlk kez 26.3.1952 yılında Almanya, Münih Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

kendi kuralları doğrultusunda gerçekleştirir. Eşi tarafından aldatılmış olan Bay Mississippi, cezalandırmak üzere onu öldürmüştür. Eşinin kendisini aldattığı adamın karısı Anastasia'dır ve Anastasia da kocasını zehirleyerek öldürmüştür. Bunu bilen Bay Mississippi, Anastasia'ya; yani karısının kendisini aldattığı adamın karısına evlenme teklifi eder. Bay Mississippi'nin bu garip teklifinin arkasında yatan niyeti ise daha da grotesktir: Bir hakim olarak Kutsal Kitap Tevrat'ı temel almak isteyen Mississippi, hem kendini hem de Anastasia'yı bu şekilde cezalandıracaktır. Anastasia'nın bu teklifi kabul edip evlenmeleri de, bildik normların aksine bir evliliğe örnek oluşturmaktadır, bu da grotesktir.

Hukuk adamı olarak nitelendirebileceğimiz hakim Bay Mississippi, yasalara bağlı kalan ve adalet anlayışını da bu çerçevede gerçekleştiren biri olmalıdır. Oysa Bay Mississippi adaletini kendi dini inancıyla bağdaştırır. Tevrat'taki yasaların daha doğru olduğu düşüncesinde olan Mississippi, güncel olan yasaları bir hakim olarak dikkate almaz. Bir hakimin bu tarz bir yaklaşım içinde olması, adalet açısından oldukça düşündürücü bir durumdur. Diğer düşündürücü hatta grotesk olarak değerlendirilebilecek nokta ise, Bay Mississippi'nin suç işleyen, cinayet işleyen bir hakim olmasıdır. Kendi eşini öldüren bir hakim, adaleti de kendi istediği şekilde uygulamak istemesi açısından son derece ürkütücü ve bir o kadar da yarattığı absürt etkiden dolayı gülünçtür. Kuramsal kısımda ele aldığımız korkutucu ve gülünç olma özelliğinden dolayı grotesk olarak değerlendirebileceğimiz oyunda, normal hayatta olmayacak olanın, birçok cinayetin arka arkaya gerçekleşmesi ve oyunda temel olarak karşıt ideolojilerin zıtlaşması oyunun konusunda yer alan diğer grotesk özelliklerdir.

Dürrenmatt'ın gene adalet kavramını işlediği bir diğer oyunu **Die Panne**<sup>9</sup> dir . Dürrenmatt konuyu önce hikaye olarak yazmış, daha sonra radyo oyununa çevirmiş ve sonunda tiyatro oyunu olarak kaleme almıştır. Bu oyun, lastiği patlayan bir

---

<sup>9</sup> Knapp P. Gerhard, **Friedrich Dürrenmatt**, Metzler Verlag, 1993, s.80: "Bu radyo oyunu ayı isimdeki hikayeden oluşmuştur. İlk olarak 17.1.1956 tarihinde Bayerischen radyosundan sonrasında 26.4.1956'ta Radyo Bern'de yayınlanmıştır. Metnin birkaç farklı versiyonu sahne için hazırlanmıştır. En bilinen olanı James Yaff ((A Deadly Game) tarafından 1960 yılında New York'ta sahnelenmiştir. Dürrenmatt'ın sahne çalışması ise ilk olarak 1979 yılında sahneye konulmuştur."

adamın sığındığı yerde karşılaştığı grotesk bir durum üzerine kuruludur. Lastiği patlayan Alfredo Traps, arabası yapılana kadar eşyalarını koyabileceği bir oda arar ve bir pansiyona girer. Bu pansiyonda bir grup yaşlı adam toplanmış, eğleniyorlardır. Pansiyona gelen Alfredo'dan da kendilerine katılmalarını ister yaşlı adamlar. Bu durumu normal bir geceye benzeten Alfredo, yemeklerden, içkilerden etkilenerek bu yaşlı adamlara katılır ve kendini bir oyunun içinde bulur. Eskiden hakim olan ya da avukatlık yapan ve şimdi emekliye ayrılmış olan bu yaşlı adamlar, kendi aralarında adaleti sağlama oyunu, bir başka deyişle “sözde” bir mahkeme oyunu oynamaktadırlar. Bu oyunu sürekli oynayan hakimler, pansiyona gelen Alfredo Traps ile “mahkemecilik” oynamaya başlarlar. Sıradan bir vatandaş olarak gelen Alfredo Traps, sözde suçlu durumundadır ve onu avukatlar savunacak sonunda hakim bir karar verecektir. Kendinden emin olarak bu oyuna girişen Alfredo, mahkemecilik oyunu sonunda suçlu olduğu kararına varır ve intihar eder.

Alfredo oyunun başlarında suçsuz olduğundan emindir, ancak sorgular arttıkça, patronunun ölümünden kendisini sorumlu tutar, çünkü patronun karısıyla beraber olmuştur ve patronu bunu öğrenince kalp krizi geçirmiştir. Suçlu olma hali ilk başlarda Alfredo'ya saçma gelse de, sonunda suçlu olduğuna inanır ve oyun gereği kendisine mahkeme tarafından verilecek olan cezaya razı olur. Traps'a mahkeme sonucunda ölüm cezası verilir. Ancak arkasından bu dünyada herkes suçlu olduğu için 2. bir sonuçla suçsuz olduğu kararı alınır. Tüm bunların hepsi bir oyun olsa da, sonunda Alfredo her şeyi ciddiye alıp intihar eder.

İçkiler ve kahkahalarla başlayan eğlencenin bir intihara dönüşmesi trajedi komik bir durum yaratır. Bu grotesk kavramının saydığımız özellikleri arasındadır. ‘Oyun içinde oyun’ da grotesk bir özelliktir. Groteskin yapısında var olan oyuncu (spielerische) özellik, kendisini bu oyunda göstermektedir. Acaba bu ciddi bir mahkeme midir yoksa sadece sonunda kahkahaların atılacağı bir oyun mudur? Bu, oyunun sonuna kadar cevaplanmayan bir sorudur. Oyunun sonunda “sözde mahkeme” olayının bir oyun olduğu anlaşılması, fakat buna rağmen Alfredo Traps'ın intihar etme durumu oyun olanla gerçek olanın birbirine karıştırılmasıdır ki bu da grotesk bir özelliktir. Tam mahkemecilik bitti diyecekken gerçekleşen ölüm,

insanların yüreğine buz gibi oturmaktadır. Bu oyundaki adalet sorgulaması sonucunda oluşan “herkes suçludur” sonucu, bir sosyal eleştiri gerçekleştirmektedir ancak bunu ileriki ‘Sosyal Eleştiri’ bölümünde ele alacağım.

Oyunların konusu adalet başlığı altında incelendiğinde, ortaya çıkan sonuçlardan biri oyunlardaki bireysel adalet anlayışlarıdır. Tüm toplum için geçerli olan adalet anlayışı, Dürrenmatt’ın oyunlarındaki karakter için söz konusu değildir. Kuruyazıcı, bu durumu “alışılmadık bir adalet anlayışı, değişik bir adalet arayışı” olarak değerlendirir.<sup>10</sup> Bunun sebebi oyunlardaki kişilerin uğradıkları haksızlıklardan da kaynaklanmaktadır. Madem ilahi ya da hukuki bir adalet yoktur, o zaman haklar bireysel olarak aranmaya çalışılır. **Der Besuch der alten Dame** de Claire Zachanassian, Ill yüzünden haksızlığa uğramış ve fahişe damgası yiyerek Güllen şehrini terk etmek zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda ise yıllar sonra dönerek, haksızlığını para ile satın almak istemektedir. Claire yıllar önce yaşadığı haksızlığı, kendi yöntemleriyle düzeltir. Ill’in cesedi, Claire’in hak ettiği adalet olur. **Die Physiker** oyununda bulduğu bilimsel çalışmaların insanlara zarar vereceği kanısına varan Möbius, deli numarası yapar ve akıl hastanesine yatar. Deli olmadığını fark eden hemşiresini öldürmek zorunda kalan Möbius, kendine göre doğru olanı yapmıştır. Ona göre bir cinayet işlemek böylesine bir durumda suç sayılmamaktadır. Neyin suç olup olmayacağına, neyin insanlığa zarar verip vermeyeceğine Möbius bireysel olarak karar verir. Sonrasında tüm çabaları boşuna çıkar, ama onun da kendine has bir yargılama anlayışı mevcuttur. **Romulus der Grosse** de Romulus kendine has bir yargılama biçimi tercih eder, tarih boyunca başında olduğu Roma İmparatorluğu’nun yaptığı savaşları, ettiği zulümleri kendisi cezalandıracak ve Roma’yı yıkacaktır. **Die Ehe des Herrn Mississippi** de Bay Mississippi, hakim olmasına rağmen var olan yasalara göre değil, kendi dini inancı doğrultusunda adaleti sağlamaktadır. Kendisini aldatan karısını da kendi cezalandırır, kendini de kendi cezalandırır. Adaleti istediği şekilde o biçimlendirir.

---

<sup>10</sup> Nilüfer Kuruyazıcı, **Dürrenmatt’ın Üç Oyunu ve Değişik Bir Adalet Arayışı**, Kış 1992 Gündoğan, s.95-100



Groteskin bu bölümünde altını çizdiğim özellikleri kısaca tekrarlamak isterim. Çalışmamın ikinci kısmında aldığım groteskin tarihçesi ve grotesk kavramının özelliklerinin konularda komik ve ürkütücü olanın aynı anda görülmesi, trajikomik durumların işlenmesi, normal hayatta karşımıza çıkmayacak olan durumların gerçekleşmesi, delilik ve ölüm temaları şeklinde karşımıza çıkmasından dolayı, Dürrenmatt'ın oyun konularını grotesk tanımlamak mümkün olmuştur.

### 3.1.2. Ölüme Alışılmadık Bir Bakış

Adalet konusunun dışında sıkça işlenen ve grotesk özelliklere dahil olan bir konu da ölümdür. **Der Meteor**<sup>11</sup> isimli oyunda Nobel ödüllü yazar Wolfgang Schwitter hasta olduğundan dolayı ölmek üzeredir. Ölmeden önce son dakikalarını geçirmek üzere eski atölyesine gelir ancak orada başka bir ressam oturmuştur. Atölyeyi kiraladıktan sonra sürekli 'ölmeye yatan' Wolfgang Schwitter dışında oyun boyunca herkes ölür. Schwitter sanki bir lanet gibi etrafına ölüm bulaştırıyordu, sadece kendisi ölmez. Bu oyunda Bay Schwitter için yaşadığı mekan, tamamen grotesk bir dünya oluyor. Kayser'in (veya Pietzcker'in) tanımlarına uygun olan grotesk de, yaşanılmak istenmeyen yer, ölümden değil de yaşamaktan korkulan dünya olarak tanımlanmaktaydı. Bu oyunun konusu da bu mantık üzerine temellenmektedir:

“Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. Zugleich spüren wir, dass wir in dieser verwandelten Welt nicht zu leben vermöchten. Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, dass die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.“<sup>12</sup>

**Der Meteor** oyunundaki ölememe durumu, grotesk bir dünyayı betimler. Ancak Dürrenmatt'ın diğer oyunlarındaki ölüm konuları doğrudan adaletle ilgilidir.

<sup>11</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Gesammelte Werke Band 2**, Diogenes Verlag, 1988

<sup>12</sup> W. Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, zweite Auflage von 1961, s.199

Yaşanılan dünyaya olan güven, genellikle ummadığımız, beklemediğimiz, hak etmediğimizi düşündüğümüz zaman gerçekleşir. Bu yüzden ölüm konusu adalet ile doğrudan bağlantılıdır. Dürrenmatt'ın incelediğim diğer grotesk özellikli oyunlarında ölüm teması mutlaka yer alır. Peki groteskin ölümle olan ilişkisi nedir? Neden Dürrenmatt neredeyse her oyununda ölüleri, cesetleri, cellatları, tabutları kullanır? Dürrenmatt'ın özellikle ilk yazdığı eserlerinde ölüm temasını sıkça işlemiştir. Bunun nedeni ölüm konusunun şaşırtıcı özelliğidir. Ölümden daha güzel bir yabancılaştırma yöntemi olamaz içerik açısından. Çünkü ölüm beklenilmeyendir, hangi güç tarafından gerçekleşeceği, ne zaman olacağı bilinmeyendir, insanların en çok korktukları, ertelemek istedikleri ve en çok üzüldükleri konudur ölüm. Ölüm insanın kendi kafasında kurduğu düzeni yok eder, sonsuzluk kavramını yıkar. Bu yüzden grotesk için ölüm temasından beslenmek çok uygundur, çünkü grotesk de insanı yabancılaştırmak, kendini sağlam temeller üzerinde yarattığı dünyasını bir anda yıkmak ister. Ölüm sonsuzluk kavramını yok ettiği gibi, bir yandan da sonsuzluğu kanıtlar, çünkü tanrısal bir yana, insanların hem dışında hem de üzerinde olan bir güce işaret eder. Ölüm, insanların bilinmeyen birer güç tarafından yönetildiklerinin, birer 'kukla' olduklarının kanıtıdır. İpler insanların elinde değildir ve tüm insani planlar ölüm sayesinde gülünç bir hale gelir. Ölüm son derece grotesk bir kavramdır, ürkütücüdür ama bir yanda da gülünç.

