

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (132-150)

VASIF ÖNGÖREN'İN ASİYE NASIL KURTULUR OYUNU ÜZERİNE
EPİK TİYATRO BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Emine Candan İRİ

Öz

Oyun yazarı, oyuncu ve tiyatro yönetmeni kimlikleriyle modern Türk tiyatrosunun dikkate değer isimlerinden biri olan Vasıf Öngören, hem Brecht'in çeşitli oyunlarını sahneye koyarak hem de epik tiyatro yöntemiyle oyunlar yazarak Türk tiyatro seyircisinin epik tiyatro kuramı ile tanışmasında önemli bir rol üstlenir. Öngören'in, 1966-68 yılları arasında yazılan ve ilk olarak 1969-70 sezonunda Ankara Birliği Sahnesi'nde sahnelenen *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu, gerek içerik gerek biçim bakımından Brecht'in yönteminin başarıyla uygulandığı bir eserdir. Bu yazıda, *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununun epik tiyatro anlayışının özellikleri bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. İncelemeye geçmeden önce, Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı üzerine bilgi verilecek ve bu kuramın yirminci yüzyıl Türk tiyatrosundaki yansımalarına kısaca değinilecektir. Ardından oyun, hem içerik hem de biçim bakımından epik tiyatronun özellikleri göz önünde bulundurularak değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Vasıf Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*.

AN INVESTIGATION ON THE PLAY IN THE CONTEXT OF EPIC THEATER VASIF ÖNGEREN'S
ASİYE NASIL KURTULUR PLAY

Abstract

Vasıf Öngören who is one of the remarkable names of modern Turkish theatre with his identities as playwright, actor and theatre director, plays an important role in meeting of Turkish theatregoer and epic theatre model both by putting Brecht's various plays on stage and also writing epic theatre-style plays. *Asiye Nasıl Kurtulur* which was written

· Arş. Gör., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: eminecandaniri@sdu.edu.tr



between 1966 and 1968, and first staged at Ankara Birliği Stage in 1969-70 season, is a work that Brecht's method has been applied successfully both in content and form. In this paper, *Asiye Nasıl Kurtulur* is intended to analyse in the context of the characteristics of epic theatre. Before reviewing, Bertolt Brecht's epic theatre model is focused on and the reflections of this theory on twentieth century Turkish theatre are briefly dealt. Later, the play is evaluated both in content and form, taking into consideration the characteristics of epic theatre.

Keywords: Bertolt Brecht, Epic Theatre, Vasıf Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*.

Giriş

Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro

Yirminci yüzyılın önde gelen oyun yazarlarından Bertolt Brecht, asıl adıyla Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956), yalnızca yazarlığıyla değil aynı zamanda tiyatro yönetmeni ve kuramcısı kimlikleriyle de dünya edebiyatında çığır açmış bir isimdir. Tiyatro dünyasına kazandırdığı elli bir oyunla çağının yol gösterici yazarlarından biri olan Brecht'in dünya görüşü, ilk oyunlarını yazdığı gençlik yıllarının ardından Marksist bir çizgide gelişir. Bu görüşün etkisiyle tiyatronun temel işlevinin *[d]ünyadaki bozuk düzenin ortadan kaldırılabileceğini kanıtlamak* (Brecht 2011: 186) olduğunu ve toplumdaki sınıf çatışmalarının, *insanların işsizlik, yoksulluk, açlık, kimsesizlik, savaş vb. sorunları[nın] tiyatro sahnesinde gösterilme[si]* (Doğan 2009: 413) gerektiğini düşünen Brecht, bu yeni konuların ancak yeni bir yolla anlatılabileceğini inancıyla epik tiyatro¹ kuramını ortaya koyar. Aziz Çalışlar'ın hazırladığı *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*'nde "[d]ar anlamda, Brecht'in bilimsel-ideolojik tiyatro kuramı, Marxçı öğretisel tiyatro; dramatik Aristotelesci-tiyatroya karşıt olan, maddeci diyalektikğin tiyatrosu" (2004: 59) gibi tanımlamalarla sunulan epik tiyatro kavramı, her ne kadar Brecht'in adıyla özdeşleşmiş olsa da aslında kavramın geçmişi Brecht'ten öncesine uzanır. Brecht'in ilk kez *16 Mayıs 1927'de Der Neue adlı dergiye yazdığı bir makalede kullandığı* (Şener 2015: 265) bu kavram, öncesinde politik tiyatronun kurucusu Erwin Piscator tarafından kullanılır. "O, Epik Tiyatro adını koymuş; ama sınırlarını kesinleştirmemiştir." (Nutku 2007: 108). "[B]u kavramı ilk kez maddeci dünya görüşü ile içeriği yönünden saptayan, uygulama açısından bir estetik durumuna getiren tiyatro adamı" Piscator'dan etkilenen ve onun politik tiyatrosunu bir adım ileri taşıyan Brecht'tir (Nutku 2008: 192). Epik tiyatro kuramının oluşturulması sürecinde Brecht'i etkileyen yalnızca Piscator değildir. Kuramını ortaya koyarken farklı kaynaklardan beslenen, kendisinden önce ne

¹ Brecht, kendisiyle özdeşleşen "epik tiyatro" ifadesini bir süre sonra yeterli bulmamış ve bunun yerine "diyalektik tiyatro" ifadesinin kullanılmasının daha uygun olacağını düşünmüştür. Bkz. Nutku 2008: 194-195.

varsa onu analiz etme, özümseme amacıyla olan Brecht'in bu yönünü Ayşegül Yüksel şu sözlerle vurgular:

“Brecht ‘epik’ tiyatrosunu biçimlendirirken özgün buluşlara yönelmek yerine, tiyatro tarihi boyunca değişik yapılar içinde yer almış çeşitli öğelerden, sözgelimi antik Yunan korolarından, Uzakdoğu tiyatrosunun ‘Anlatıcı’sından, Shakespeare oyunlarının çok tablolu (episodik) anlatımından, sessiz sinemanın olayları açıklayıcı yazılarından, Ortaçağ tiyatrosunun ‘ibret’ kotarma yaklaşımından kendi tiyatrosunun amacı doğrultusunda yararlanarak özgün bir bireşim oluşturmuştur.” (1986: 67).

Yüksel'in sözünü ettiği kaynakların yanı sıra Büchner, Wedekind ve Toller gibi dışavurumcu tiyatronun öne çıkan temsilcilerinden ve özellikle *[i]zleyicinin tiyatroda olduğunun, oyuncunun da rol yaptığının bilincinde olmasını isteyen* (Çalışlar 2004: 114) Rus yönetmen ve oyuncu Meyerhold'un tiyatro yönteminden etkilenen Brecht, beslendiği tüm kaynakları, benimsediği maddeci dünya görüşü çerçevesinde süzgeçten geçirir ve bu doğrultuda kendi kuramını ortaya koyar.

“Epik tiyatro, Bertolt Brecht'in Aristotelesçi anlayışa ve dramatik tiyatroya karşı, diyalektik materyalizmin tiyatrosu olmak üzere bir metot hâline getirdiği tiyatro anlayışı ve tarzıdır.” (Gariper 2005: 92). Bu anlayışın temel çıkış noktası, yüzyıllardır alışlagelmiş Aristotelesçi dram yapısına karşı geliştirdiği. Bu nedenle “epik tiyatro” deyişinin yanı sıra zaman zaman “Aristotelesçi olmayan tiyatro” deyişiyle de anılan bu dram yapısının niteliklerini kavrayabilmenin yolu, onu dramatik kurguya dayanan Aristotelesçi tiyatro anlayışıyla karşılaştırmaktan geçer.