### **3.1.3. Yer Değiştiren Cellat, Kurban ve Yargıç Roller**

Dürrenmatt'ın ölüm temasını kullanmasının bir sebebi de eserlerinde gerçekleştirmek istediği sosyal eleştiriden dolayıdır. Daha önce ele alındığı üzere, adalet konusu Dürrenmatt'ın hemen hemen her oyununda yer almaktaydı. Dikkat çeken bir nokta, adalet ile ölüm konularının arasındaki bağıdır. Oyunlardaki kişilerin adaleti sağlama isteklerinde çoğu zaman ölüm yardımcı bir öğe olmaktadır. Adalet ve ölüm konusunun birleştiği yer de, Dürrenmatt oyunlarının vazgeçilmezi olan üç temel figüre değinmek gerekir: Kurban, cellat ve yargıç. Adalet konusunda bu üç temel figür oyundaki karakterler üzerinde büyük önem taşmasına Erenoğlu dikkat

çeker. “Yazarın hemen her yapıtında bir yargılama olayı karşımıza çıkar. Her zaman yargılanan bir suçlu, onu yargılayan bir yargıç ve suçlunun infazını gerçekleştiren bir cellat vardır”.<sup>13</sup>

Oyundaki figürler, kimi zaman ceset (kurban), kimi zaman katil (cellat) kimi zaman da müfettiş (yargıç) olarak karşımıza çıkarlar. **Besuch der alten Dame**'de kendine ‘yargıç’ rolünü biçen Claire Zachanassian, geçmişinde bir ‘kurban’dır. Ill ise geçmişte Claire’i Güllen’den kovdurarak bir bakıma onun ‘cellat’ olmuştur, bugün ise ‘kurban’dır. Güllen halkı ise geçmişte ‘yargıç’, bugün ise ‘cellat’ konumundadır.

**Die Physiker** isimli oyunda ise bilim adamı sorumluluğundan yola çıkılıp, Möbius insanlara çalışmalarıyla zarar vermemek için kendi kendisinin yargıç olur ve kendini tımarhaneye kapatarak kurban eder. Oyun boyunca bilim adamlarının hemşirelerini bilimsel gerçekliklerin insanlık yararına açıklanmaması için öldürmesi, onları hem yargıç hem de cellat durumuna getirmektedir. Ancak bu oyundaki asıl yargıç ve aynı zamanda cellat, tüm bilimsel çalışmaları ve bilim adamı Möbius’u elinde tutan güç Fräulein Doktor’dur.

**Die Ehe des Herrn Mississippi**'de ise durum daha farklıdır. Aslında hayatında yargıç olan Bay Mississippi, karısını kendisini aldattığı için öldürürken, hem ‘yargıç’ hem de ‘cellat’ durumundadır. Daha sonra kendisini cezalandırmak üzere Anastasia ile evlenmesi gerektiğini düşünür ve onunla evlenir, bu evlilik onun kendine verdiği cezasıdır. Anastasia ile evlendiğinde ‘kurban’ olan kişidir Bay Mississippi. Anastasia başka birine aşık olduğu için kocasını öldürdüğünden dolayı ‘cellat’tır, ancak daha sonra kocasını öldürdüğünü bilen Bay Mississippi tarafından cezalandırılır ve onunla evlenmek durumunda kalır, ‘kurban’ duruma geçer. İşte bütün bu durumlar mağara resimlerinde görülen yarısı hayvan yarısı insan olan grotesk figürleri çağrıştırmaktadır. Çünkü alışık olanın tersine durumlardır.

---

<sup>13</sup> S. Ömer Erenoğlu, **Friedrich Dürrenmatt’ın Yapıtlarında Hak, Adalet ve Yargı Anlayışı**, basılmamış doktora tezi, İstanbul 1989, s.45

**Romulus der Grosse**'de ise başında bulunduğu Roma İmparatorluğu'nun yargıcı olacağını zanneden Romulus, sonunda kurban durumuna düşmektedir. *“İmparatorluğu geçmişinden dolayı suçlarken bir yandan savcılık görevini yüklenmiş, öbür yandan yargıç olarak suçlu bulunduğu Roma'yı yıkılmaya mahkum etmiş, Germenlerin gelip kendisini öldürmesini beklerken de kendini 'kurban' etmeyi göze almıştır. Böylelikle hukuksal bir yargılama sürecinde ayrı kişilerde toplanan çeşitli işlevler, suçlayan (savcı), yargılayan (yargıç), hükmü yerine getiren (cellat) ve cezalandırılan (kurban) tek bir kişide birleşmiş olur”*<sup>14</sup> diyen Nilüfer Kuruyazıcı, Romulus'un alışılmadık yargılama biçimine dikkat çeker.

**Die Panne**'de ise bire bir sahnelenen bir mahkeme ortamı söz konusuysen, Alfredo Traps ilk başta kurbandır, onu sorgulayan yaşlı adamlar ise yargıç durumundadır. Daha sonrasında ise Alfredo Traps kendi kendisinin hem yargıcı olur hem de cellatı; bir oyun üzerine kurguladıkları bu mahkemenin ciddi olmadığını anlayınca, suçlu olduğunun farkına varan Alfredo, sonunda intihar ederek kendini kurban eder. Görüldüğü üzere oyunlardaki tipler farklı farklı rollere bürünmektedir. Dürrenmatt'ın burada yaptığı, adalet kavramındaki değişen kimliklerdir. Geçmişte kurban olan kişi, bugün cellat ya da yargıç olabilmektedir veya tam tersi bir durum gerçekleşebilir. Dürrenmatt'ın oyunlarındaki karakterlerde üç temel figürden birçoğunun aynı kişide olabilmesi grotesk bir özelliktir. Birbirine ait olmayan figürler yer değiştirir ya da zamanla aynı kişide yer alabilir. Özünde birbirinden bağımsız kavramlar, aynı noktada birleşebilmektedir. Bir kişinin hem kurban, hem cellat hem de yargıç olabilmesi o karakter üzerinde grotesk bir yapı oluşturur.

Dürrenmatt'ın oyunlarında “adalet her zaman yerini bulur” mantığı izlendiği sonucu asla çıkarılmamalıdır. Dürrenmatt'ın asla öyle bir mesajı yoktur, onun göstermek istediği grotesk dünyamızdaki ‘grotesk adalet’ anlayışıdır, adalet de hem ürkütücü hem de gülünç boyutlardadır. Ayrıca oyunda yer alan cesetler hem beden kavramına bir anlamsızlık katmaktadır, hem de seyirciler açısından yabancılaştırma sağlanmaktadır. Oyun boyunca sürekli cinayetlerin gerçekleşmesi, ölüm kavramının

---

<sup>14</sup> Nilüfer Kuruyazıcı, **Dürrenmatt'ın Üç Oyunu ve Değişik Bir Adalet Arayışı**, Kış 1992 Gündoğan, s.97

bir yerden sonra içini boşaltmaktadır. Bu durumda seyirci de artık verdiği ilk ürkme tepkisini değil, cinayetlerin absürtlüğünden dolayı gülme tepkisini verebilmektedir. Groteskin yabancılaştırma etkisi böylece mükemmel bir şekilde sağlanır.

### 3.1.4. Bilim Adamı Sorunsalına Farklı Bir Yaklaşım

**Die Physiker** isimli oyunda adalet konusunun dışında, bilim adamının sorumluluğu ele alınmaktadır. Bilimsel ve teknik alandaki gelişmeler günümüzde müthiş boyutlara ulaşmış durumdadır. Bu gelişmeler hayatımıza hız kazandırırken, insanlığı tehdit altına da almaktadır. Bilimin ne kadar korkutucu olabileceği, İkinci Dünya Savaşı'nda atılan atom bombaları ile görülmüştür. Bilimin bu yönü Dürrenmatt'ı etkilemiş olan konular arasında yer alır. Bilim adamlarının yaptığı çalışmaların laboratuvarlarda kalmadığını, oradan çıktından sonra tüm dünyayı feci bir şekilde etkilediğini **Die Physiker**de vurgulayan Dürrenmatt, tıpkı Brecht'in **Leben des Galilei**'de ve Kipphardt'ın **In der Sache J.R. Oppenheimer** oyunlarında olduğu gibi, bilim adamı sorumluluğu bu oyunda işlemektedir.

Oyunun sonunda ek olarak 21 madde<sup>15</sup> yazan Dürrenmatt, bilim adamlarının yaptığı çalışmalarının sorumluluğunu ayrıntılı bir şekilde özetler. Özellikle 15,16 ve 17. maddeleri ele alarak Dürrenmatt'ın bu konudaki görüşlerinin altını çizmemiz mümkün olacaktır. Dürrenmatt'ın oyunu fizikçiler hakkında olsa da, yaptığı yorumlar tüm bilim dalları için geçerlidir. “Fiziğin içeriği sadece fiziği ilgilendirse de, sonuçları herkesi ilgilendirir” der Dürrenmatt<sup>16</sup>. Hemen arkasından gelen “Herkesi ilgilendiren bir konu, ancak herkes tarafından çözülebilir” diyerek, bireyin toplumu ne kadar etkilediği, bireysel eylemlerin ne kadar kuvvetli sonuçlar verebileceği ve tahmin edildiği gibi masum sonuçlar yerine felaketlerle sonuçlanabileceğini bildirir. Sorumsuzca yapılan bireysel davranışların çözümü de bireysel bir şekilde yapılmak istenirse Dürrenmatt'a göre her zaman felaketle sonuçlanacaktır. Bilim adamının sorumluluğunu işleyen Dürrenmatt, toplumsal bir

<sup>15</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Die Physiker Eine Komödie in zwei Akten**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1986, s. 91(21 Punkte zu den Physikern)

<sup>16</sup> Friedrich Dürrenmatt, **a.g.e.**, s.92

meseleye parmak basar. Bireylerin toplumu ne kadar etkileyebileceğinin önemli bir örneğini işlediği **Die Physiker**'de, bilim adamının yaptığı çalışmaların sonucunun ne kadar zararlı olabileceğinin sorumluluğunda olması gerektiği grotesk özelliklerle ortaya koyar Dürrenmatt. Grotesk özelliklerin en yoğun ortaya çıktığı temalar ise delilik ve kukladır.

İleri de “Grotesk Tipler” başlığı altında daha detaylı bir şekilde inceleyeceğimiz delilik ve kukla temaları, **Die Physiker**'de birçok açıdan ele alınır. Bu oyundaki delilik temasında, hastanedeki hastaların aslında deli olmaması, deliymiş gibi davranması ve aslında başlarındaki doktorun, hastanenin sahibinin deli olması oyunun en ürkütücü kısmını oluşturuyor. Buradaki zıtlık, hasta ile sağlıklı olan kişilerin birbirine geçmesi ve bir yerden sonra ayırt edilemez bir hale gelmesi oyunun konusundaki grotesk açılardan biridir. Buna cinayet konusu da eklenince, sağlıklı- hasta- katil kavramları iyice karışık bir hal almaya başlamaktadır. Cinayet sahnesiyle başlayan oyunda birçok cesedin yer alması groteskin yabancılaştırma etkisini gerçekleştiriyor. Tüm hayatını feda eden bir bilim adamının, kendisini akıl hastanesine yaşamaya zorlayıp tüm insanlığı koruyabileceği planının hiçbir işe yaramaması, planlarının alt üst olması da oyunun konusunu grotesk kılmaktadır. Cinayetlerin olağan bir davranış olarak değerlendirilmesi, hastaların hiç birinin gerçekte hasta olmayıp, asıl onları kontrol eden doktorun deli olması ve tüm buluşların çözümünün bir delinin eline geçip tüm dünyayı bekleyen bir felaket anlamına gelmesinden dolayı bu oyunun konusu grotesktir.

**Der Besuch der alten Dame** oyunundan başlayarak diğer oyunlarından da örnek vererek, Dürrenmatt'ın oyunlarının çoğunda ele aldığı konuları grotesk bir biçimde işlediğini gördük. Hayatı, dünyayı, insanları, yaşadığı çağını şekilsiz, ürkütücü, çirkin, uyumsuz ve trajik komik olarak algılayan Dürrenmatt, böyle bir dünyayı eserlerine grotesk bir biçimde aktarmaktadır. Oyunların sadece konuları değil, aynı zamanda oyun tiplerinde ve aralarında geçen diyaloglarda da grotesk özellikler göze çarpmaktadır.

### 3.2. Grotesk Tipler

Dürrenmatt'ın tiyatro eserlerini incelerken, metinlerin sahnelenmiş halinden yola çıkılmasa da, bu eserlerin aslında sahnede oynanmak üzere oluşturulmuş oldukları dikkate alınarak hareket edilmektedir. Tiyatro görsel bir şölendir. Bu nedenle bir tiyatro oyununu incelerken asla kağıtta kalmak üzere yazılmadığının bilincinde olarak grotesk özellikleri ele alınmalıdır. Groteskin tarihsel başlangıcında değinildiği üzere ilk grotesk örnekler mağara duvarlarına yapılan insan, hayvan, bitki karışımı ürkütücü resimlerle ortaya çıkmıştır. Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarına bakıldığında, oyun kişilerinin görüntülerinde buna benzer grotesk özelliklerin yoğun olduğu sonucuna varılabilir. Buna paralel olarak tiplerin karakteristik özelliklerinde de grotesk özellikler sıkça kendini gösterir.

“Bir Biçim Olarak Grotesk” adını verdiğim ikinci bölümde, grotesk olanın taşıdığı özellikler, uyumsuz olma, komik ve korkutucu olma, abartılı olma başlıkları altında incelenmişti. Oyunlardaki tipler incelenirken, bu maddelerden yararlanarak groteskin dış görünüşte ve karakteristik özelliklerde gerçekleşmesine örnekler verilecektir. Aynı zamanda groteskin işlev ve amaçları başlıkları altındaki kuramsal bilgileri yine oyunlardaki karakterler üzerinden yorumlanacaktır. Dürrenmatt'ın oyunlarındaki grotesk tipleri, görünüş ve karakter olarak iki açıdan incelemek doğru olacaktır. Oyunda yer alan tiplerdeki grotesk özellikler, hem görsel hem de karaktere özgü örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Groteskin zengin yapısı, kesin sınırlarla ayırım yapmayı burada da zorlaştırır. Dürrenmatt'ın oyunlardaki tiplerde grotesk örnekleri dış görünüşte gerçekleşen ve karakteristik özelliklerde gerçekleşen olarak ikiye ayırarak incelemek istesem de, çoğu zaman bu maddeler bir araya girmekte, ayrılması zorlaşmaktadır. Bu zorlu ayırım groteskin kendine özgü yapısında kaynaklandığından, bu örnekleri de yakalamak çalışma açısından renkli olacaktır.

### 3.2.1. Grotesk Görünümlü Tipler

Groteskin tarihsel gelişimi düşünüldüğünde, kendini görüntüde gerçekleştiren grotesk kavramı, yapısında büyük bir uyumsuzluk, farklılık ve aşırılık yaratma çabasıdır. Aziz Çalışlar'ın **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**'nde yazdığı gibi, grotesk gerçek ve mantıkla bağdaşmayan bir görünüm uyandırmaktadır.<sup>17</sup> Kayser'in vurguladığı üzere grotesk görüntü farklı bir dünyayı yaratmak, onu var etmek ister; bu canavarların, cinlerin var olduğu bir dünyadır. Grotesk görüntüler gerçekte var olanlara ve tüm düşünce sistemlerinde yer alanlara tamamen karşıdır.<sup>18</sup> Christian Thomsen ise groteski birçok farklı açıdan ele alır. Groteskin, görüntülerde hayvan, bitki, insan ve mekanik olanları kullanarak, tanıdık olanla yabancı olan malzemeleri bir arada erittiğini ve bunun sonucunda bir yabancılaştırma yöntemi oluşturduğunu söyler.<sup>19</sup> Mikhail Bakhtin grotesk kavramının temel özellikleri arasında abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçmayı sıralarken, groteskin olumsuz bir fenomen olduğunu ve olmaması gerekeni yarattığını vurgular.<sup>20</sup> Bakhtin, groteskin olumsuz, uygunsuz olanı abarttığının, karikatürize ettiğinin özellikle altını çizer.

Edebiyat ve sanat kuramcılarının görüşlerinde de dile getirdikleri üzere, grotesk kendini yoğun bir biçimde görüntüde var etmektedir. Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarında örneklendireceğim üzere groteskin tüm özelliklerinin tiplerde yansıması görülür: Korkutucu, komik, fantastik özellikler görüntülerinde yer alır. Mekanik olanla organik olanın, hayvan, bitki ve insan karışımı, boyutların bozulması ve abartılması görsel olarak gerçekleşen grotesk özelliklerdir. En zengin grotesk tipler yine **Der Besuch der alten Dame** de karşımıza çıkar.

**Der Besuch der alten Dame** oyunun başlangıcında Claire Zachanassian'ın görüntüsü hakkında bilgi verilirken yazar Dürrenmatt tarafından "grotesk" olarak

---

<sup>17</sup> Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, 1986, s.101

<sup>18</sup> W. Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, zweite Auflage von 1961, s.202,203

<sup>19</sup> C. W. Thomsen, **Die Neueren Sprachen 10**, 1972, s. 584-594

<sup>20</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.333-336



tanımlanmaktadır. Claire oyunun başından sonuna kadar görüntüsüyle, konuşmasıyla grotesk bir karakterdir, grotesk özelliklerle dolu bir çerçevenin içinde yer almaktadır.

“Von rechts kommt Claire Zahanassian, zweiundsechszig, rothaarig, Perlenhalsband, riesige goldene Armringe, aufgedonnert, unmöglich, aber gerade darum wieder eine Dame von Welt, mit einer seltsamen Grazie, trotz allem Grotesken. Hinter ihr das Gefolge, der Butler Bobby, etwa achtzig, mit schwarzer Brille, ihr Gatte VII (gross, schlank, schwarzer Schnurrbart) mit kompletter Angel- Ausrüstung. Ein aufgeregter Zugführer begleitet die Gruppe, rote Mütze, rote Tasche.”<sup>21</sup>

Groteskin temel özellikleri arasında yer alan hayvan, bitki ve insan özelliklerinin karıştırılması Claire’de de yer almaktadır. Claire’in vücudu protezlerden yapılmıştır. Bu Fil dişi ve maddeden olan protezlerle Claire’in bedeni komik ve ürkütücü bir görüntü oluşturmaktadır. Bu bedende normalde bir araya gelmeyecek parçalar bir araya gelmiş ve bütünlük oluşturmuştur. Tüm bu özelliklerinden dolayı Claire’in görüntüsüne grotesk bir beden diyebiliriz.

“ILL begeistert Wildkätzchen! Er schlägt ihr gerührt auf ihren linken Schenkel und zieht die Hand schmerzerfüllt zurück.  
CLAIRE ZACHANASSIAN Das schmerzt. Du hast auf ein Scharnier meiner Prothese geschlagen.(...)  
ILL Dies, nur dies. Ich liebe dich doch! Er küsst ihre rechte Hand.  
Dieselbe kühle weisse Hand.  
CLAIRE ZACHANASSIAN Irrtum. Auch eine Prothese.  
Elfenbein.  
ILL lässt entsetzt ihre Hand fahren Klara, ist denn überhaupt alles Prothese an dir!”<sup>22</sup>

Eskiden birbirlerine aşık olan çiftin bu yeniden yakınlaşma sahnesi, romantik bir havada geçiyor gibi başlasa da, Claire’in sözleri ve bedenindeki protezler hem komik hem de ürkütücü bir etki yaratmaktadır. Grotesk bir havadır bu sahnede gerçekleşen. Çeşitli parçalardan olan Claire, protezlerini taktıktan sonra “*Ich bin*

---

<sup>21</sup> a.g.e., s. 584

<sup>22</sup> a.g.e., s. 601

*wieder montiert*”<sup>23</sup> diyerek bu grotesk durumu kendisi de onaylamaktadır. Claire sadece vücudundaki hayvan, mekanik parçalarda değil, aynı zamanda tavırlarında da grotesk olarak yer almaktadır. Güllen halkının öğretmeni, Claire hakkındaki ilk izlenimlerini şöyle aktarmaktadır:

“ DER LEHRER Seit mehr denn zwei Jahrzehnten korriegiere ich die Latein- und Griechischübungen der Güllenler Schüler, dochwas Gruseln heisst, Bürgermeister, weiss ich erst seit einer Stunde. Schauerlich, wie sie aus dem Zuge stieg, die alte Dame mit ihren schwarzen Gewändern. Kommt mir vor wie eine Parze, wie eine griechische Schicksalsgöttin. Sollte Klotho heissen, nicht Claire, der traut man es noch zu, dass sie Lebensfäden spinnt.”<sup>24</sup>

Claire Zachanassian’ın estirdiği gizemli, ürkütücü hava herkes tarafından fark edilmektedir. Lehrer’in sözleri Claire’i grotesk olarak tanımlamaktadır. Öğretmen korkunun, ürkütücü olanın ne olduğunu Claire’i görünce öğrendiğini, hissettiğini açıklamaktadır. Claire’in tavrı, yürüyüşü, edası bile grotesktir. Ürkütücü olarak ifade edilmek istenen grotesk olandır. Claire’in görüntüsü, tavrı, hayatı ve hayata bakış açısıyla bir bütün olarak grotesk bir karakterdir.

Bu oyunda Claire dışında sürekli değiştirdiği eşleri de grotesk bir görüntü içinde yer alırlar. Bunlar Claire’in komutları doğrultusundaki robotumsu görüntülerdir. Claire onlara ne yapmaları gerektiğini söyler, onlarla paraları için evlenir, duygusal bir bağ kurmadan daha biriyle tam boşanmamışken, bir diğerrinin evlilik hazırlıklarına başlamaktadır. Claire yedinci kocasını “dämonisch” olarak tanımlar örneğin. Claire’i taşıyan hizmetkarlarından Toby ve Roby de grotesk görünüme sahiptirler. Bir canavar gibi görünen bu insanlar, tam da bu özelliklerinden ötürü grotesktirler. Uzun boylu, yapılı, Herkül’ü andırmaları, insanı boyutlarının dışında olduklarına işarettir. Normal ölçülerin dışına çıkılması, aşırılık ve canavarsılık groteskin başlıca özelliklerinin arasında yer alıyordu. Toby ve Roby’nin bu özelliklere sahip oldukları “Von links kommen zwei herkulische,

<sup>23</sup> a.g.e., s.616

<sup>24</sup> a.g.e., s.596

*kaugummikauende Monstren mit einer Sänfte. Einer trägt eine Gitarre auf dem Rücken*”<sup>25</sup> olarak Dürrenmatt’ın verdiği rejiden de anlaşılmaktadır.

Claire’in aleyhine yıllar önce yalancı şahitlik yapmıştır Koby ve Loby. Claire yıllar sonra dünyanın her yerini arayıp bu adamları bulup, cezalarını vermek için onları kör ve hadım ettirmiştir. Sürekli yan yana, el ele olan bu cücelerin konuşmaları da görüntüleri gibi grotesk. Tüm cümlelerini iki kez arka arkaya kuruyorlar. Bu mekanik bir etki yaratan bu robot tavırlı grotesk tiplerin bu özelliği bir sonraki bölümde detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Kukla özelliği daha çok karakteristik bir grotesk özellik olarak değerlendirilebilir. Bu konu bir sonraki maddede genişçe işlenecektir. Ancak kukla teması görsel olarak da kendini bu oyunda göstermektedir Claire’in Koby ve Loby’i kör ve hadım etmesi, onlara istediği nitelikleri vermesi, onlar üzerinde karar veren Tanrısal bir mevkide olduğuna işaret eder.

Gene grotesk görümlü tipler **Die Physiker** oyununda karşımıza çıkıyor. Oyundaki üç deli fizikçi, hasta bakıcıları ve akıl hastanesinin sahibi olan Fräulein Doktor’un görüntülerinde grotesk özellikler yer almaktadır. Alışılmadık olan görüntülerle sahnede seyircinin karşısına çıkan üç deli fizikçi, zamansal olarak eski kıyafetler giymekte ve isimlerini de değiştirerek başka kimliklerle yer almaktadır. Tiplerini farklı göstermeye çalışmakta ve aslında gerçek hayatlarındaki kimliklerini parçalamaya, yok etmeye çalışmaktadırlar. Bilim adamı ve gizli ajan olup deli numarası yapan üç fizikçi, bilim adamı kimliklerini yok etmeye, kırmaya, kimlik kaybını gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar. Tüm bu eylemlerini hareketlerinde, isimlerinde ve çok fazla olmasa da kıyafetleriyle de gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar. “*Herbert Georg Beutler in einem Kostüm des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts mit Perücke*”<sup>26</sup>, diye tanımlanan bilim adamlarından Herbert gibi diğer hastalar da kafalarına peruklar takıp, eski yüzyılın kıyafetlerini giyerek hem komik hem de tuhaf bir görüntü çizmektedirler.

---

<sup>25</sup> a.g.e., s.593

<sup>26</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Die Physiker Eine Komödie in zwei Akten**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1986, s. 18

Fizikçilerin garip kostümlerin yanı sıra bir de, sakinleşmek üzere enstrüman çalmaları komik bir görünüm çizerken, onlara bu esnada Fräulein Doktor'un da eşlik etmesi olaya ürkütücülük katmaktadır. Fizikçilerin hemşirelerini öldürmelerinin sonucunda, hastanenin yöneticisi olan Fräulein Doktor, onların başlarına erkek hasta bakıcı getirir. Bu hasta bakıcılar da görünümüleriyle grotesk tiplerdir. Hemşirelerin yerine gelen bakıcıların hepsi güreş dalında ödül kazanmış olan, insan irisi, fiziksel olarak güçlü bedenlerdir.

“ Von rechts schieben zwei riesenhafte Pfleger einen Wagen mit Geschirr und Essen herein. Einer der Pfleger ist ein Neger. Sie sind von einem ebenso riesenhaften Oberpfleger begleitet.”<sup>27</sup>

**Die Panne** isimli oyundaki yaşlı adamlar da grotesk tipler. Bu adamlar geçmişte hâkimlik, avukatlık yapmış ancak şimdi emekli olduklarından eski mesleklerini bir eğlence oyun biçiminde sürdürürler. Kendi aralarında bir motel/restoran tarzı bir yerde toplanıp, oraya yolu düşen kişilerle mahkemecilik oyunu oynamaktadırlar. Bu adamlar oyun içerisinde Yunan Tanrılarına benzetilmekte, hatta Yunan Tanrısı maskeleri takmaktadırlar. Oyunun başında bu yaşlı adamlar şu şekilde tanımlanırlar:

“Hinter dem nach vorne umgekippten Esstisch sitzen unbeweglich, von links nach rechts, Zorn und Kummer in Smoking und Pantoffeln, die Beine auf der Tischkante. Rechts vor dem Tisch Pilet in einem Gehrock, mit roten Espadrilles, neben ihm ein Hut, Melone. Sie tragen alle die gleichen Göttermasken. Im Hintergrund Beleuchtung abendlich, Lüster noch nicht angezündet.”<sup>28</sup>

Buradaki maske kullanımı, mahkemeyi oluşturan yaşlı tiplerin grotesk özelliklerini desteklemektedir. Mikhail Baktin de, maskeyi groteskin özü olarak

---

<sup>27</sup> a.g.e., s.56

<sup>28</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Die Panne Ein Hörspiel und eine Komödie**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1985, s.80

tanımlar.<sup>29</sup> Bakhtin'e göre maske, değişim ve dirilişin sevinciyle, neşeli bir görecelilikle, birörnekliğin ve benzerliğin şen şakrak reddiyle ilintilidir; kendine benzeyişi reddeder. Maske, geçişle, metamorfozla, doğal sınırların ihlaliyle, alayla ve bildik takma adlarla ilişkilidir. Hayatın "oyunsu unsurlarını" barındırır; gerçeklik ile imgenin karşılıklı özgü bir ilişkisine dayanır, ki bu da, en eski ritüellerin ve temel gösterilerin en temel özelliğidir.<sup>30</sup> Maske parodi, karikatür, yüz şekilleri, eksantrik duruşlar, komik jestler, bir başka deyişle groteskin kendisinden gelmiştir. **Die Panne** deki yaşlı adamların taktığı bu Yunan Tanrısı maskeleri de, Yunan tragedyelerinin bir parodisini oluşturuyor. Bu özelliklerden dolayı bu yaşlı adamlar grotesk tiplerdir.