Dramatik tiyatrodaki *eylemler gelişir*² ve seyirci sahne üzerindeki bu eylemlere eşlik eder. Sahnede olup bitenlerin ortasında kalan *seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır*. Duygunun hâkim kılındığı ve temel amacın *seyircide birtakım duyguların uyanmasını sağlamak* olduğu bu tiyatrodaki, telkinden (aşılama) yararlanır ve seyircinin trans hâline geçmesine, bir anlamda uyandırılmasına çalışılır. Böylelikle sahnede gerçekleşen eylemlere dâhil olan ve *bir yaşantı birliği içine sokulan seyirci*, “katharsis” (arınma, temizlenme) yaşar. Oysa “Brecht, sistematüğünü oluştururken, Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan ‘*katharsis*’ kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder.” (Parkan 2004: 48). “Brecht'e göre dramatik tiyatro seyirciyi büyülemekte, onu uyandırucu madde gibi etkilemektedir. Sahne, seyircinin kendini tümü ile kaptırdığı bir masal evreni olmuştur. Seyir süresince seyirci kendini unuttur ve düşsel evrene dalar. Düşsel kahramanlarla özdeşleşme, ona normal yaşamda bulamadığı bir kanatlanma, bir yükselme duygusu sağlar.” (Şener 2015: 284). “Katharsis”e

² Dramatik tiyatro ile epik tiyatro karşılaştırılırken şu iki kaynaktaki tablolar esas alınmıştır. Bkz. Nutku 2008: 194, Brecht 2011: 42.

ulaşan seyircinin etkinliği sona erer ve seyirci düşünce üretmez hâle gelir. Tiyatro sahnesinde *seyirciye bir dünya görüşünü* aktarmayı amaçlayan Brecht için seyircinin aktif hâle gelmesi ve sahnede olup bitenlerin ortasında değil karşısında konumlanıp bir gözlemci edasıyla olup biteni inceler, yargılar, eleştirir durumda olması, dolayısıyla düşünce üretmesi esastır. Brecht'in sahne karşısında görmek istediği seyirci kitlesi, bilinçli bir kitledir. "Nasıl iyi bir spor izleyicisi bir boks maçını spor olarak izlerse, tiyatro izleyicisinin de sahnede gördüklerini bir sanat yapıtı olduğu bilincini yitirmeden izlemesi gerekir." (İpşiroğlu 2000: 37). Seyircinin bu bilince erişebilmesi için de dramatik tiyatrodaki yüceltilen "özdeşleşme"nin yıkılması şarttır.

Özdeşleşme, *oyuncunun izleyicinin dramatik sürecin içine girmesini sağlayacak biçimde değişim yoluyla rolüyle birleşmesi* (Çalışlar 2004: 135), bu illüzyona kapılan seyircinin ise sahnedeki olayların gerçekten yaşandığını ve kendisinin *gerçekten olup biten bir olayı gizlice seyrettiğini* sanmasıdır (Brecht 2011: 15). Özdeşleşmeye kapılan seyircinin duygularının da etkisiyle kolay manipüle edilebileceğini düşünen Brecht, "Deneyisel Tiyatro" adlı yazısında özdeşleşmenin sakıncalarını şu örnekle ifade eder:

"Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır. (...) Kızına karşı öfkesi Kral Lear'den seyirciye sıçrar, yani seyir sırasında Lear gibi öfkelenir seyirci, diyelim şaşkınlık, tedirginlik ya da daha başka duygulara kendisini kaptıramaz. Kısaca, Lear'in öfkesi haklılık derecesi bakımından sınamadan geçirilmez ya da doğurabileceği sonuçlar önceden bildirilmez seyirciye. Üzerinde fikir yürütülmez, sadece paylaşılır bu öfke." (Brecht 2011: 87).

Duyguyu değil akli önceleyen ve seyirci-sahne-oyuncu üçlüsü arasında farklı bir bağ kurmanın yollarını arayan Brecht'in, epik tiyatrodaki "özdeşleşme"nin yerine getirdiği kavram "yabancılaştırma"dır. Brecht'in *epik tiyatrodaki karakteristik bir özgesi* olarak Y-efekt (Yabancılaştırma efekti) diye de nitelendirdiği "yabancılaştırma", kendisinin "Köşebaşı Tiyatrosu" adlı denemesinde "seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesi amacıyla insanlar arasında sahnede sergilenebilecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılınmalarının önlenmesine imkân veren efektler" olarak açıklanır (Brecht 2011: 8). Bir kavram olarak ilk kez Brecht tarafından kullanılan yabancılaştırma etkisi (Verfremdungseffekt), *kişiyi duygusalıktan uzaklaştırdığı için nesnel bakışı sağlar* (Nutku 2007: 105). Yabancılaştırma etkisinin kullanılmasıyla seyircinin sahnede gerçekleşen olaylarla ya da oyuncuyla özdeşleşmesi engellenir. Çeşitli yabancılaştırma

araçları yoluyla sürekli olarak uyarılan seyircinin dikkati, oyun boyunca canlı tutulur. “Seyircinin, sahnedeki olayın ‘telkinine’ kapılıp gitmesini önlemek için, sahne aldaticılığı (illüsyonu) hep şarkılar, doğrudan seyirciye yönelişler, yorumlar ve sözsüz oyun ya da doğrudan irdelemeler biçimindeki ‘eklentiler’le kesilir.” (Kesting 1985: 76). Bunun yanı sıra, projeksiyonla sunulan belgeler, sahne ya da bölüm başlarındaki başlıklar, afişler, filmler, seyirciyle diyalog hâlinde olan oyuncuların farklı rollere bürünmesi, aynı oyuncunun birden fazla rolde görünmesi gibi unsurlar, hep oyunun akışını kesmek ve seyircinin oyuna kapılmasını engelleyip onu olan biteni dışarıdan gözlemleyen ve değerlendiren bir jüri konumunda bırakmak içindir.

Tiyatronun dramatik biçiminde, sahnede gelişen olaya dâhil edilen seyircinin merakı bundan sonra ne olacağı yönünde gelişirken, epik biçimde sahnedeki olayın karşısında bulunan seyirci bu olayın nasıl ve neden olduğuyla ilgilenir; çünkü projeksiyon, afiş, film gibi çeşitli yabancılaştırma etkilerinin kullanımıyla seyircinin o sahnede ne olacağıyla ilgili merakı giderilmiştir. Dramatik ve epik biçim arasındaki bir başka fark, ilkinde *insan, önceden bilinen bir değer* olarak ele alınırken ikincisinde *inceleme konusu yapılır*. Dramatik tiyatronun özünde İdealist felsefe yatar ve bu felsefeye göre insan önceden belirlidir; ya iyidir ya da kötü, ya soyludur ya da soysuz. İnsanın sahip olduğu nitelikler hiç değişmez. Oysa epik tiyatrodaki *oluşum durumunda* olduğu düşünülen *insan, değişir ve değiştirir*. İnsana güvenen, onu onaylayan bu düşüncenin temelinde ise Marksist felsefe yatar. Epik tiyatro, insanları önceden kategorize etmez. Dünyadaki her şey gibi insan da sürekli bir değişim hâlinindedir ve Brecht için değişim hâlindeki insan, araştırılması, incelemeye tabi tutulması gereken bir bilinmeyendir. Son olarak, *organik büyüme ile* biçimlenen dramatik tiyatrodaki *her sahne bir ötekisi için vardır*. Birinci sahne ikinci sahnenin nedenidir, ikincisi ise bir sonrakinin nedenidir ve bu ilişki zincirleme olarak sürer gider. *Kurgu-montaj tekniğiyle* biçimlenen epik tiyatrodaki *her sahne kendisi için vardır*. “Epik tiyatronun yapısı her biri kendi içinde bütünleşmiş olan kısa episodlardan oluşmuştur. Bu episodlar birbirine neden-sonuç bağı ile bağlı değildir; belli bir kriz noktasına doğru gelişmez. Her episod ayrı bir durumu gösterir. (...) İstenirse bunlar yer değiştirebilir.” (Şener 2015: 291-292). Bu durumda, epik tiyatrodaki olayların gelişimi, dramatik tiyatrodaki olduğu gibi doğrusal değildir.

Türk Edebiyatında Epik Tiyatro ve Vasıf Öngören

Modern Türk tiyatrosunun Bertolt Brecht’le ve onun epik tiyatro kuramıyla tanışması 1960’lı yıllarda gerçekleşir. Tiyatrodaki toplumcu-gerçekçi anlayışın ağırlık kazandığı bu yıllarda, tıpkı daha önce Brecht’in, Erwin Piscator’un politik tiyatro kuramından etkilenmesi gibi Türk oyun yazarları da Brecht’e ve onun sistemleştirdiği epik tiyatro yöntemine ilgi duymaya başlarlar.