**Der Meteor** isimli oyunda ölmek için can atan Nobel ödüllü yazar Wolfgang Schwitter, çok hasta olmasına rağmen kendi eski atölyesinde ölmek istediği için hastaneden kaçır. Geçirdiği ufak bir kriz sonucunda öldü sanılsa ve mumlar, çiçekler eşliğinde törene başlanmış olsa da, Schwitter mantosunun üzerinde mumların yanmasına aldırmadan atölyeye gider. Bu görüntüsü hem komik hem de tuhaf bir etki yarattığından grotesk bir tipin çerçevelerini oluşturmaktadır. Wolfgang Schwitter'in grotesk özellikleri bu garip görünümünün dışında, ölme isteğinde de yer almaktadır. Komik yönü ağır basan Schwitter'i grotesk bir tipe dönüştüren, sürekli ölmek isteyip ölmemesi ve kendi dışında etrafına yaklaşan herkesin ölmesidir. Sanki bir ölüm mikrobi yayar gibidir Schwitter, kendi ölmez, ama çevresindekiler ölür.

### 3.2.2. Kukla ve Deliler

Kukla ve delilik, grotesk özelliklerin ortaya çıkmasında yardımcı olan temalardır. Bu iki tema, tiyatro oyunlarında dış görünüşü etkilediği kadar, karakterleri de etkiler. Groteskin içinde barındırdığı tuhaflık ve ürkütücülük, genellikle hissettirdiği yabancılık duygusundan kaynaklanır. Grotesk yabancı olanı kullanarak insanları oldukları yere, duruma, hatta kendisine yabancılaştırır. Yabancılaştırmayı sağladığı yöntemlerden biri canavarsı, masalsı, kukla ve robot gibi

<sup>29</sup> Mikhail Bahktin, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları,2005, s.68

<sup>30</sup> a.g.e., s.68

görüntülerdir. Burada önemli olan seyircinin gördüğünü tanımamasıdır, bu daha önce karşılaşmış olmadığı, günlük hayatta rastlamadığı görüntülerdir.

Groteskin canavarsı, masalsı ve fantastik yönünü ortaya çıkardığı temalardan biri kukladır. Kukla temasında, kuklanın kim veya ne tarafından hareket ettirildiğini bilemeyiz. Kuklalara hükmeden güç, birçok şeyin üzerindedir, bu bilinmeyen bir güçtür ve bilemediklerimiz bizi daha çok korkutur. Dürrenmatt'ın oyunlarında kukla teması özellikle **Der Besuch der alten Dame** ve **Die Physiker** isimli eserlerinde ortaya çıkmaktadır.

Delilik konusu da kukla ile yakından benzerlik gösterir. Deliler de tuhaf ve alışılmadık hareketlerde bulunarak, karşısındakini ürkütür. Yaptığı eylemler hep alışılmışın dışındadır, sürpriz hareketler de bulunur ve ne zaman ne yapacağı belli olmaz. Onu harekete geçiren güç bilinmediğinden, delilerin de bir kukla gibi yüce bir güç tarafından hareket ettirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. **Die Physiker** de “deli olma” halinin kullanılması, üç fizikçinin de rol yapması ve akıl hastanesinin doktorunun gerçekte deli olması oyunda grotesk bir özellik olarak karşımıza çıkar. Gerçek delilerle, deli olmayanların karışması olayı apayrı bir boyut kazandırır. Deli de kukla gibidir, hareketlerinin neden kaynaklandığı bilinmez.

**Der Besuch der alten Dame** deki Claire Zachanassian kuklaların iplerini tutan kişidir. Etrafında çalışan kişiler Claire Zachanassian'dan korkmaktadır, onlara hükmeden, onun dediklerinin dışına çıkmayan kuklalardır hepsi. Değiştirdiği tüm kocularından, Güllen halkının tamamı Claire'in kuklalarıdır. Claire tüm hizmetkarlarına ve büyük bir hızla değiştirdiği eşlerine uyumlu isimler vermektedir. Bu onların tamamen Claire'e ait olduklarının bir göstergesidir, tıpkı beslenen bir evcil hayvan veya bir oyuncak gibi isimleri vardır: Bobby, Moby, Roby, Toby, Koby, Loby, Hoby(8. kocası), Zoby (9.kocası). Bu –oby ile biten isimdeki herkes Claire'in hükmündedir ve bir kukla gibi onun elindeki iplerle hareket etmektedirler. Ne yapmaları gerektiğini, nereye gitmeleri gerektiğini Claire belirlemektedir.

“CLAIRE ZACHANASSIAN Er ist besonders eigenartig, wenn er nicht denkt. Denk mal nicht, Zoby.  
GATTE IX Aber Schatzi...  
CLAIRE ZACHANASSIAN Zier dich nicht.  
GATTE IX Also gut. Er denkt nicht.”<sup>31</sup>

Tüm eşlerine olan yaklaşımı aynıdır. Birer robot, kukla gibi kendi kendilerine düşünemez hale getirilen, Claire’in komutundaki kuklalardır hepsi. Oyunda sadece Ill’in ismi vardır, onun dışında Güllen halkındaki insanların da kendilerine özgü isimleri yoktur, bunun yerine doktor, öğretmen, v.b. olarak meslekleriyle isimlendirilmişlerdir. Ill ilk başta Claire’in hakimiyetinde değilmiş gibi gözükse de, oyunun sonunda Claire’in istediği olur, Ill de Claire’in elindeki bir kuklaya dönüşür, ölü bir şekilde olsa bile.

**Die Physiker** oyunundaki kuklaların ipi Fräulein Doktor’un elindedir, onun dışındaki tüm hastalar, hastanede çalışanlar hepsi birer kukladır. Tüm çevresindeki olaylara hakim olan üstün güç Fräulein Doktor’dur. “Für wen sich meine Patienten halten, bestimme ich. Ich kene sie weitaus besser, als sie sich selber kennen”(s.25) sözlerinden de kuklalara ne kadar hakim olduğu anlaşılmaktadır.

“FRÄULEIN DOKTOR Ich habe nur eine Gelegenheit wahrgenommen. Das Wissen Salomos musste gesichert und euer Verrat bestraft werden. Ich musste euch unschädlich machen. Durch eure Morde. Ich hetzte die drei Krankenschwestern auf euch. Mit eurem Handeln konnte ich rechnen. Ihr wart bestimmbar wie Automaten und habt getötet wie Henker.”<sup>32</sup>

Bilim adamlarının hemşireleri öldürmesini sağlamış ve kendi hayatlarını bilimsel çalışmalar adına feda eden bu kişilerin tüm çalışmalarını ele geçirmiştir. Oyunun konu olarak gidişatı Fräulein Doktor’un hamlesiyle son bulmaktadır. Hastanesindeki tüm hastalar, hasta bakıcıları onun kontrolü altındadır, oyunun

---

<sup>31</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Gesammelte Werke, Band 1 Stücke**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1988, s.676

<sup>32</sup> a.g.e., s.84

sonunda ise tüm bilimsel çalışmalar, bilimsel buluşlar da onun olmuştur. Olayın grotesk boyutu ise tüm kuklaları elinde oynatan kişinin kendisinin deli olmasıdır.

### 3.2.3. Grotesk Karakterler

Grotesk kavramının kökenleri resim ile başlayıp, tiyatro alanında da kendini daha çok görsel olarak gerçekleştirse de, grotesk özellikleri davranış, kişilik, hayata duruş tarzı olarak Dürrenmatt'ın oyunlarında yakalamak mümkündür. **Romulus der Grosse** isimli oyundaki ana karakter olan Romulus'un grotesk özellikleri daha çok karakterinde yer alır. Bu oyundaki komik ve gülünç olan özellikler ağırlıktadır. Romulus cesaretli biridir ama oyunun sonucunda trajik bir insana dönüşür. Hiç beklenmeyen bir son gerçekleşir oyunda. Tüm hayatını cesur bir biçimde riske atarak, başına geçtiği krallığın hak ettiği adaleti vermeyi isteyen Romulus, oyunun sonunda trajik son ile salak-avanak durumuna düşmektedir. Kişilik olarak uyumsuz, umursamaz, devlete kafa yormak yerine tavuklarını besleyecek kadar garip gözükten, komik biridir Romulus. Deli gibidir, bir yandan felsefe ile ilgili bilge cümleler kurar, bir yandan tavuklarına devlet adamı gibi ünlü kişilerin isimlerini verir.

Romulus'un gerçekte nasıl biri olduğunu kestirmek oyunun başlangıç ve ilerleyen kısımlarında mümkün değildir; onun için düşünülenler arasında gel git yaşanmaktadır; Romulus salak biri midir yoksa sinsî bir adam mıdır? Oyunun sonunda asıl yüzü ortaya çıkarken, Romulus'un planları da suya düşmektedir. Cesur kahramandan salak, acımasız adam durumuna düşmesi, bu iki nokta arasında uçurumların yer alması, Romulus'un zıtlıklardan beslendiğini, ürkütücü ve gülünç olduğu, yani grotesk bir tip olduğunu desteklemektedir. Romulus'un planlarının istediği şekilde gitmemesi, en çok korktuğu şeyin başına gelmesi ve bunun sonucunda ölüm cezasını istemesi, onun kaderinin de grotesk olduğunu göstermektedir. Ancak oyunun en grotesk özelliği sonunda Romulus'un bir kurtuluş olarak öldürüleceğini beklerken ömür boyu emekliye ayrılarak hayatına devam etmesi, gene **Die Pysiker**' de olduğu gibi olabileceklerin en kötü halidir.



**Die Ehe des Herrn Mississippi** oyunundaki Bay Mississippi bu oyundaki ana grotesk tiptir. Bu yüzden onun üzerine yoğunlaşacağım. Oyunda birçok kişide grotesk özellikler yakalasadık da, asıl grotesk noktalar onda toplanmaktadır. Bay Mississippi sert, sabit fikirli bir yargıçtır. Tüm fikirlerini Tevrat'a dayandırmaktadır. Eskiden çok fakir olan hatta kendini bile satmak zorunda kalan, daha sonra genelev işleten, sonrasında Oxford'ta okuyarak bugün savcı olan bu kişi grotesk bir karakterdir. Savcı olarak adaleti savunan bir kişi olsa da, karısı kendisini aldatınca onu öldürür. Bu yetmezmiş gibi bu durumu gizli tutar ve karısının beraber olduğu adamın karısına evlenme teklif eder. Bay Mississippi'ye göre bu şekilde cezasını çekmiş olacaktır. Böylesine saçma ve ürkütücü bir kişi olan Bay Mississippi, tüm davranışlarını çok olağanmış gibi uygular, bir deliden farkı yoktur sanki. Böylece **Der Besuch der alten Dame** ve **Die Physiker** oyunlarındaki delilik teması burada da karşımıza çıkmaktadır. Karşımızda gene grotesk bir kişilik vardır.

Bütün davranışlarının doğru ve ahlaklı olduğuna inanan Bay Mississippi, mesleği olan savcılığı bile Tevrat'tan yola çıkarak gerçekleştirdiği fikrindedir. Anastasia'nın kocasını öldürmesine yardımcı olan eski sevgilisi Graf Bodo von Überlohe tüm gerçekleri Mississippi'ye anlatmak isterken tartışılır.

“Saint Claude : Hier allein singt man diese Strophen noch begeistert, hier allein glaubt man noch an sie, hier allein könnten wir den Kommunismus als Wirklichkeit durchführen und nicht als eine grausige Fiktion, hier allein, nur hier allein. Und was kam dazwischen? Gott, hervorgezogen aus einem Kehrichthaufen. Welche Komödie! Geh in ein Irrenhaus, Paule!”<sup>33</sup>

İkilinin tartışmaları alevlenirken dışarıda gerçekleşen ayaklanma evin içine kadar girer, eve doktorlar gelir ve Mississippi'yi akıl hastanesine götürmek isterler. Çocukluk arkadaşı olan Saint Claude'a destek vermemesi sonucunda, Saint Claude

---

<sup>33</sup>Friedrich Dürrenmatt, **Gesammelte Werke Band 1 Stücke**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1988 , s.397

dışarıda bir ayaklanma başlatmış ve onun gerçek yüzünü insanlara açıklamıştır. Mississippi gerçekleri söylemek istese de, deli olarak görülür.

“Mississippi: Ich habe ein Geständnis abzulegen.  
Prof. Überhuber: Na dann los, mein lieber Staatsanwalt.  
Mississippi: Der Ort, wo sie mich hinführen müssen, ist nicht die Irrenanstalt, sondern das Gefängnis.  
Prof Überlohe:Selbstverständlich.  
Ärzte: Typische Schizophrenie.  
Mississippi: Ich vergiftete meine erste Frau.  
Prof. Über: Natürlich.  
Ärzte: Eine fixe Idee.  
Mississippi: Und meine zweite Frau ihren ersten Mann.  
Prof. Über: Aber ja. Ärzte: Eine charakteristische Halluzination.  
Mississippi: Ich habe die Wahrheit gesagt, nichts als die Wahrheit, die ganze Wahrheit.  
Prof Überlohe: Gewiss.  
Ärzte: Jetzt kommt die Krise.  
Mississippi: Bringt meine Frau und mich ins Gefängnis.Prof  
Überlohe: Aber ja.  
Ärzte: Die Krise ist gekommen.  
Mississippi: Ich habe die Wahrheit gesagt, nichts als die Wahrheit, die ganze Wahrheit.  
Prof Überlohe: Führt ihn in die Irrenanstalt.”<sup>34</sup>

Oyundaki tek grotesk tip Bay Mississippi değildir. Hemen hemen tüm tipler grotesk özellikler taşırlar. Anastasia'nın önüne gelen herkesi korkusuzca zehirlemesi ve Mississippi'nin yaptığı tuhaf tekliflere hayır dememesi, neredeyse onun da deliden farkı olmayan grotesk bir tip olduğuna işaret eder. Anastasia'nın eski sevgilisi, bir cinayetin suç ortağıdır ve bir katil olan Anastasia'ya kara sevdıyla tutulmuştur. “*Mein Auftritt ist lächerlich, mehr als lächerlich, unzeitgemäss, wie ich selbst, wie mein groteskes Leben*”<sup>35</sup> diyen Überlohe kendini ve hayatını grotesk olarak tanımlamaktadır.