1960'lı yılların başında amatör gruplarca çeşitli oyunları sahnelenen ve "1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatronun, Şehir Tiyatrosu'nun *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nı sahnelemesiyle tiyatro dünyamıza gire[n] Brecht" (İpşiroğlu 2000: 107) Türkçeye çevrilen, uyarlanan ve sahneye konan oyunlarının yanı sıra onun yaklaşımını benimseyerek yazan çeşitli yazarların eserleriyle de Türk tiyatrosunda iz bırakmış bir tiyatro adamıdır. Türkiye'de Brecht'yen yaklaşımı benimseyen yazarların başında Haldun Taner ve Vasif Öngören gelir. Onları Sermet Çağan, Oktay Arayıcı, Turhan Selçuk, Yılmaz Onay gibi yazarlar takip eder.

Yalnızca oyun yazarı kimliğiyle değil oyuncu ve yönetmen kimliğiyle de modern Türk tiyatrosunun dikkate değer kişiliklerinden biri olan Vasif Öngören (1938-1984), hem Brecht'in çeşitli oyunlarını sahneye koyarak hem de epik tiyatro yöntemiyle oyunlar yazarak Türk tiyatro seyircisinin Brecht'le ve epik tiyatro kuramı ile tanışmasında, Haldun Taner'den sonra önemli bir rol üstlenir. Brecht'in *Adam Adamdır* (1971), *Faşizmin Korku ve Sefaleti* (1976) ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* (1976) gibi oyunlarını sahneye koyan Öngören'in kendi oyunlarında da Brecht'yen yaklaşımı uyguladığı görülür. Toplumcu-gerçekçi tiyatro düşüncesini savunan ve *yaşamın gerçeğini düşünsel ve sanatsal en ufak bir ödün vermeden ülkesinin insanına ulaştırmak isteyen* Öngören için epik tiyatro yöntemi biçilmiş kaftandır (Berksoy 1984: 5). Onun düşüncesine göre *[s]eyircinin, yaşantısından ve kurulu düzenden edindiği birikimleri, seyirciyi belli bir illüzyona sokup, bu birikimlerinden temizleyen dramatik tiyatro ve onun çağdaş sistemi olan Stanislavski sistemi, toplumun, özellikle de işçi sınıfının sorunlarını ortaya koymayı amaçlayan bir tiyatronun sistemi olamaz* (Göktaş 2004: 21). Bu bağlamda, yazarın toplumcu-gerçekçi tiyatro anlayışı için uygun gördüğü sistem, epik sistemdir. *Brecht tiyatrosunu mutfağında öğrenmek için* (Yüksel 1997: 118) Almanya'ya giden ve 1962-1966 yılları arasında Brecht'in tiyatrosu olan Berliner Ensemble topluluğunun provalarını izleme ve arşivini inceleme fırsatı bulan Öngören, burada öğrendiklerini Türkiye'ye döner dönmez uygulamaya koyar ve böylelikle Haldun Taner'den sonra, modern Türk tiyatrosunun Brecht'le buluşmasını sağlayan bir diğer öne çıkan isim olur. *Almanya Defteri (Göç)* (1965), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1968), *Oyun Nasıl Oynanmalı* (1974) ve *Zengin Mutfağı* (1977) adlarını taşıyan dört eserin altına imzasını atan Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu, hem içerik hem de biçim yönünden epik tiyatronun özelliklerini yansıtmaya bakımından dikkate değer bir eserdir.

***Asiye Nasıl Kurtulur* Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme**

Vasif Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*'u³ 1966-68 yılları arasında, Kayseri'de askerlik görevini yerine getirirken yazar. İlk olarak 1969-70 sezonunda Ankara Birliği Sahnesi'nde sahnelenen ve o yıllarda geniş yankı uyandıran bu oyun, radyo ve televizyon programlarında, hatta Meclis'te, Senato'da dahi tartışma konusu olur (Göktaş 2004: 13). 1970-71 sezonunda yine Öngören tarafından Ankara Sahnesi'nde sahneye konan ve daha sonra çeşitli tiyatro toplulukları tarafından pek çok kez sahnelenen *Asiye Nasıl Kurtulur*; İsveç'te Kraliyet Tiyatrosu'nun Göteburg repertuarına dâhil edilir, Rusça, Azerice, Kazakça, Yugoslavca ve Fransızca gibi dillere kazandırılır, Sovyetler'de TV filmi olarak yeniden yorumlanır, Türkiye'de ise ilki 1973'te Nejat Saydam, ikincisi 1986'da Atif Yılmaz tarafından olmak üzere iki kez sinemaya uyarlanır (Göktaş 2004: 104). Gerek yurt içinde gerek yurt dışında, bu denli büyük ses getiren *Asiye Nasıl Kurtulur*, aslında çok bilinen bir konuyu ele alır. Vasif Öngören'in "[b]asında milyonlarca kez işlenmiş, ağızlara sakız olmuş bir konunun apayrı bir yöntemle ele alınışı" (Göktaş 2004: 26) olarak tanımladığı oyun, "kapitalizmin semirdiği yoz bir düzenin yoz koşullarında, düşüşü küçük burjuva kafasından çıkma çözümlerle engellenemeyen, yükselişi ise ancak kapitalizmin acımasız kurallarına uyulmasıyla gerçekleşen sahipsiz bir kızın öyküsünü dile getirir." (Yüksel 1997: 119). Epik tiyatronun belirgin bir özelliği olan episodik gelişimin gözlemlendiği oyunda, dramatik örgü tartışma sahneleriyle birlikte sunulur. Ancak oyundaki episodlar, Brecht'in oyunlarındaki gibi her biri ayrı bir durumu gösteren, birbirinden bağımsız episodlar değildir; aralarında güçlü bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Anlatıcı ve Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Gümüşçü, her episoddan önce Asiye'nin nasıl kurtulabileceğine dair değerlendirmelerde bulunur ve dramatik örgü, "Asiye nasıl kurtulur?" sorusuna burjuva bakış açısıyla çözümler sunan Seniye Hanım'ın yönlendirmesiyle ilerler. Tıpkı Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Üç Kuruşluk Opera*, *Kafkas Tebeşir Dairesi*, *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*, *Arturo Ui'nin Yükselişi* ve *Sofokles'in Antigone'si* adlı oyunlarındaki gibi bir "ön oyun" ile başlayan *Asiye Nasıl Kurtulur*, on iki konuşma (tartışma), on bir oyun, bir sözsüz oyun, iki final ve bir son deyiş bölümünden oluşur.

Ön oyun, Asiye'nin bir hayat kadını olan annesi Zehra'nın evinde geçer. Zehra, bakkallık yaparak geçimini sağlayan evli bir Adam'la birlikte. Adam, Zehra'ya ayrı bir ev tutmuştur; ama kızı Asiye'yi yanında getirmesini istemez. Çaresiz kalan Zehra, henüz ortaokul öğrencisi olan Asiye'yi karşısına alır ve ona babasının o henüz konuşamayacak kadar küçükken inşaattan düşerek öldüğünü, Asiye ilkokuldayken yeniden evlendiğini, ama evlendiği adamın günün birinde onları terk ettiğini, ayakta kalabilmek için çok mücadele ettiğini ve böyle bir hayata istemeden sürüklendiğini anlatır. Bu Adam'a metres olmayı kendisi için kurtuluş olarak gören Zehra, kızına iki seçenek sunar: Asiye ya annesiyle birlikte çalışmaya başlayıp onun gibi hayat kadını olacaktır

³ Çalışmada eserin şu baskısı kullanılmıştır: Vasif Öngören, *Bütün Oyunları*, Tiyatro / Oyun Dizisi 1, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2014. Metin içi sayfa numaraları bu baskıya aittir.