Karakterler geçmişlerinden farklı bir yaşam sürerler. Kendi eski kimliklerini yeni kullandıkları isimlerle yıkmak isterler, kendilerine yeni bir kimlik oluşturmaya çalışmak isteseler de, ani bir karşılaşma sonucunda geçmişleriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Mississippi'nin eski ismi Paule, Saint Claude'un ise Loise'dir. Geçmişleri

---

<sup>34</sup> a.g.e., s.433

<sup>35</sup> a.g.e., s.399

karanlık ve trajiktir. Eskiden çok fakir olan bu iki adam, bu günlerde kendi bedenlerini dahi satmışlar, genelev işletmişlerdir. Böyle bir geçmişe sahip olan adamlardan birisi olan Mississippi bugün bir yargıçtır. Gerçi yargıç olmasına rağmen bir cinayet işleyip karısını öldürmüş ve yine kendisi gibi cinayet işleyen bir kadınla evlenmiştir. Böylesine çelişkilerle dolu bir geçmiş ve bugüne sahip olan bir adam karakter olarak grotesktir. Tehlikelidir, ürkütücüdür ancak sanki çok doğalmış gibi oluşturduğu cümleler sonucunda komik bir etki de yaratmaktadır. Mississippi de, Romulus gibi kendi yargılama biçimine sahip olarak yaşamış, var olan yasalar inanmamıştır. Sonu grotesk bir şekilde felaketle sonuçlanmış ve Anastasia'nın kurbanı olarak hayata gözlerini yummuştur.

**Der Meteor** isimli oyunda da, **Romulus der Grosse'** de olduğu gibi daha çok karakteristik özelliklerde grotesk karşımıza çıkar. "Schwitter'in çok istediği ancak bir türlü gerçekleştiremediği bu isteğinde karşımıza yine ölüm konusu çıkmaktadır. Schwitter'in yaşadığı dünya grotesk bir dünyadır. O bu dünyada ölmekten değil, yaşamaktan korkmaktadır. Wolfgang Kayser'in grotesk hakkındaki görüşlerini Wolfgang Schwitter de görmek mümkündür, o hayatta kalmaktan korkar, ölemekten değil.<sup>36</sup> Schwitter'in ölme isteği, grotesk etkileri oluşturduğu dünyanın dayanılmazlığına işaret etmektedir. Onun dışındaki herkes ölmeyi başarabilse de, Schwitter bir türlü ölemez, grotesk dünyanın pençesinden kurtulamaz. Schwitter ağırlıklı bir şekilde komik bir tip olarak Dürrenmatt tarafından kaleme alınmışsa da, aslında büyük, karanlık bir grotesk dünyada yer alır. Dürrenmatt büyük bir ihtimalle bu oyununda grotesk özelliklerin komik olan yanını öne çıkarmış, diğer grotesk özellikleri ise arka planda bırakmayı tercih etmiştir.

---

<sup>36</sup> W. Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, zweite Auflage von 1961, s.199

### 3.3. Grotesk Diyaloglar

Görüntüde oluşan grotesk özellikler dışında, dil ile de grotesk etki sağlanabilir. Groteskin görüntüde yarattığı etki çok kuvvetlidir, ancak aynı etki hatta kimi zaman daha da etkili örnekler dil ile oluşabilmektedir. Bu nedenler diyaloglarda oluşan grotesk durumları, dildeki grotesk yapılar olarak ele alabiliriz. Tarihsel olarak bakıldığında dilin grotesk olması (Sprachgroteske) kavramı Christian Morgenstern<sup>37</sup> ile birlikte anılır. Kayser, şair Morgenstern'in 1907 yılında yazdığı "Stufen" isimli eserinde groteski dil olarak kullandığını belirtir.<sup>38</sup> Morgenstern, vücudunun parçalarını, örneğin dizi, kafayı, gözü insanlaştırmış veya bir kavramı dil yoluyla insana dönüştürmüştür. Kayser, Morgenstern'in grotesk dilinde okuyucunun tedirginleşip kafasının karıştığını ve bunun sonucunda yönünü aramaya çalışırken aslında eğlendiği fark etmesini sağladığını söyler. Kayser'e göre Morgenstern'in grotesk dildeki asıl amacı okuyucunun huzursuzluğu sonucunda tek güven kaynağının dil olmasını sağlamaktır. Morgenstern 1896 yılında grotesk dil hakkındaki düşüncelerini şöyle aktarmıştır.

"Oft überfällt dich plötzlich eine heftige Verwunderung über ein Wort: Blitzartig erhellt sich dir die völlige Willkür der Sprache, in welcher unsere Welt begriffen liegt, und somit die Willkür dieses unseres Weltbegriffes überhaupt."<sup>39</sup>

Groteskin dilin kullanımıyla daha etkili olmasını sağlayan groteskin aniden gerçekleşme özelliğidir. Groteskin kendi yapısı içinde bulunan bir anda gerçekleşen şaşırtıcı, sürpriz dolu yönü, hızlı ve etkili bir şekilde dil ile meydana gelir. Görüntüde yaratılan grotesk öğelere kıyasla, dille oluşan grotesk alılmayıcının duyduklarına en hızlı biçimde yabancılaşmasını sağlamaktadır. Söz ağızdan çıktığı anda, dil grotesk etkisini yapar. Böylelikle en hızlı gerçekleşen yabancılaştırma etkilerinden biri olarak grotesk dili saymak yanlış olmaz.

<sup>37</sup> Christian Otto Josef Wolfgang Morgenstern (1871- 1914) Alman yazar, çevirmen  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Morgenstern](http://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Morgenstern) (çevrim içi), Haziran 2007

<sup>38</sup> W. Kayser, **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, zweite Auflage von, s.111

<sup>39</sup> a.g.e., s.111

Dürrenmatt'ın eserlerinde grotesk diyalogların en çok karşımıza çıktığı oyunların başında **Der Besuch der alten Dame** gelir. Grotesk tip olarak en yoğun özellikleri taşıyan Claire Zachanassian, yani Güllen şehrini ziyarete gelen yaşlı kadının ağzından çıkan çoğu cümle grotesk dil ile kurgulanmıştır. Bayan Zachanassian ile olan diyalogların neredeyse hepsinde grotesk özellikler göze çarpmaktadır. Oyunun daha ilk başında Claire Zachanassian şehre geldiğinde Güllen halkı ona hoş geldin demek ister. Sorulan günlük sorulara Claire'in verdiği umulmadık, saçma, ürkütücü ve ölüm teması üzerinde yoğunlaşan cevapları gerek diyaloga girdiği kişilerde gerek oyunun okurlarında/ seyircilerinde grotesk etki yaratır.

“CLAIRE ZACHANASSIAN Ei, der Pastor. Pflegen Sie Sterbende zu trösten?  
DER PFARRER verwundert Ich gebe mir Mühe.  
CLAIRE ZACHANASSIAN Auch solche, die zum Tode verurteilt wurden? DER PFARRER verwirrt Die Todesstrafe ist in unserem Lande abgeschafft, gnädige Frau.  
CLAIRE ZACHANASSIAN Man wird sie vielleicht wieder einführen.”<sup>40</sup>

Claire Zachanassian ile papaz arasındaki diyalogların günlük bir konuşma gibi geçmesi gerekirken, Claire'in insanın aklına gelmeyecek olan sorular yöneltmesi sonucunda papaz şaşırır. Claire'in konuşmayı idam cezasına yönlendirmesinden, ölüm temasını belki de en ürkütücü yanından dile getirmesinden dolayı bu diyalog grotesk özelliktedir. Aynı şekilde Güllen halkıyla tanıştırılması sırasında doktorla yaptığı ilk konuşma papazla yaptığından farklı değildir.

“DER BÜRGERMEISTER Doktor Nüsslin, unser Arzt.  
CLAIRE ZACHANASSIAN Interessant; verfertigen Sie die Totenscheine. DER ARZT Totenscheine?  
CLAIRE ZACHANASSIAN Kommt jemand um.  
DER ARZT Jawohl.  
CLAIRE ZACHANASSIAN Stellen Sie in Zukunft Herzschlag fest.  
ILL lachend Wildkätzchen! Was du doch für ausgelassene Witze machst!”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Gesammelte Werke Band 1 Stücke**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1988, s.591

Claire'in yaptığı konuşmada doktora bir sonraki ölümün nedeni olarak "kalp krizi" yazın demesi, oyunun sonunda gerçek olacaktır. Bu söylenenleri şaka zannedip gülen Ill, oyunun sonunda para uğruna Güllen halkı tarafından öldürüldüğünde, ölüm nedeni olarak kalp krizi yazılacaktır. Kimse bu sözlere bir anlam veremese, sanki kara bir mizah anlayışına sahip olduğu hissine kapılınsa da, Claire aslında çok ciddidir. Yaptığı sözde şakalarla insanları güldürmeyi ve aynı zamanda ürkütmeyi de başardığından, görüntüsünün dışında konuşmasıyla da grotesk olduğunu kanıtlar. Arka arkaya kurduğu cümlelerin groteskliği insanları ürkütürken, bu duyguyu bastırmak isteyen Ill, Claire'in sporcuyla yaptığı konuşmada duyduklarının şaka olduğuna inanmak ister.

"CLAIRE ZACHANASSIAN Wundervoll, diese Muskeln! Haben Sie schon jemanden erwürgt mit Ihren Kräften?  
DER TURNER Erwürgt?  
ILL lachend Einen goldenen Humor besitzt die Klara! Zum Totlachen, diese Bonmots!  
DER ARZT Ich weiss nicht! Solche Spässe gehen durch Mark und Bein."<sup>42</sup>

Doktor, Claire'in yaptığı konuşmaları şaka olarak algılayan Ill'in cümlesine yaptığı yorumda, tam olarak groteskin tanımlamasını yapmaktadır. Grotesk şaka gibidir, eğlendiren, güldüren, gülünç olan bir yanı vardır ama aynı zamanda sanki insanın boğazından geçmez, takılı kalır, içine işler. Ill Claire'in esprisini ölesiye komik bulurken, Dürrenmatt'ın burada bir gönderme yaptığını görürüz. Claire'in dediklerini gülen Ill bunu ölesiye komik bulurken, Claire tam tersine dediklerinde çok ciddidir. Ill'in dedikleri oyunun sonunda kendi başına gelecektir ve ölecektir. Oyundan verilen son diyalog örneğinde, groteskin asıl yapısının nasıl olduğunun ilk sinyalleri verilmektedir. Dürrenmatt bu diyalogun içerisine, Ill'in ağzından kurduğu cümleler ile onun başına geleceklerin toplamında, groteskin nasıl bir işleyiş sürecinin olduğunu aktarmıştır. Ill'in ölümcül gülesiye bulduğu durum, kendisi için ölümcül bir hal alacaktır. Bir insanın kendi ölümüne önceden gülebilmesi, tek kelimeyle

---

<sup>41</sup> a.g.e.,s.592

<sup>42</sup> a.g.e., s.603

grotesk bir durumdur. Dürrenmatt, ustaca grotesk kavramını Ill üzerinden işlemiş, Claire ile ise görsel ve sözel olarak var etmiştir.

**Der Besuch der alten Dame** oyununda Claire Zahanassian kadar hadım ve kör edilmiş olan Koby ve Loby'in kukla görünümünün yanı sıra söyledikleri her söz de, grotesk dil özellikleri taşımakta, grotesk diyaloglar kurmalarını sağlamaktadır. Groteskin ana özellikleri arasında yer alan insan olanla hayvan, bitki veya mekanik olanın karışması, Koby ve Loby'nin konuşmalarındaki mekanik niteliklerde dikkat çeker. Söyledikleri cümlelerin yapılarına ters bir tonlama yapan ikili, ürkütücü veya üzücü bir cümleyi neşeli bir şekilde dile getirirler. Her cümleyi aynı anda söyleyen ikili, dedikleri cümleleri de mutlaka tekrarlarlar.

“DIE BEIDEN Wir sind in Güllen. Wir riechen's, wir riechen's,  
wir riechen's an der Luft, an der Güllen Luft.  
DER POLIZIST Wer seid denn ihr?  
DIE BEIDEN Wir gehören zur alten Dame, wir gehören zur alten  
Dame. Sie nennt uns Koby und Loby.  
DER POLIZIST Frau Zahanassian logiert im Goldenen Apostel.  
DIE BEIDEN fröhlich Wir sind blind, wir sind blind.”<sup>43</sup>

Koby ve Loby mutlu bir şekilde kör olduklarını söylerler. İkisinin tekrarlamaları her kurdukları cümlede, olumsuz anlamdaki cümlelere verdikleri olumlu tepkilerle aynı şekilde devam eder. Peki bu tekrarlamalar nasıl bir etki oluştururlar ve işlevi nelerdir? Cümlelerin tekrarlanmasıyla ilk başta söylenenlerin doğal etkisi yok edilmektedir. İnsanlar cümlelerini yanlış anlaşıldıklarında, ya da duyulmadıklarında yinelerler. Doğal akıştaki bir konuşmada yinelemeye gerek yoktur. Koby ve Loby'ni cümlelerinde doğallık yerine, mekaniklik vardır. İnsanın hayvan ile, bitki ile ya da mekanik olanla bir arada kullanılması, groteskin tarihinde de görülen bir özelliktir. Mekanik olan, insani olanı bozarak yabancılaştırır. Görüntü olarak zaten grotesk özelliklere sahip olan ikili, konuşmalarındaki tekrarlamalar sayesinde robotumsu bir çerçeve oluştururlar. Konuşmalarıyla da grotesk olduklarının bir kez daha altını çizerler.

---

<sup>43</sup> a.g.e., s. 594

Biçim ile içeriğin uyuşmaması groteskin başlıca özelliklerinden biridir ve bunu Koby ve Loby'nin diyaloglarında görebilmekteyiz. Olumsuz cümleleri pür neşeyle, zıplayarak söylemeleri biçim ile içeriğin uyuşmadığına örnek oluşturmaktadır. Buna bir de yinelemelerle mekanik efekt eklendiğinde, grotesk diyalogların Koby ve Loby'nin söylediklerinde bolca yer aldığını görebilmekteyiz. Dürrenmatt'ın bu oyununda, sonuç olarak Claire ile Koby ve Loby'nin cümlelerinin genel olarak grotesk diyaloglarla verildiğini çıkarabiliriz.

Dürrenmatt'ın kullandığı diyaloglarla grotesk bir dil yarattığı bir diğer oyunu da **Die Physiker**'dir. Bu oyun yer alan grotesk diyaloglar daha çok absürt özellikler taşır. Oyunda özellikle delilik temasının grotesk diyalogların örülmesine yardımcı olur. Aslında deli olmayan bilim adamlarının kurdukları absürt cümleler, son derece ürkütücü bir gelişine izlerler ve ortaya grotesk diyalogların çıkmasına sebep olurlar. Gerçek kimliklerinin ortaya çıkmaması için işledikleri cinayetleri deli oldukları bahanesi altına gizlemeye çalışan ama son derece sağlıklı olan bilim adamlarının bu tarz diyalogları grotesktir. Newton, kurduğu cümlelerle işlenen cinayetlerden sonra olay yerini incelemeye gelen müfettişin aklını karmakarışık bir hale getirir. Sigarasını yakmak isteyen müfettişe “Hier dürfen nur die Patienten rauchen und nicht die Besucher”<sup>44</sup> diyen Newton sonrasında “*Sie sind hier der Kriminelle, Richard. (...) Sie sollten sich selber verhaften, Richard!*”<sup>45</sup> diyerek absürt cümleler kurar. Duydukları karşısında ne tepki vereceğini bilemeyen müfettiş için durumu şaşkınlıkla karşılamaktan başka seçenek kalmaz. Tıpkı **Der Besuch der alten Dame** oyununda olduğu gibi, bu oyunda da ölüm teması ile ilgili grotesk diyaloglar yer almaktadır. Olay yerine incelemeye gelen adli tıp uzmanının gördükleri karşısında müfettişe yaptığı yorum, delilerin yaptığı yorumdan farklı değildir.

---

<sup>44</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Die Physiker Eine Komödie in zwei Akten**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1986, s. 19

<sup>45</sup> a.g.e., s.23



“INSPEKTOR Auch endrosselt, Doktor?  
GERICHTSMEDIZINER Eindeutig. Mit der Schnur der  
Stehlampe. Diese Irren entwickeln oft gigantische Kräfte. Es hat  
etwas Grossartiges.”<sup>46</sup>

Müfettiş ile adlı tıp uzmanı arasında geçen diyalogta, ölüm teması ile delilik bir arada yer aldığından konuşma son derece ürkütücü bir boyut kazanmaktadır. Fizikçiler oyunundaki grotesk diyaloglarda bu iki temanın harmanlanıp konuşmaya dökülmesi sonucunda groteskin ürkütücü yanı daha ağır basar. Hemşirelerin boğularak öldürülmesi üzerine ise sözde deli olan bilim adamları da absürt konuşmalar yaparlar.

“NEWTON Wie kann ein Mensch nur eine Krankenschwester  
erdrosseln! INSPEKTOR Dabei haben Sie ja auch eine  
Krankenschwester erdrosselt. NEWTON Ich?  
INSPEKTOR Schwester Dorothea Moser. (...)  
NEWTON Aber das ist doch etwas ganz anderes, Herr Inspektor.  
Ich bin schliesslich nicht verrückt.”<sup>47</sup>

Bu diyalogta deli olmadığını söyleyen Newton, aslında gerçeği dile getiriyordur. “Bir insan nasıl olur da bir hemşireyi öldürür”e verdiği yanıt, aslında insan olmadığı yönüne işaret etmek ister gibidir. Newton’un bu göndermesi oyunun ilerleyen kısımlarında yeniden ortaya çıkar. Bir bakıma groteskin hayvan ile insan karışımı özelliğini çağrıştıran bilim adamının vahşi hayvan benzetmesi, bu oyundaki diyaloglarda yer alır.

“NEWTON Diese Anstalt. Diese schrecklichen Pfleger. Diese  
buckligen Arztn!  
MÖBIUS Nun?  
EINSTEIN Man sperrt uns ein wie wilde Tiere!  
MÖBIUS Wir sind wilde Tiere. Man darf uns nicht auf die  
Menschheit loslassen.”<sup>48</sup>

Kendilerini hayvana benzeten, hatta vahşi birer hayvan olduklarını söyleyen bilim adamları, bu diyalogları ile grotesk tipler olduklarını kendi ağızlarından vurgulamaktadırlar. Vahşi hayvan, deli gibi kavramlar üzerinden kimliklerini

---

<sup>46</sup> a.g.e., s. 16

<sup>47</sup> a.g.e., s.74

<sup>48</sup> a.g.e., s.76

yeniden var etmek ve eski kimliklerinden kaçmak isteyen bilim adamlarının cümleleri çoğu zaman bir yemin, bir büyü kadar ürkütücü bir şekle bürünür. Kendi aralarında gerçekleştirdikleri konuşmalar esnasında, söylediklerinin hepsi gerçek olsa da, aldıkları karar kulağa saçma gelmektedir. Çelişkilerle dolu kurdukları cümleler bir yandan gülünç bir yandan da ürkütücü etki yaratsalar da durumun grotesk yanını ortaya çıkarırlar: Deli gibi görünselerde aslında fazlasıyla akıllı kişilerdir. Gerçi yaşamaya mahkum oldukları tamarhane bir hapishaneye dönüşmüştür, ama bu onların özgürlüğü demektir. Fizikçi olmaları ise suçsuz olmalarını engellemez.

“NEWTON Verwandeln wir uns wieder in Verrückte. Geistern  
wir als Newton daher.  
EINSTEIN Fiedeln wir wieder Kresler und Beethoven.  
MÖBIUS Lassen wir wieder Salomo erscheinen.  
NEWTON Verrückt, aber weise.  
EINSTEIN Gefangen, aber frei.  
MÖBIUS Physiker, aber unschuldig.”<sup>49</sup>

Dürenmatt’ın kullandığı grotesk diyaloglar yalnız **Der Besuch der alten Dame** ve **Die Physiker** oyunlarında kalmaz, diğer oyunlarında da karşımıza çıkar. **Die Ehe des Herrn Mississippi** oyununda adalet uğruna delirmiş olan Bay Mississippi’nin konuşmaları, ölüm teması üzerine yoğunlaşmakta ve tam da bu konularda konuşurken grotesk bir biçim almaktadır. Karısını, kendisini aldattığı için öldürmüş olan Bay Mississippi, Anastasia ile kendi durumunun farklı olduğunu, kendisinin bir katil olmadığı görüşünü savunur.

“Missippi: Ich bin kein Mörder. Zwischen Ihrer Tat und der meinen ist ein unendlicher Unterschied. Was Sie aus einem grauvollen Trieb getan haben, tat ich aus sittlicher Einsicht. Sie haben Ihren Mann hingeschlachtet und ich mein Weib hingerichtet.”<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> a.g.e., s.77

<sup>50</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Gesammelte Werke Band 1 Stücke**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1988, s.374

Bay Mississippi'nin burada söyledikleri, mesleği savcı olan birisi olarak ruh sağlığının pek de yerinde olmadığı, bir deli gibi konuştuğu göze çarpmaktadır. Bu oyunda da ölüm ile delilik temasının bir arada yer aldığını belirtebiliriz. Oyunun başlangıcında ise bir ölü konuşmaktadır. İlk sahnenin başında seyirciye seslenen Saint – Claude, “*Meine Damen und Herren, ich bin eben erschossen worden, wie Sie bemerkt haben dürften, und kurz vorher endete die unsterbliche Neunte*”<sup>51</sup> diyerek ölü olduğunu söyler. Burada epik bir anlatım şekli yer alır ve sonucunda Brechtyen bir tavırla yabancılaştırma etkisi yaratılır. Ancak Dürrenmatt'ın bu epik anlatıcı durumundaki Saint- Claude'e kattığı ölmüş olma özelliği, konuşmanın grotesk yönünü oluşturur.

**Die Panne** isimli oyunda ise, **Der Besuch der alten Dame** oyunundaki Koby ve Loby'nin yaptığı biçim ile içeriğin ters düştüğü grotesk diyaloglar yer alır. Kendi aralarında oynadıkları mahkemecilik oyununun sonunda Alfredo Traps için idam cezası kararı alındığında, yaşlı hakim ve avukatların söyledikleri insanın kanını donduran cinstendir.

“Alle ausser Traps tanzen vor Vergnügen im Zimmer herum und  
singen kanonartig  
KUMMER, PILET, WUCHT, ZORN Dolo malo, dolo malo, dolo  
malo- TRAPS Was soll denn das heissen?  
Stille.  
WUCHT Es kommt zum Todesurteil.”<sup>52</sup>

Diğer oyunlarda da görüldüğü gibi **Die Panne** isimli oyundaki grotesk diyaloglar ölüm teması etrafında dönmektedir. Ürkütücülüğün ağır olduğu bu konuşmalarda Wucht ve polis arasında geçen bir diyalog, cesetleri nereye asabilecekleri hakkındadır.

---

<sup>51</sup> a.g.e., s. 355

<sup>52</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Die Panne Ein Hörspiel und eine Komödie**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1985, s.122

“WUCHT Man kann uns nicht zumuten, die Leiche wieder aufzuhängen. ZWEITER POLIZIST Vielleicht stellt uns der Konsum den Kühlraum zur Verfügung.  
WUCHT Zwischen Tomaten, Südfrüchten und Kopfsalat lässt er sich gut ruhen.”<sup>53</sup>

Buzhaneye domates, meyve ve salataların arasına ceset asma fikri, grotesk bir düşüncenin en güzel örnekleri arasında sayılabilir. Yiyecekler ile ölü insan bedeninin yan yana durabilmesinden bahsetmeleri ve bu diyalogda bir de polisin konuşması sonucunda hem komik hem de ürkütücü durum sergilenmektedir. Ölü, ceset kavramlarının sıkça groteskte yer aldığını çalışmamın kuramsal kısmında belirtilmiş olsa da, örneklerde ne kadar çok yer aldığı gözler önüne serilmektedir. **Der Meteor** oyununda da yine ölüm teması çevresinde grotesk diyaloglar yer alır.

“SCHWITTER Kommt nicht in Frage. Ich war arm, als ich in diesem Atelier lebte, und arm will ich in ihm sterben.  
PFARRER LUTZ Sterben? Sie?  
SCHWITTER Wenn mein Vermögen verfeuert ist, lege ich mich hin und verröchle.  
PFARRER LUTZ Aber Herr Schwitter, Sie können nicht mehr verröcheln. Sie- Sie sind schon gestorben, Herr Schwitter.”<sup>54</sup>

Sürekli ölmek isteyen Wolfgang Schwitter’e papazın verdiği yanıt komik bir etki yaratmaktadır. Yaşayan birisine verdiği, “zaten ölüsünüz” yanıtı grotesk diyalogların komik olanına örnek oluşturmaktadır. Genel olarak **Der Meteor** oyunun yapısında groteskin komik olan yönü ağırlık taşımaktadır ve bu konuşmalara da komik olan grotesk diyaloglar olarak yansımıştır. Ancak Bay Schwitter’in ilk başlardaki ölmek için verdiği çaba komik bir etki yaratsa da, oyunun sonlarına doğru kurduğu bir diyalog aslında halinin ne kadar vahim olduğuna işaret etmektedir.

“SCHWITTER Ich habe Angst.  
JOCHEN Wovor?  
SCHWITTER Dass ich wieder leben muss.  
JOCHEN Unsinn.  
SCHWITTER Ewig leben.

---

<sup>53</sup> a.g.e., s.74

<sup>54</sup> a.g.e., s.333

JOCHEN Kein Mensch lebt ewig.  
SCHWITTER Ich auferstehe immer.  
JOCHEN Du wirst es noch schaffen.  
SCHWITTER Ich glaube nicht mehr daran. Alle gingen zugrunde  
in diesem verfluchten Atelier: Der Pfarrer, der Maler, der grosse  
Muheim, Olga, der Arzt und die fürchterliche Frau Nomsen, und  
nur ich muss weiterleben.”<sup>55</sup>

Ölmeye çalışan, ancak bir türlü ölemeyen Wolfgang Schwitter’in grotesk bir karakter olduğuna ve grotesk bir dünyada yaşadığına daha önceki bölümlerde deyinilmişti. Schwitter’in ölememesini ilk başta komik bulan alımlayıcılar, sonrasında özellikle bu son alıntıda, bu durumun Schwitter’e acı verdiğini, onu son derece korkuttuğunun bilincine varırlar. Herkesin ölüp onun ölememesi komik bir etki yaratsa da, herkesin öldüğü bir dünyada yalnız başına kalıp ölememek gerçekten de ürkütücü bir durumdur. Bu yüzden Schwitter’in Jochen ile arasında geçen diyalog ölüm teması hakkında olmasından da ötürü grotesk diyalog için bir örnek teşkil etmektedir.