ya da bir şekilde kendi başının çaresine bakacaktır. Belki öğretmenlerinin yardımını alarak, belki hizmetçi ya da evlatlık olarak bir eve sığınarak... Zehra, çözümü henüz okul çağındaki kızı Asiye'ye bırakır. Asiye'nin "Başka bir çare yok mu?" sorusuna "Yok, kızım. Büyüyünce sen de anlayacaksın bunu." diyerek cevap verir ve sahnenin ortasına gelerek "Sermayenin Türküsü" ile sahneyi sonlandırır (s. 79). Işıklar, sahnenin sağ kenarındaki masada oturan kadınla erkeği aydınlatır. Oyunun "Anlatıcı"sı olan erkek, ayağa kalkarak seyircilere seslenir ve Seniye Hanım'ı takdim eder. On dört yıldır Fuhuşla Mücadele Dernekleri için çalışan Seniye Hanım'a göre Asiye, *namuslu bir hayatı seçmelidir* (s. 82). Okul müdiresinin de desteğiyle birkaç yıl idare edip en azından evlenme çağına kadar okula devam etmeli, sonra da evlenmelidir. "Asiye için, en kestirme kurtuluş yolu, evlenmektir..." (s. 82). Anlatıcı, Asiye'nin öğretmenlerinin de aynı şekilde düşündüğünü söyler ve daha diğer sahneye geçmeden Asiye'nin bir marangoz atölyesinin sahibinin oğluyla nişanlanacağı haberini seyirciyle paylaşır (s. 82).

Aradan üç yıl geçmiştir. Annesinin kendisini terk ettiği günden bu yana okul müdiresinin himayesinde yaşayan Asiye, öğretmenlerinin ve okul müdiresinin yardımıyla *fakir ama namuslu* (s. 85) bir ailenin oğluyla nişanlandırılır. Ancak nişan günü damadın babasının bir ahabı, Asiye'yi tanıyıp annesinin bir hayat kadını olduğu gerçeğini anlatınca işler bozulur. Müdire "Anasının günahını neden bu kız çeksin?" diyerek aileyi ikna etmeye çalışsa da kayınpederin fikri değişmez ve Asiye annesinin günahını çekmek zorunda kalır (s. 85-86). Bu sahnenin değerlendirildiği bölümde Anlatıcı, Seniye Hanım'a ne düşündüğünü sorar. Seniye Hanım'a göre gerçekleşmesi ne kadar güç olsa da Asiye için en uygun kurtuluş yolu evlenmektir. Ancak Asiye'yi çok seven bir erkeğin onun durumunu göz ardı ederek onunla evlenebileceğini söyler.

İkinci Oyun sahnesi, Asiye'yi koruyup kollayan Müdire Hanım'ın evinde geçer. Ankara'ya tayin edilen Müdire, altı aydır yoktur. Yeni gelen müdire Asiye'yi istemeyince genç kız sokakta kalır. Önce kendine bir oda bulur; ama bir türlü iş bulamayınca kirasını ödeyemez. Açlık ve sefalet içinde sokakta kalan Asiye'nin peşine biri takılınca Asiye belki dönmüştür umuduyla Müdire Hanım'ın evine gider. O henüz dönmemiştir; ama yeğeni evdedir. Yeğen, Asiye'ye çok iyi davranır, onun aç olan karnını doyurur ve evde bir oda verir. Ona bir oda kiralayacağını ve iş bulacağını, işe girdikten sonra kendisine olan borcunu ödeyebileceğini söyler. Samimi, iyi niyetli davranışlarıyla Asiye'nin güvenini kazanır. Bu sahne sona erdiğinde Seniye Hanım, bundan sonra ne olduğunu sorunca Anlatıcı şu sözlerle hem onun hem de seyircinin merakını giderir: "Delikanlı bir ev tutuyor Asiye'ye... Sonra iş aramaya başlıyorlar... Ve yavaş yavaş, bir aşk başlıyor aralarında... Gerçekten seviyorlar birbirlerini... Bir süre sonra, birlikte yaşamaya başlıyorlar." (s. 92). Seniye Hanım'a göre Asiye'nin tek kurtuluş yolu, birlikte yaşamaya başladığı Yeğen ile bir an önce evlenmektir. Anlatıcı aradan üç dört ay geçtiğini, sevdiği adamla birlikte

bolluk içinde yaşayan Asiye'nin çok mutlu olduğunu ama son birkaç gündür sevgilisinin ortalıkta görünmediğini anlatır.

Üçüncü Oyun sahnesinde Asiye'yi sevgiliyle birlikte güzel bir evde, güzel imkânlar içinde yaşarken görürüz. Birkaç gündür eve uğramayan sevgilisi çıkıp gelince Asiye çok mutlu olur. Yeğen içki almak için dışarı çıktığı sırada eve Müdire Hanım ile *yeğenin orta yaşlı, kara kuru, zayıf karısı* gelir (s. 95). Müdire Hanım, "Demek annenin huyu, sende de varmış. Annenin kızısın..." diyerek Asiye'ye çıkışır (s. 96). Hiçbir şeyin farkında olmayan Asiye, öğrendikleriyle şaşkına döner ve gözleri yaşlı vaziyette evden çıkıp gider. Asiye'yi gerçekten seven Yeğen ise onun gitmesine engel olmaya çalışır. Bu sahnenin değerlendirildiği konuşma sahnesinde Seniye Hanım, "Cahil kız, onur meselesi yaptı..." diyerek Asiye'nin sevdiği adamı terk etmesini eleştirir (s. 97). Onun düşüncesine göre Asiye bir daha kolay kolay karşısına çıkmayacak büyük bir fırsatı kaçırmıştır. Mademki Asiye "Kadın olmanın kendisine sağladığı avantajı kullanmadı... Artık bütün insanların yaptığını yapacak [,] Ç[ç]alışacak"tır (s. 97). Anlatıcı, Asiye'nin yaklaşık iki yıldır denemediği iş kalmadığını, erkeklerin ondan hep yararlanmaya çalıştığını, en sonunda bir fabrikada iş bulduğunu ve yaklaşık iki aydır bu fabrikada işçi olarak çalıştığını söyler.

Dördüncü Oyun, bir fabrikanın müdür odasında geçer. Fabrikada çalışmaya başladığı günden beri kendisini rahat bırakmayan Besim Usta'nın ona tecavüz etmek istemesi üzerine hışımla müdür odasına gelen Asiye, yaşadıklarını müdüre anlatır. Müdür, hemen personel şefini çağırır ve Besim Usta'nın işine son verilmesini ister. Ancak fabrikanın sahibi Amca, "Olmaz efendim... Bu kızın yerine derhal yüz kişi bulabilirsin... Fakat bir Besim Usta'nın yerini kolay kolay dolduramazsın..." diyerek duruma el koyunca işler değişir ve Besim Usta yerine mesele yaratıp fabrikada huzursuzluğa sebep olduğu gerekçesiyle Asiye'nin işine son verilir (s. 101). Asiye'nin *yaşamak için çalışmaya mecbur* olduğunu düşünen Seniye Hanım, hiç pes etmeden başka bir iş bulmak için uğraşması gerektiğini söyler (s. 102). Anlatıcı, Asiye'nin pes etmediği, altı ay boyunca sürekli iş aradığı ve beş parasız sokakta kaldığı bilgisini verir.

Beşinci Oyun'da, üç gündür aç gezen Asiye bir mezeci dükkânının önündedir. Vitrindeki buzdolabının üzerinden yiyecek çalarken yakalanan Asiye, Mezeci'ye ne kadar yalvarsa da adam ikna olmaz ve onu polise vermek ister. Asiye'nin kimi kimsesi olmadığını, işsiz güçsüz, aç karnına sokaklarda kaldığını öğrenen adam, polisi aramaktan vazgeçer ve ondan faydalanmak ister. Çaresiz kalan Asiye, gözyaşları içinde önündeki mezeleri yerken adam Asiye'ye sarılıp onu taciz eder. Bu sahneyi değerlendiren Seniye Hanım'a göre Asiye direnememiş ve bir erkekle para karşılığında birlikte olmuştur. Artık ya annesinin yolundan gidecek ya da ölümü seçecektir. Bu konuda tek karar sahibinin Asiye olduğunu düşünen Anlatıcı, ona fikrini sorunca genç kız, Seniye Hanım'ın önerisine bir türküyle karşılık verir. Türküde "Her taraftan tıkadınız yolumu... / Şimdi kolay sayın bayan Öl demek" dizeleriyle Seniye Hanım'a çıkışan Asiye, annesi gibi kendi bedenini

satarak yaşamaya başladığını ve bir zaman sonra annesine hak verince onu arayıp *bir kerhane kapısında dilenirken* bulunduğunu anlatır (s. 108). Bunun üzerine Seniye Hanım, Asiye mademki çalışarak ayakta kalamadı ve bu yola düştü, o hâlde bundan sonraki kurtuluşunun yolu daha yüksek fiyata çalışmasıdır diye düşünür. *Üstelik yanında, anası gibi bu konularda çok tecrübeli yol göstericisi de var* iken Asiye'nin bu işten çok para kazanabilmesinin önünde bir engel yoktur (s. 110). Anlatıcı, "Asiye'nin anası da aynı şekilde düşündü kızına kavuşunca..." (s. 110) diyerek onu çok zengin ve çok ünlü bir randevu evine götürdüğünün bilgisini verir.

Yedinci Oyun'da, Asiye ve annesi Zehra modern bir randevu evinde karşımıza çıkar. Asiye'nin on sekizine yeni bastığını ve yedi sekiz aydır bu yolda olduğunu, annesi onu randevu evi sahibine pazarlamaya çalışırken öğreniriz. Randevu evinin çok şık ve modern giyimli sahibi, Asiye'yi beğenir; ama annesinin aradan çekilmesini ister ve ona para teklif eder. Zehra "Bu yaşımdan sonra, tek başıma yaşayamam. Beni artık bu kız kefenler." diyerek bu teklifi kabul etmez (s. 111). İkisi de kendi çıkarının peşinde olduğu için anlaşamazlar. Seniye Hanım bu sahneyi değerlendirirken Zehra ve Asiye'nin bu işi kendilerinin de yapabileceklerini düşünür. Anlatıcı, "Onlar da aynen söylediğiniz gibi yaptılar." diyerek anne kızın yeni bir eve taşınıp yeni bir düzen kurduğunu söyler (s. 114).

Sekizinci Oyun'da, Zehra ve Asiye yeni evlerindedir. Zehra, kızı için iyi para getirecek zengin müşteriler ayarlaması için bir Aracı ile anlaşır. Bu arada Asiye'nin eski müşterilerinden biri, eskisi gibi düşük ücret ödemek ister. Zehra'nın ise onu ucuza çalıştırmaya hiç niyeti yoktur. Münakaşa uzayınca Müşteri, onları polise şikâyet etmekle tehdit eder. Seniye Hanım ve Anlatıcı arasındaki konuşmada, "[a]rtık Asiye'nin nasıl kurtulacağı değil, bu düzenin nasıl korunacağı tartışılmaktadır (Çelik Cinçınar 2010: 94). Seniye Hanım'a göre anne-kızın düzenlerini koruyabilmelerinin yolu, kendilerine bir koruyucu bulmaktan geçer. *Belalı* gibi, *dost* gibi bir koruyucu (s. 119)...

Dokuzuncu Oyun'da, Zehra ve Asiye, kendilerini belalı müşterilerden koruması için Kara Mustafa'yı dost olarak tutmuşlardır. Daha önce başlarına bela olan Müşteri, yine gelip tehdit savurmaya başlayınca hemen Kara Mustafa'ya bir işaretle haber verirler. Kara Mustafa gelir, önce şiddet yoluyla adamın borcunu ödemesini sağlar, sonra da onu zorla kapı dışarı eder. Zehra kendilerini koruması için böyle bir kabadayı buldukları için gururludur. Seniye Hanım'a göre Asiye ve annesi artık tezgâhlarını kurmuştur. Bundan sonra yapacakları iş, yeterli parayı biriktirebilecek kadar çalışmaktır. Paranın birikmesi ise beş altı seneyi bulabilir. Bunun üzerine Anlatıcı, bizi altı yıl sonrasına götürür.

Onuncu Oyun'da, Asiye ve annesi altı yıl sonra yine aynı evdedir; tıpkı evdeki eşyalar gibi Asiye de artık çok yorulmuş, yıpranmıştır. Son zamanlarda işleri iyice kötüye gitmeye başlamıştır. Bir yandan da dost tuttukları Kara Mustafa, Zehra'dan para istemektedir. Zehra, çareyi Asiye'nin devamlı müşterilerinden olan zengin bir adamı onlara ayrı bir ev tutması için ikna etmekte bulur. Asiye'ye tutkun olan Zengin Müşteri'yi ikna etmek zor olmaz. Anne-kız oyun yaparak *Asiye'ye göre yaşlı* olan bu evli ve zengin adamın ayrı bir ev tutmasını sağlarlar (s. 129). Seniye Hanım, Asiye için artık bir kurtuluş yolu göremediğini, Zehra'nın bulduğu çarenin eğer şansları da yaver giderse işe yarayabileceğini söyler. Ona göre Asiye artık ancak şansı varsa kurtulabilir.

On Birinci Oyun sahnesi, yine Zehra ve Asiye'nin evinde geçer. Zengin Müşteri, anne kızı yeni aldığı eve götürmeye hazırlanmaktadır. Adamın elindeki küçük valiz, evin sahibine ödeyeceği parayla doludur. Tam evden çıkacakları sırada Kara Mustafa gelir ve çıkan arbedede önce Zengin Müşteri'yi bıçaklayarak, sonra da polis çağırmaya çalışan Zehra'yı silahla vurarak öldürür. "On İkinci Konuşma ve Bir Sözsüz Oyun bölümünde içiçe [iç içe] geçmiş iki sahneyi görürüz." (Göktaş 2004: 112). Bu sahnede bir yandan Seniye Hanım ve Anlatıcı'nın konuşmaları yer alırken bir yandan da annesinin öldürülüşünden sonra tek başına kalan Asiye'nin hareketleri görülür. Seniye Hanım, Asiye'nin kurtulabilmek için Zengin Müşteri'nin para dolu çantasını alması gerektiğini söyler. Bu sırada hızlıca çantayı açan Asiye, bir müddet düşündükten sonra alır ve yan odaya saklar. Seniye Hanım'a göre Asiye, parasını mutlaka anladığı bir işe yatırmalıdır. "Para kazanabildikten sonra da, hangi iş olursa olsun." (s. 138). Asiye de öyle yapar ve kendisine sunulan tek kurtuluş yolundan gider.

On İkinci Oyun'da Asiye artık *son derece şık bir randevu evinin sahibidir* (s. 138). Asiye, kılık kıyafeti ve davranışlarıyla tam bir hanımefendi gibidir. Annesiyle çıktığı evde ona müşteri ayarlayan Aracı, bu kez tıpkı onun küçüklüğünü anımsatan *kimsesiz, işsiz, aç, bakımsız* (s. 138) kızlarla birlikte karşındadır. Asiye, yardımcılarına kızların önce karınlarının doyurulmasını, sonra da bakımlarının yapılarak akşama eksiksiz bir şekilde hazırlanmasını emreder. Bir hayat kadınının kızı olarak hayata bir-sıfır yenik başlayan, küçüklüğünden bu yana hep ezilen, hırpalanan, sömürülen Asiye; kurtuluş yolunu "olağanüstü bir rastlantıdan yararlanarak başkalarını sömürmek"te bulur (Şener 1971: 117). Böyle bir düzende ayakta kalmanın sırrını öğrenen Asiye, İkinci Final Türküsü ile sözlerini sonlandırır ve *Asiye Nasıl Kurtulur*, bütün oyuncularca söylenen "Son Değiş"le noktalanır.