### 3.4. Dürrenmatt’ın Oyunlarındaki Sosyal Eleştiri

Dürrenmatt’ın oyunlarında yer alan grotesk özellikleri son olarak sosyal eleştiri başlığı altında inceleyeceğiz. Groteskin işlevleri arasında büyük önem taşıyan sosyal eleştiri, Dürrenmatt’ın tiyatro eserlerinin çoğunda yer alır. Grotesk kavramı alışılmadık bir biçimde topluma ayna tutarak, yansıtıklarının üzerinde yergilerini gerçekleştirerek sorunlara işaret eder. Groteskin okuyuculara ya da seyircilere bir şeyleri gösterme ihtiyacı, toplumun bireylerine olağan olarak kabul ettirdiği, toplumdaki ahlaksız, adaletsiz, çarpık olan durumlardan kaynaklanır. Topluma uyum göstermesi gereken ve bir nevi gözleri kapatılan birey, groteskin sosyal eleştiri özelliği sayesinde olayları tüm çıplaklığıyla görebilir. Robert Petsch groteskin bu işlevine ‘Das Groteske’ adlı makalesinde yer verir. Petsch, insanların kendilerine anlatılan hikaye, mitos ve masallardan uzaklaşıp, içerisinde saklanmış olanı görmesi

---

<sup>55</sup> a.g.e., s.405

gerektiğini bildirir. Öğretilenlerin içindeki gerçeğin ortaya çıkmasında grotesk anlatımın yardımcı olduğu fikrindedir.<sup>56</sup> Görünmeyenlerin görünür kılınması ve tehdit etme özelliklerinin aynı yerde eritilmesiyle groteskin soysal eleştiri işlevi gerçekleşir. Christian W. Thomsen, sosyal eleştiri özelliği sayesinde tehlikeli, tuhaf olan noktaların farkına varıldığını ve bunları aşma fırsatının yakalandığını söyleyip, groteskin tehditkâr yanına dikkat çeker.

“Das Groteske ist Ausdruck einer künstlerischen Schaffenshaltung, die in vielen Lebensbereichen eine existentielle Bedrohung durch unkontrollierbare Faktoren empfindet. Ihr eignet ein kritisch gebrochenes Verhältnis zur Normalität. Auf der Folie hoher Imaginationsfähigkeit wird das Bedrohliche und das Abnorme sichtbar und bewusst gemacht und kann somit bewältigt werden.”<sup>57</sup>

Groteskin eleştirel yanı sayesinde toplumsal sorunlar farkına varılabilir ve sonrasında bu problemlerin aşılabilir olduğuna Norbert Kassel de katılır. Kassel, grotesk sayesinde gözlemlemeye başlayan bireyin, içinde kaybolduğu toplumsal koşullara mesafe koyup, grotesk biçimlerdeki yabancı öğeler sayesinde eleştirel bir bakış yakalayabileceğini belirtir. Kassel’e göre grotesk sayesinde bireyin gözünden kaçan durumlar yeni bir biçim kazanarak, toplumda olduğu biçimiyle bir karşılaştırma yapılması sonucunda görünür kılınır.<sup>58</sup>

“Man ist sich im allgemeinen einig darüber, dass das Groteske einen Vergleich enthält, einen Vergleich, der meist durch Verzerrung eines Gegenstandes oder durch die Zusammenstellung von Elementen unterschiedlicher Herkunft bewirkt wird. Der Beobachter wird dazu provoziert, das, womit er konfrontiert ist, an dem eigentlichen, verzerrt dargestellten Gegenstand oder an den Einzelbestandteilen, aus denen es zusammengesetzt ist zu messen.”<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Otto F. Best, **Das Groteske in der Dichtung**, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, s. 38

<sup>57</sup> **a.g.e.**, s.181

<sup>58</sup> **a.g.e.**, s.290

<sup>59</sup> **a.g.e.**, s.305

Kassel'in vurguladığı üzere bireyin eleştirel yaklaşmasını sağlayan grotesk, Carl Pietzcker'e göre her zaman toplumsal sorunlarla iç içedir. Pietzcker, grotesk eserlerin hedefinde sosyal eleştirinin olduğunu, bu yüzden bireyin alışkanlıklarına ve üzerinde düşünmediği tüm konulara mesafe kazanmasının groteskle sağlandığını söyler. Konu her ne olursa olsun, toplumsal olarak olağan kabul edilen davranış ve düşünce kalıplarının birey tarafından eleştirilmesi hedeflenir.<sup>60</sup>

Toplumla grotesk arasındaki ilişki çok kuvvetli olduğundan sosyal eleştiri özelliğinin önemini vurgulayan Pietzcker, geçmişte yazılan bir eserin bugün okunduğunda aynı grotesk etkiyi yaratması sonucunda, eserin toplumda değişmemiş olan bir duruma ya da yinelenen bir toplumsal soruna işaret ettiğini söyler.<sup>61</sup> Groteskin zengin yapısı arasında yer alan sosyal eleştiri, bu bölümde Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarında yer alan grotesk oyunların konularından yola çıkılarak ele alınacaktır.

**Der Besuch der alten Dame** oyunundaki sosyal eleştiri, adalet kavramına ve kapitalist düzene yapılmaktadır. Para ile her şeye sahip olunduğu bir çağda, tüm bir şehrin para uğruna katile dönüşüp dönüşmeyeceği sorusu, oyunun sonunda tüm grotesk haliyle yanıt bulur. Kapitalist düzende insanlar insanlıklarından çıkar ve sadece para yüzünden birer katile dönüşebilirler. Güllen halkı ile Dürrenmatt, insanların ahlaksızlığını, paranın insanlar üzerindeki kuvvetini, kısacası insanların artık insanlıktan ne kadar uzaklaştığını göstermektedir. Bu oyunda yaptığı bir başka sosyal eleştiri ise her yazdığı eserde yer verdiği adalet konusudur. Geçmişte haksızlığa uğramış olan Bayan Zachanassian, yıllar sonra adaleti para ile sağlamaktadır. Adalet artık paranın elindedir ve satın alınabilmektedir. Dürrenmatt, toplumun içindeki değerlerinin aslında tamamen anlamsız olduğunu Güllen halkıyla sembolize eder. Ne klisenin hümanist değerleri, ne de hukuk devleti olduğunu savunan Güllen'in adaleti, para hırsından ve katil olmaktan kurtaramıyor insanları.

---

<sup>60</sup>Otto F. Best, **Das Groteske in der Dichtung**, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, s.93-94

<sup>61</sup> a.g.e.,s.94

Ill'in öldürülme sebebini "Nicht des Geldes, sondern der Gerechtigkeit wegen"<sup>62</sup> s.126 cümlesiyle Gullen halkının adalet anlayışı tüm paradoks haliyle özetler kendini. **Der Besuch der alten Dame** de suç, günah, intikam ve korkunç gücüyle kapitalizm grotesk bir biçimde gözler önüne serilerek eleştirilmektedir. Burada eleştirilen sorunlar günümüzde halen devam etmektedir, sırf para uğruna insanların kolları kesilmekte, öldüresiye saldırıya uğrayarak ellerindeki çantaları alınmakta, petrol uğruna ülkelere savaşlar açılmaktadır.

**Die Physiker** oyunundaki sosyal eleştiri, bilim ve bilim adamlarının insanlık üzerine olan etkileri ve sorumlulukları üzerine gerçekleşir. Bilim adamlarının yaptıkları çalışmaların kağıtlar üzerinde kalmayıp, laboratuarlara taşınıp denendikten sonra insanlar üzerinde uygulanması İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Amerika Birleşik Devletleri'nin Japonya'ya attığı Hiroşima ve Nagazaki atom bombalarıyla en acı örneklerini tarihe ekledi. Dürrenmatt bunun önemini o zamanlara tanık olduğundan kaynaklansa gerek, iyice fark etmiş ve bu oyunuyla grotesk bir biçimde aktarmıştır. Tarihte sadece iki kez kullanılmış olan nükleer silahların tehlikesi, hala o bombaların atıldığı bölgelerde yaşayan insanları tehdit etse de, aslında tüm insanlık için en büyük tehditlerinden biridir. Bilim adamından yola çıkan Dürrenmatt, oluşabilecek sonuçların vardığı noktayı eleştirmektedir. Oyunun sonunda yer alan 21 madde de ise, fizik biliminden yola çıkan Dürrenmatt, "Fiziğin içeriği sadece fiziği ilgilendirse de, sonuçları herkesi etkiler"<sup>63</sup> diyerek bu durumu kısaca özetler. Arkasından gelen maddede ise "herkesi ilgilendiren bir konu, ancak herkes tarafından çözülebilir" diyen Dürrenmatt, bireyin toplumu etkileyebilme gücünü, bireysel hareketlerin ne kadar şiddetli sonuçlar doğurabileceğini bildirir. **Die Physiker** oyununda olduğu gibi, bir bilim adamının yaptığı bir çalışmanın sonuçlarının kötü olacağını anlayınca kendi kendine çözmeye kalkması, felakete sürüklenmelerini engelleyemez. Bilimsel alanda bireysel bir yanlış yapıldığında, bu toplumu etkileyeceğinden dolayı, çözümün bireysel bir şekilde gerçekleşmesi felaketle bitecektir Dürrenmatt'a göre. Yazarın oyunu kaleme aldığı tarihten bu yana,

---

<sup>62</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Gesammelte Werke Band 2**, Diogenes Verlag, 1988,S.126

<sup>63</sup> Friedrich Dürrenmatt, **Die Physiker Eine Komödie in zwei Akten**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1986, s.92



oyunda yapılan sosyal eleştiri önemini kaybetmemiştir. Halen günümüzün en ürkütücü silahları nükleer silahlardır, hatta bu silahların üretildiği ya da sahip olduğu iddia edilen ülkelere savaş açılmaktadır. Nükleer silahlar uğruna gerçekleşen felaketler bugün de devam etmektedir.

**Die Ehe des Herrn Mississippi** oyununda, adalet ve farklı ideolojilere yapılan sosyal eleştiriler görülür. Eserde karşımıza çıkan figürler karşıt ideolojilerin temsilcileridir. Bu kişilerin adalet ve hayat anlayışları ideolojileriyle paralel olarak değişiklik göstermektedir. İdeolojileri uğruna ulaşmak istedikleri hedeflerde farklı yollar izleyen üç kişi vardır; Mississippi adaleti Tevrat, Claude Marksizm, Überlohe ise hümanist bir anlayışla sağlamak ister. Adaletin kötü olduğu herkesin hem fikir olduğu bir konuyken, kendi doğru kabul ettikleri şekilde adaleti şekillendirirler. Dürrenmatt'ın eleştirisi oyunun sonunda devreye girer; üç karşıt ideoloji yer alsada, ellerinden geleni yapsalar da değişmeye hazır olmayan bir dünyanın değişmesi ve değiştirilme çabaları mümkün değildir. Cinayetle başlayıp cinayetle biten oyunda, insanların çaresiz ve anlamsız yönlerini gözler önüne serer Dürrenmatt. Adalet anlayışına getirdiği eleştiriyle de, herkesin adaleti kendi çıkar ve istekleri doğrultusunda kullanması sonucunda bu kavramın zaten var olamayacağını hatırlatır okurlarına.

**Romulus der Grosse** isimli oyunda tarihsel bir eleştiri gerçekleşir. Geçmişten bugüne iktidar ve başa gelenlerin tavırları, adalet anlayışları fazla göze batmadan komedinin içinden taşlanır. “Eine ungeschichtliche historische Komödie / tarihsel olmayan tarihi bir komedi” olarak belirtilen oyunda, tarihsel olmayan derken gelmiş geçmiş tüm imparatorluklara eleştiri yapılmaktadır. Kendilerine has adaletsiz adalet anlayışlarını uygulamaya çalışan başarısız imparatorlarla dolu olan tarih, ne Dürrenmatt'ın zamanında, ne de şimdi farklı değildir. Politik tavırların, Romulus zamanında nasılsa bugünde aynı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. **Die Panne** oyununda da durum farklı değildir. Suç ve adalet kavramlarına bir kez daha odaklanıldığı bu durumda, rast gele seçilmiş ve kendini suçsuz zanneden bireyin nasıl da suçlu biri olacağı konusu grotesk bir şekilde ele alınır. Eski hukuk insanlarının emekliliklerinde kendi aralarında oynadıkları mahkemecilik oyunuyla,

toplumda kendini çok masum zanneden bireylerin bile ne kadar suçlu olduğuna/olabileceğini gözler önüne sürerek sosyal bir eleştiri gerçekleştirir Dürrenmatt.

Dürrenmatt çoğu oyununda sosyal eleştirinin içerisinde aynı zamanda sanat eleştirisi de bulunur. Bunu özellikle üç birlik kuralına uyan oyunlarında görebiliriz. Uzun yıllardır tiyatro yapıldığı kanıtlanması gerektiği için tekrar tekrar kullanıldığı görüşünde olduğu Aristoteles'in üç birlik kuralını kendi oyunlarında sıkı sıkıya uygulayarak bunun anlamsız ve gereksiz olduğunun altını çizmek ister gibidir. Oyunlarında yaptığı sosyal eleştiri de dikkat çeken bir nokta, Dürrenmatt'ın eleştirileri yaparken olan duruşudur. Belirli bir ideolojiyi savunmayan ama buna rağmen politik olmayı başaran yazar, oyunlarındaki eleştirilerinde dikkati soruna çeker, okuyucu ve seyircilerin görmediği ya da görmezden geldiklerini rahatsız edici bir şekilde ortaya çıkarır. Toplum kavramı sadece bir arka plan değildir oyunlarında, tek başına da büyük anlam taşır. Dürrenmatt'ın oyunlarındaki sosyal eleştiriye her oyununda bir alt metin olarak birey ve toplum sorunsalının irdelenmesi olarak okuyabiliriz. Dürrenmatt'ın yıllar önce yazdığı tiyatro eserlerindeki grotesk noktalar, bugüne bakıldığında halen devam etmektedir.

## SONUÇ

Öncelikle tarihsel gelişimini araştırdığım, sonrasında Dürrenmatt'ın oyunlarında incelediğim grotesk kavramı, başta Wolfgang Kayser olmak üzere diğer kuramcıların da belirttiği gibi sınırlarının kaygan olduğunu göstermiştir. Tek bir kavramın ne kadar çok noktayı kapsayabileceğini yapılan tarihsel inceleme ve Dürrenmatt'ın oyunlarında yer alan örneklerdeki çözümlenmelerde görmek benim için şaşırtıcı olmuştur. Kendine has çizgilerini her zaman koruyan ve birçok kavramın, biçimin özelliklerinden harmanlanan groteskin, sıra dışı bir kavram olduğu örneklerle ortaya konmuştur.

İlk örneklerinin mağara duvarlarına yapılmış olan hayvan- insan karışımı resimler olarak kabul edilen grotesk kavramı, yıllar sonra Dürrenmatt'ın oyunlarındaki konular, tipler ve diyaloglarda bir biçim haline dönüşmeye başlamıştır. Tüm yaratıcılığını grotesk kavramı üzerine biçimlendiren Dürrenmatt, bugünü sahneye yansıtmamanın en doğru yöntemini komedi olarak tanımlamıştır. Grotesk kavramının içinde var olan trajikomik özellikler, Dürrenmatt'ın dediği komedi türünün özelliklerini göstermektedir. Ağlanacak halimize güldüğümüz türden olarak da değerlendirebileceğimiz Dürrenmatt'ın oyunlarının hedefi, toplumda yaşananları sahneye olduğu gibi yansıtmaktır.

Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarındaki en büyük yardımcısı grotesk kavramı olmuştur. Onun hayata olan bakış açısı, dünyayı değerlendirmesi için bu kavram yeterli olmaktaydı. Grotesk; var olan düzeni yok eden, kişilikleri parçalayan, doğadaki boyutları, inançları, tarihsel düzeni bozan, insan, hayvan, bitki ve mekanik olanı birbirine karıştıran, kukla ve delilik temalarını ile günlük hayatta karşımıza çıkmayan, içerisinde sürpriz özelliğini barındırarak, karşısındaki alımlayıcıyı her zaman şaşırtarak ürküten, korkutan ve aynı zamanda güldüren bir kavramdır. Dürrenmatt'ın başta yabancılaştırma özelliğinden yararlandığı groteskin, komik olma, ürkütücü olma, uyumsuz olma, abartılı olma gibi özelliklerinden de yararlanması sonucunda toplumsal eleştiri gerçekleşir.

Grotesk kavramı Dürrenmatt için sadece bir yabancılaştırma işleviyle sınırlı kalmaz, onun için dünyanın, insanlığın ve dinin tanımıdır. Dürrenmatt'ın hayata olan bakış açısında yakaladığı grotesk özellikler, aynı yoğunlukta oyunlarına da yansıdığı yapılan çalışmada görülmüştür. 'Grotesk' o kadar yoğun bir şekilde yer alır ki, bu oyunları sadece komedi olarak değerlendirmek yetersiz kalacaktır. Trajedinin bugünü yansıtamayacağını söyleyen Dürrenmatt, bunun yerine komedi türünün daha doğru olduğunu belirtirken bunu grotesk ile beraber gerçekleştirir. Zira Dürrenmatt'ın komedi anlayışı, seyircinin sahnede izlediklerine gülüp geçtiği, ona sıkıntı vermeyen eğlencelik oyunlar asla değildir. Tüm oyunların alt yapısı grotesk kavramından faydalanarak zengin bir yapıya sahiptir. **Der Besuch der alten Dame** ve **Die Physiker** oyunları başta olmak üzere, bir komedi oyunundan çok izlenilenler/okunanlar sonucunda hayrete düşerek, kanımız donmaktadır. **Der Besuch der alten Dame** de Claire'in isteği üzerine III'ün sokakta Güllenliler tarafından öldürüldüğü sahne olsun ya da **Die Physiker**'deki Möbius'un bilimsel çalışmaları ortaya çıkmaması adına tüm hayatını feda ederek deli rolünde kendini akıl hastanesine saklaması, ancak oyunun sonunda tüm bu çalışmaların gerçek bir delinin eline geçmesi komedi unsurlarını barındırmadığı aşıkardır.

Dürrenmatt'ın tiyatro eserleri için komedi türünde olan grotesk özellikli oyunlar olduğunu söylemek doğru sayılsa da, yapılan çalışma sonucunda bu oyunları trajikomediye çok yakın olan, ancak karikatür, bürlesk gibi birçok diğer türden de beslenen, grotesk oyunlar olarak tanımlanabileceği görüşündeyim. Dürrenmatt'ın grotesk bir stile sahip olduğunu söylemek, bu araştırma sonucunda yanlış sayılmayacaktır.

Grotesk kavramının en önemli özelliklerinden birinin toplumsal eleştirisi olduğu yapılan çalışma sonucunda görülmüştür. Groteskin bu işlevi ile Dürrenmatt'ın görüşleri paralellik göstermektedir. Toplumla grotesk arasında sıkı bir bağ bulunurken, Dürrenmatt da belli bir ideolojinin savunuculuğunu yapmasa da, oyunlarında toplum ve birey konularına yoğunlukla yer vermiştir. Özellikle bu çalışmanın 'Grotesk oyun konuları' bölümünde incelenen 'Grotesk bir adalet arayışı'

başlığı altında incelenen Dürrenmatt'ın her oyununda, adalet konusunun yer aldığı göze çarpmıştır.

Toplumda bireyin ne kadar önemli olduğunu **Die Physiker** oyununda işlediği adalet ve bilim adamının sorumluluğu konularıyla altını çizen Dürrenmatt'a göre, toplumda yaşanan tüm olumlu ve olumsuz olaylarda birey sorumludur. İnsana yüklenen bu sorumlulukta, yaşanan kötü olayların bir sebebi varsa, bu bireyden kaynaklanmaktadır. Ancak her şey bireyle sınırlı kalmaz. Bireyin yaptığı bir yanlış, tüm insanlığı yani toplumu etkileyecektir, bu durumda birey tek başına bunu düzeltme imkanına sahip değildir. Çünkü birey ve toplum ayrılmaz bir parça bütünlük ilişkisindedir. Bireyin yaptığı yanlış, ancak toplum tarafından birlikte harekete geçirildiğinde düzeltilebilir. Ama Dürrenmatt bireyle başlayıp, toplumu etkileyecek olan hataların düzeleceğine inanmaz. Zira nüfus son hızda artmaktadır ve toplum denilen dinamik de sürekli büyümekte, böylelikle her şey daha da zorlaşmaktadır.

**Besuch der alten Dame** oyununda adalet konusunun dışında kapitalizm eleştirisi de gerçekleştirir Dürrenmatt. İnsan eliyle yaratılan kapitalizmde sermaye, insan kavramının önüne geçerek grotesk bir durum oluşturmuştur. İnsan değerini, kendi kendine azaltmış, insana nazaran sermayenin değeri daha ön plana çıkmıştır. Durum böyle olunca da azalan insanlık değeri, adaletin önemini arttırmaktadır. Eksilen değerleri tamamlamak üzere devreye adalet girmeye başlar. Ancak insanlık grotesk bir nokta olarak değerlendirebileceğimiz sıfır değerindeyse, artık sadece değerli olan para ise, o zaman adalette bir işe yaramayacaktır.

Adaletin işlevindeki bozuklukları cellat, yargıç, kurban figürleriyle ifade eden Dürrenmatt, artık belli bir hukuk sisteminin işleyemediğini, hepimizin hem suçlu, hem suçsuz olabileceğini oyunlarındaki karakterlerde de göstermiştir. Bugün yargıç olan, yarın kurban, daha sonra da cellat olabilir. Alışagelen düzenin biçimi bozulmuştur. Bu durumda ortaya çıkan resim ise grotesktir. Toplum ve adalet konularını sıkça eserlerinde işleyen ancak bir ideolojiyi savunmadığının her zaman altını çizen Dürrenmatt, aslında kendi ideolojisini yaratmaktadır. Grotesk bakış

açısıyla var olan ideolojilere karşı bir duruş sergileyen Dürrenmatt'ın ideolojisinin adı yoktur.

Günümüzde Dürrenmatt'ın oyunlarındaki konuların güncelliğini koruması, şu andaki toplumsal yapının da grotesk özellikler taşıdığını, o zamandan bu yana düzelen bir durumun olmadığını göstermektedir. Bilim ve teknolojinin insanın yakalayamayacağı bir hızla ilerlemesi bile paradoks olduğundan grotesk bir durum teşkil eder. Tıpkı insan elinden çıkan atom bombaları gibi, bugün teknoloji de insan elinden çıkmaktadır ancak onun hızına yetişmek insanoğlunun dışında bir noktaya gelerek hem komik hem de ürkütücü bir özellik taşımaktadır. İnsanın kendi var ettiğinin bir süre sonra kendisini aşarak onu kontrolden çıkması grotesk bir durumdur.

Dürrenmatt bugünü sahnede en iyi komedi yansıtır diyerek bir sınır çiziyor gibi görünse de, fazlasıyla yararlandığı grotesk kavramı sayesinde tüm sınırları ortadan kaldırır. Bundan sonraki çalışmalarda Dürrenmatt'ın yazdığı farklı türdeki eserlerinde grotesk özellikler incelenerek daha detaylı bir çalışma yapılabilir. Dürrenmatt gibi önemli bir yazarla, çağdaş bir Türk yazarının çalışmalarını karşılaştırmak ilginç bir çalışma olabilir. Groteskin zengin bir kavram olmasından dolayı postmodern özellikler içerdiğini, ikisinin yakın kavramlar olduğunu düşünüyorum. Grotesk ile postmodern arasındaki benzerlikler incelenerek, postmodern metinlerdeki grotesk kavramları araştırılabilir.

## KAYNAKÇA

BAKHTHİN, Mikhail: **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, 2005.

BEST, Otto F. : **Das Groteske in der Dichtung**, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

CLAYBOURGH, Arthur: **An Approach through Psychology**, in: Arthur Claybough: *The Grotesque in English Literature*, Oxford: Clarendon Pres (1965), S.109- 111, Aus dem Englischen übersetzt von Manford Hanowell

CRAMER, Thomas: **Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann**, W.Fink, München, 1970, s. 77-84

ÇALIŞLAR, Aziz: **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, 1986.

DÜRRENMATT, Friedrich: **Abschied vom Theater** ,Göttinger Sudelblätter, Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold Wallstein Verlag Göttingen, 1988.

DÜRRENMATT, Friedrich: **AchterlooI Rollenspiele Achterloo IV**, Diogenes Verlag, 1998.

DÜRRENMATT, Friedrich: **Die Panne *Ein Hörspiel und eine Komödie***, Diogenes Verlag AG Zürich, 1985.

DÜRRENMATT, Friedrich: **Die Physiker *Eine Komödie in zwei Akten***, Diogenes Verlag AG Zürich, 1986.

DÜRRENMATT, Friedrich: **Dramaturgie des Denkens**, Gespräche 1988-1990, Band 4, Diogenes Verlag AG Zürich, 1996.

DÜRRENMATT, Friedrich: **Gesammelte Werke Band 1 Stücke**, Diogenes Verlag AG Zürich, 1988.

DÜRRENMATT, Friedrich: **Theaterprobleme**, Im Verlag der Arche, Zürich, Neue Auflage 1967, 1.aufgabe 1955.

ERENOĞLU, S. Ömer: **Friedrich Dürrenmatt'ın Yapıtlarında Hak, Adalet ve Yargı Anlayışı**, İstanbul 1989 (basılma mış doktora tezi).

“Friedrich Dürrenmatt Biographie”:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_D%C3%BCrrenmatt](http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_D%C3%BCrrenmatt), (çevrim içi), Ocak 2008.

GERHARD, Knapp P. :**Friedrich Dürrenmatt**, Metzler Verlag, 1993.

HESELHAUS, Clemens: **Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die**

İPŞİROĞLU, Zehra: **Tiyatroda Devrim**, MitoşBoyut Yayınları, 2000.

JENNINGS, Lee B.: **Klein Zaches and His Kin: The Grotesque Revisited**, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44(1970), S.687-703. Aus dem Englischen übersetzt von Manford Hanowell

KASSEL, Norbert: **Vorliterarische Aspekte des Grotesken bei Kafka**, in: Best (Hg.), Das Groteske in der Dichtung, s.278- 290

KAYSER, Wolfgang: **Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung**, Rowohlt Verlag, 1960.

KURUYAZICI, Nilüfer: **Dürrenmatt'ın Üç Oyunu ve Değişik Bir Adalet Arayışı**, Kış 1992 Gündoğan.

“Morgenstern, Christian Otto Josef Wolfgang Biographie”:  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Morgenstern](http://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Morgenstern) (çevrim içi), Haziran 2007.

PETSCH, Robert: **Das Groteske**, Deutsche Literaturwissenschaft, Berlin: Ebering, 1940, s.214-229

PIETZCKER, Carl: **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45**, 1971, s. 197- 211  
**Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache**, Duesseldorf 1962.

STEIG, Michael: **Definition the Grotesque: An Attempt at Synthesis**, Journal of Asthetics and Art Criticism 29 (1970), s. 253- 260. Aus dem Englischen übersetzt von Ursula Beul.

THOMSEN, Christian W. : **Aspekte Des Grotesken Im >Lazarillo De Tormes<** , Die Neueren Sprachen 10, 1972, s.584-594

THOMSON, Philip: **Funktionen des Grotesken**, in: Best (Hg.), Das Groteske in der Dichtung, s.103-115