Oyundaki dramatik örgüden de anlaşılabilceği üzere Vasıf Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*'u yazarken çok sıradan bir konudan yola çıkar. Çaresiz genç kız Asiye'nin başına gelenler, tipik bir *Yeşilçam senaryosu* (İpşiroğlu 2000: 119) gibidir. Dramatik tiyatrodan bir kusur olarak düşünülebilecek olan bu durum, Öngören'in epik yöntemi uyguladığı oyununda yazarın bilinçli bir adımı olarak yorumlanmalıdır. Çünkü "[e]pik tiyatro 'sahnede gösterileni coşkudan

arındırmak' amacındadır. Dolayısıyla onun için eski bir öykü, çoğu zaman yenisinden daha kullanışlı olacaktır." (Benjamin 2000: 29). "[B]u tiyatro anlayışında, çarpıcı ve etkileyici bir öykünün yaratacağı duygulanmadan öte, oyunun sonuçta yaratacağı düşünsel açılım hedeflenir." (Pekman 2005: 22). Bu nedenle Öngören, oyunda bilinen bir öyküyü seyirciyle buluşturarak seyircinin merakını, öykünün nasıl gelişeceğinden çok, neden ve nasıl bu şekilde geliştiği noktasına çekmeye, dolayısıyla oyun karşısında düşünen bir seyirci kitlesi yaratmaya çalışır. Zaten *Asiye Nasıl Kurtulur*'u farklı kılan, ele aldığı öyküden ziyade bu öyküyü yansıtmaya biçimidir. Temelde iki farklı düzlemde gelişen *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Asiye*'nin başından geçen olayların yansıtıldığı sahnelerin yanı sıra, bu genç kızın yaşadığı olayların Seniye Hanım ve Anlatıcı tarafından değerlendirildiği, Seniye Hanım'ın *Asiye*'nin kurtulabilmek için neler yapması gerektiğiyle ilgili önerilerde bulunduğu tartışma sahnelerinden oluşan bir oyundur. Oyunun başından sonuna dek varlığını koruyan Anlatıcı, epik tiyatronun belirgin niteliklerinden biri olarak dikkat çeker. Oyun boyunca Seniye Gümüşçü ile konuşan, onun çözüm önerilerini dinleyen, zaman zaman sorular soran ve yorumda bulunan Anlatıcı, *Seniye gibi oyuna müdahale edip yönlendirmeye, öneriler getirmeye çalış[maz]* (Göktaş 2004: 116). Anlatıcı'nın oyundaki işlevleri; yabancılaştırma etkisinin sağlanmasına yardımcı olması yani seyircinin dramatik tiyatrodaki gibi oyunun akışına kapılıp gitmesini, seyrettiklerinin gerçek olduğu yanılsamasına kapılmasını engellemesi ve hemen hemen her tartışma sahnesinin sonunda bir sonraki sahnede ne olacağını söyleyerek merak unsurunu köreltmesidir.

Oyunun başında, sahnenin sağ kenarındaki yükseltide, bir masa ve iki döner koltuk bulunur. Seyirciler yerlerine oturup oyunu izlemeye hazırlanırken şık giyimli bir kadınla bir erkek sahnede belirir ve bu döner koltuklara oturup oyunun başlamasını bekler. Ön oyun sona erdiğinde, ışıklar bu iki kişiyi aydınlatır. Erkek, oyunun "Anlatıcı"sıdır. Ayağa kalkarak seyircilere şu sözlerle seslenir:

"Sayın seyirciler, şu anda sahnemizde, tiyatromuzun çağrısına uyarak, 'Asiye Nasıl Kurtulur?' adlı tartışma oyunumuza katılan, çok değerli bir konuğumuz var. Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Sayın Seniye Gümüşçü... Çağrımızı kabul edip, tartışmalı oyunumuza katıldıkları için, huzurunuzda kendilerine tiyatromuz adına teşekkür ederim." (s. 80).

Anlatıcı, bu sözleriyle sahne illüzyonunu kırar, seyirciyi yadırgatır ve seyircinin gerçekte yaşanan bir olayı seyrettiği yanılsamasına kapılmasını önler. Oyun başlamadan önce Seniye Hanım'la birlikte sahnede görünerek, seyircilerle birlikte oyunu izlemeye hazırlanarak, onlarla konuşarak ve oyun içerisinde oyundan söz ederek seyircilere "bu bir oyun" mesajını gönderir.

Anlatıcı ve Seniye Hanım aracılığıyla sağlanan yabancılaştırma etkisi, oyunun sonraki bölümlerinde de devam eder. İkilinin, Birinci Final sahnesinden sonra oyunun ikinci bölümünü izlemeye hazırlanan seyircilerle birlikte yerlerini alması ve “On İkinci Konuşma ve Bir Sözsüz Oyun” sahnesinin sonunda Anlatıcı’nın “Bravo hamfendi... Asiyeye gerçek bir kurtuluş yolu gösterdiniz. (...) Sayın seyircilerimizin huzurunda, sizi tebrik ederim.” dedikten sonra seyircilere dönerek “İşte sayın seyirciler, sayın hamfendinin, Asiyeye gösterdiği tek kurtuluş yolunu seyrediyorsunuz.” sözleri, seyirciyi yadırgatan etkiler arasında sayılabilir (s. 138). Öngören, *seyircinin eleştiren, yerine göre itirazlar yönelten bir tutum takınmasına imkân* (Brecht 2011: 56) sağlamak, bunun için de onu uyanık vaziyette tutmak için oyunda yabancılaştırma etkilerine yer vermenin yanı sıra merak unsurunu da mümkün olduğunca yok etmeye çalışır. Her ne kadar oyunun dramatik örgüsünde, Asiyeye peş peşe talihsiz olaylar yaşarken seyircinin merakı zaman zaman “Bundan sonra ne olacak?” sorusu üzerine yoğunlaşsa da Anlatıcı’nın konuşma sahnelerinin sonunda bir sonraki sahnede olacaklarla ilgili kısaca bilgi vermesi, seyircinin merakını köreltme çabasından başka bir şey değildir. Anlatıcı, konuşma sahnelerinin büyük bölümünde Seniye Hanım’ın Asiyeye için sunduğu çözüm yollarından sonra sözü üstlenir ve bir sonraki bölümde Asiyeye’nin başına neler geleceğini aktararak seyircinin merakını giderir.

SENİYE Genç ve güzel bir kız Asiyeye, Allah için... Bu yüzden fiyatı çok yüksek olabilir. Üstelik yanında, anası gibi bu konularda çok tecrübeli yol göstericisi de var. Bu yolda çok para kazanabilirler... Ve ancak para onları kurtarabilir bu hayattan. Sermaye olabilecek kadar bir para. Mesela bu yoldan büyük para kazananlar vardır. Onlarla temasa geçsinler.

ANLATICI Haklısınız... Asiyeye’nin anası da aynı şekilde düşündü kızına kavuşunca... Asiyeye acemi idi ve çok az bir fiyatla çalışıyordu. Hiç vakit geçirmeden daha fazla para kazanma imkânlarını araştırmaya başladılar. İlk olarak da, çok zengin ve çok ünlü bir randevu evine götürdü [götürdü], anası kızını. Patronu eskiden tanıyordu (s. 110)

Nasıl ki Brecht’in epik tiyatrosunda, sahne ya da bölüm başlarındaki başlıklarla seyircinin merakı henüz sahnenin ya da bölümün başında iken törpüleniyorsa Öngören’in epik oyunu *Asiyeye Nasıl Kurtulur*’da da tıpkı yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, her sahnenin başındaki konuşma sahneleriyle o sahnede neler olacağını bilgisi önceden seyirciyle paylaşılır. Sahnenin başında merakı giderilen seyirci, o andan itibaren o sahnede neler olacağını değil, olayların neden ve nasıl bu şekilde geliştiğini merak eder ve sorgular. Anlatıcı, Asiyeye’nin daha iyi fiyatla çalışması için annesi tarafından çok zengin ve ünlü bir randevu evine götürüldüğünü söylediğinde dramatik örgünün nasıl devam edeceğini öğrenen seyirci, “Bundan sonra ne olacak?” gibi yüzeysel bir düşünceden sıyrılarak Asiyeye’nin annesinin bu davranışını sorgulamaya, onun kurtuluşu için bu yolun uygun olup olmadığı üzerine kafa yormaya, dolayısıyla daha derinlikli düşünmeye ve soruna eleştirel bir bakışla yaklaşmaya başlar.

Asiye Nasıl Kurtulur'da epik tiyatronun belirgin bir özelliği olarak dikkat çeken unsurlardan biri de "müzik kullanımı"dır. Oyundaki ilk şarkı, ön oyunun sonunda Zehra'nın söylediği "Sermayenin Türküsü"dür. "Biz aşk satarız / Sermayedir etimiz / Biz aşk satarız / Emeğimiz terimiz" sözleriyle başlayan türküde kendisi gibi hayat kadını olan tüm kadınlar adına konuşan Zehra, oyunun henüz başındayken onların yaptığı işi özetler (s. 79). Oyundaki ikinci şarkı, *Asiye*'nin Birinci Final'de, Seniye Hanım'ın "Ölsün daha iyi belki de bu hayattan" önerisine karşılık söylediği türküdür (s. 105). "Evet, sayın bayan / Kolay değil haklısınız" dizeleriyle başlayan ve "Adı ne olursa olsun / Yaşamaya mecbursun" dizeleriyle sona eren türküde ne şekilde olursa olsun bu dünyada yaşamak zorunda olduğunu, her ne kadar gücüne gitse de annesinin yolundan gitmek zorunda kaldığını anlatır (s. 106-109). Onuncu Oyun'da Zehra, Dost Kara Mustafa ile tartışır ve Dost, sinirle evden çıkıp giderken arkasından "Sermayenin Türküsü"nü devamını söyler. Oyundaki bir başka şarkı, On Birinci Oyun'un sonunda Zehra'nın ölümü üzerine *Asiye*'nin perdenin önüne gelip söylediği "Orospunun Sonu Türküsü"dür. Bu türküde, annesinin başına gelenleri yorumlayan *Asiye*, "Yor kafayı düşün taşın / Var mı bunun çıkar yolu" sözleriyle seyirciyi düşündürmek ister (s. 136). Oyundaki son şarkı, *artık bu düzende yaşamının sırrını* öğrenen *Asiye*'nin söylediği İkinci Final Türküsü'dür (s. 140). Bozuk düzene ayak uyduran *Asiye*, artık kurtuluş yolunu bulduğunu, hayatta varlığını sürdürebilmenin sırrını öğrendiğini bu türküde uzun uzun dile getirir. Brecht, "Epik Tiyatroda Müziğin Kullanılması" adlı yazısında dramatik müziğe karşı çıkarken bu müziğin seyirciyi "[t]uhaf bir miskinliğe kapılmış, düpedüz pasif, kendi içine gömülmüş, dıştan bakınca tehlikeli şekilde zehirlendiği sanılacak" hâle getirdiğini söyler (2011: 151). Oysa epik müzik, *hizmet edici* değil *iletici* bir tutum sergileyerek, *metni pekiştirmek* yerine *metni yorumlayarak* seyircinin hipnotize olmasını önler (Nutku 2008: 206). "Yani müzik, artık sade bir fon müziği olmaktan çık[ar]." (Çelik – Şen 2010: 32). *Asiye Nasıl Kurtulur*'da da müziğin epik tiyatrodaki işleviyle kullanıldığını görürüz. Birinci ve İkinci Final sahnelerinde *Asiye*'nin söylediği türkülerin konusuyla ilgili fona düşürülen fotoğraflarla birlikte aynı zamanda oyundaki yabancılaştırma etkisinin sağlanmasına da katkıda bulunan şarkılar; oyunun akışını keserek sahnedeki *estetik uzaklığı* yaratır (Nutku 2008: 207). Bu uzaklık, oyunda olup bitenleri yorumlayan şarkıları dinleyen seyircinin olaylar üzerine düşünmesine ve "Asiye nasıl kurtulur?" sorusuyla ilgili kendi yanıtlarını oluşturmasına yardımcı olur.

Asiye Nasıl Kurtulur, yalnızca biçimsel özellikleri bakımından değil içerik olarak da epik yöntemin başarıyla uygulandığı bir metindir. Epik tiyatro, *klasik kurgulama kurallarını kıran yapısı* kadar *ideolojik içeriğiyle* de dikkat çeken bir tiyatro anlayışıdır (Şener: 216). *Asiye Nasıl Kurtulur*'da, tıpkı Brecht'in epik oyunlarındaki gibi, kapitalist düzeni eleştiren ve bu düzenin

değişmesi gerektiği mesajını veren Öngören, “sömürüyü toplumun yaygın yaşama biçimi olarak göster[ir]. Bu ekonomik düzen içinde ayakta durmak, ancak başkasını ezmek, onun sırtından geçinmekle mümkündür.” (Şener 1971: 117). Nitekim tek suçu bir hayat kadınının kızı olarak dünyaya gelmek olan Asiye, böyle bozuk bir düzende namusuyla yaşayabilmek noktasında büyük sıkıntılar çeker. Bir marangoz atölyesinin sahibinin oğluyla evlenerek bu sıkıntılı hayattan kurtulmak ister; ama annesinin *alnındaki kara* (s. 80) ona da bulaşır ve evlenmesine engel olur. Çok sevdiği Yeğen’le yaşayacağı güzel bir hayatın hayalini kurarken Yeğen’in evli olduğunu öğrenir ve hiç istemese de onu bırakıp gitmek zorunda kalır. İşçi olarak çalışmaya başladığı fabrikada ustabaşı Besim, ona tecavüz etmek ister; ama bedel ödeyen yine Asiye olur ve huzursuzluk yarattığı gerekçesiyle fabrikadan kovulur. Mezeci’den yiyecek çalarken yakalanan Asiye, önce kendisini polise vermeye kalkışan ama kimsesiz ve çaresiz bir kız olduğunu öğrenir öğrenmez ondan yararlanmak isteyen Mezeci tarafından taciz edilir. Artık açıklıkla baş edemeyen Asiye, adamın tacizine istemeyerek razı olur (s. 105). Bu noktaya kadar Asiye, duygularıyla hareket eden saf bir kızdır. “Saf olmak belki yalnız başına olumlu bir özelliktir ancak böylesine herkesin kurnaz, acımasız, çıkarıcı, ikiyüzlü olduğu bir toplumda insana yıkım getirecek bir özelliktir.” (Göktaş 2004: 114). Brecht’in duygu ve akıl ikilisi hakkındaki düşüncesi de bu düşünceye paraleldir. Şöyle der Brecht:

“Kapitalist düzende, duygusallık insanı çoğu kez yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını temsil eder; öte yanda, kapitalist düzende akılcı tutum insanı kötü yaptığı halde, ayakta durabilmesini sağlayan bir koşuldur.” (Nutku 2008: 191)

Bu sömürüye dayalı düzende yaşadıklarından sonra duygusal davranırsa hep kaybeden taraf olacağını anlayan ve aklını başına alan Asiye, oyunun ikinci bölümünden itibaren her ne şekilde olursa olsun bu düzende yaşayabilmenin yollarını aramaya karar verir. Seniye Hanım’a cevaben söylediği “Birinci Final Türküsü”ndeki “Ben vazgeçtim erdemden / Bir parça ekmek / Yatacak bir yer / Örtünebileyim bir bezle yeter / Şuymuş buymuş önemli mi o kadar” dizeleri, onun bu kararını açıkça ortaya koyar (s. 109). Yedinci Oyun’dan itibaren artık annesi Zehra gibi bir hayat kadını olan Asiye, annesiyle birlikte yeni bir düzen kurar, bir süre sonra işin yolunu-yöntemini öğrenir ve tıpkı diğerleri gibi o da kendi çıkarlarının peşine düşer. Öyle ki kendine tutkun olan Zengin Müşteri için “Ama, adam da iyi ha. Sonunda bir yağlı kuyruk yakaladık galiba.” (s. 132) diyen Asiye, tesadüf eseri eline geçen fırsatı değerlendirir ve Dost Kara Mustafa tarafından öldürülen Zengin Müşteri’nin para dolu çantasını küçük bir tereddüt yaşasa da alıp saklar. “Para kazanabildikten sonra, hangi iş olursa olsun.” diye düşünen Seniye Hanım’ın önerisiyle bu parayı en iyi bildiği işe yatırır (s. 138). “Asiye tercihini ezen, sömüren, yeni Asiye’ler üreten sistemin dişlisi olmaktan yana kullanır ve ancak bu şekilde kurtulur.” (Çelik Cinçınar 2010: 82). *Yoksulluktan patroniçe fahişeliğe doğru gelişen bir çizgide yükselirken sahip olduğu erdem gibi,*

ahlak gibi değerleri kaybeder (Göktaş 2004: 50). Asiye'nin sömürüye dayalı düzendeki bu rol değişimi, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sında geçen şu dizeyi akla getirir: "Önce ekmek gelir, ardından ahlak!" (1998: 58). Brecht'e göre kapitalist sistemde, erdemlilik budalalığa denktir. Böyle bir sistemde ayakta kalabilmenin yolu; iyiliği, saflığı bir yana bırakıp akıllıca davranmaktır. Nitekim Asiye'nin oyunun son şarkısındaki "Ben de öğrendim artık / İnsanların neden birbirlerini yediklerini / Düşenlere neden tekme vurmak gerektiğini / Acımanın neden aptallık olduğunu" sözleri, Brecht'in düşüncesini doğrular ve bozuk düzende değerlerin nasıl alt üst olduğunu gözler önüne serer (s. 143).

Asiye, "Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndaki 'altın yürekli yoksul fahişe' kimliğinden 'acımasız iş adamı' Shui-Ta'nın 'saygın(!!!)' kimliğine geçerek varolabilen Shen-Te gibi"dir (Yüksel 1997: 119). Shen-Te, özünde iyi bir kadındır; ama çevresi o kadar kötü ve insanlar o kadar çıkarıcıdır ki böyle bir ortamda, Shen-Te ya iyi olmayı sürdürerek "budala" konumuna düşecektir ya da kötü olarak kendi yaşamını sürdürebilecek ve doğacak çocuğuna iyi bir hayat sunabilecektir. Çıkmazda kalan Shen-Te, çareyi hayalî kuzeni Shui-Ta'nın kılığına girmekte bulur. İyi yürekli, yardımsever Shen-Te karakteri duygularının esiridir, ilkelerinden ödün vermeyen, sert mizaçlı Shui-Ta ise aklının efendisi. Benzer şekilde, *Asiye Nasıl Kurtulur*'da da Asiye'nin önünde iki seçenek vardır. Çaresiz kadın ya iyi, ahlaklı, onurlu olmaya devam edecek ve sistemin çarkları arasında ezilecektir ya da *erdemden vazgeçerek* (s. 109) ezen, sömüren tarafta olacak, böylelikle ayakta kalacaktır. Asiye'nin değişimi Shen-Te'ye göre daha keskindir. O, Shen-Te gibi *ikilem ve kişilik bölünmesi* (İpşiroğlu 2000: 120) yaşamaz ve sömürülenden sömüren kimliğine doğru çelişkisiz bir geçiş yaparak kurtulur.

Asiye kurtulur kurtulmasına ama bu gerçek bir kurtuluş değildir. Her ne kadar Seniye Hanım'ın burjuva bakış açısıyla sunduğu çözümler, görünürde Asiye'nin kurtuluşunu sağlamış olsa da aslında oyun, seyircinin "tek tek bireylerin kurtarılması[na] değil, onları bu noktaya getiren dünyanın, sistemin değişmesi"ne yönelik çözümünü beklemektedir (Çelik Cinçınar 2010: 107). Dolayısıyla epik tiyatro anlayışındaki çözümsüzlük, *Asiye Nasıl Kurtulur*'da da söz konusudur. "Brecht'in oyunlarının çoğunda sorun getirilir ama, çözüm verilmez. (...) Brecht'in oyunları bilinç geliştirme çabasıdır. Belli bir düşünüş yönünde bir 'ilk hız', bir itki vermektedir." (Kesting 1985: 73). Aynı şekilde *Asiye Nasıl Kurtulur*'da, Asiye'nin ve Asiye gibilerin gerçekten kurtulabilmesi için nasıl bir yola girilmesi gerektiği sorusunun yanıtı seyirciden beklenir. Oyunun bütün oyuncularca söylenen "Son Değiş" bölümünde geçen "Şu sözlerini ataların / Sakın ha unutmayın / Burnu kurtulmaz pislikten / Kılavuzu karga olanın" dörtlüğü ve özellikle dörtlüğün son iki dizesinin üç kez tekrarlanması, seyirciyi Asiye'nin asıl kurtuluşunun nasıl olacağı üzerine düşündürmek içindir (s. 144). Asiye gibilerin kılavuzluğu, Seniye Hanım gibiler

tarafından yapıldığı sürece Asiye'ler yalnızca *kurtul-muş gibi* görünecek; ancak aslında daha fazla çıkmaza sürüklenecektir. Epik tiyatronun *bilirkişisi* (Brecht 2011: 20) olarak seyirciden beklenen, insanları çıkmaza sürükleyen bu bozuk ekonomik düzenin nasıl değiştirilebileceği üzerine akıl yürütmektir.

Sonuç

Türk edebiyatında Haldun Taner'le birlikte epik tiyatro anlayışının ilk örneklerini veren ve Türk seyircisinin Brecht'le tanışmasını sağlayan Vasıf Öngören, Brecht'in yöntemini *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunuyla gerek biçim gerek içerik bakımından başarılı bir biçimde uygulamıştır. Toplumcu tiyatro anlayışını savunan ancak toplumculuğun sanatın ilkelerini göz ardı eden sıradan söyleyişine yönelmek yerine yeni sanatsal biçimlerin arayışına giren Öngören'in bu oyununda, herkes tarafından bilinen bir konu, farklı bir bakış açısıyla ve yöntemle ele alınır. Öyle ki Asiye adındaki çaresiz genç kadının hikâyesi, Türk tiyatro seyircisinin aşına olduğu bir hikâyedir. Ancak Öngören herkesin iyi bildiği bu hikâyeyi seyirciye yabancılaştırarak ele almış, böylelikle sahne illüzyonunu kırıp sahneye uzaklaşan seyircinin eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamıştır. Oyunun anlatıma dayanan tartışmalı bir oyun olması, episodik gelişime dayanması, anlatıcı aracılığıyla merak unsurunun sürekli törpülenmesi, şarkı ve slayt kullanımı gibi biçimsel özellikler, hep seyirci ve sahne arasındaki estetik uzaklığı yaratmak ve bir oyun seyrettiğinin bilincinde olan seyircinin sahnede olup bitenlerle ilgili düşünce üretmesini sağlamak içindir. Tüm bu özellikleriyle epik tiyatro anlayışını başarıyla yansıtan *Asiye Nasıl Kurtulur*, ideolojik içeriği sıra dışı bir yöntemle buluşturarak 1970'lerde yaygınlaşan toplumcu tiyatro yönelişine farklı bir soluk getirmiştir.

Kaynakça

- Benjamin, Walter (2000). *Brecht'i Anlamak*. (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berksoy, Zeliha (22 Mayıs 1984). "Asiye Nasıl Kurtulur? Sorusu Hâlâ Yanıtsız", *Cumhuriyet*. <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1984/5/22/5.xhtml>. (Erişim tarihi: 15.02.17).
- Brecht, Bertolt (1998). *Bütün Oyunları Cilt 3*. Yücel Erten, Aziz Çalışlar, Yılmaz Onay, Ayşe Selen (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2011). *Epik Tiyatro*. Kâmuran Şipal (Çev.). (1. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çalışlar, Aziz (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Çelik Cinçınar, Gül (2010). "Türk Sinemasında Brecht'yan Anlayış ve Bir Örnek: 'Asiye Nasıl Kurtulur?'". Yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Çelik, Yavuz – Şen, Yavuz (2010). "Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı?". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Cilt: 0. Sayı: 5. <http://www.limnofish.org/ataunigsed/issue/2567/33060>. (Erişim tarihi: 23.02.17).
- Doğan, Âbide (2009). "Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi". *Turkish Studies*. Volume 4 /1-1 Winter.
- Gariper, Cafer (2005). "Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* Üzerinde Bir İnceleme". *İlmî Araştırmalar*. Sayı 20.
- Göktaş, Erbil (2004). *Vasif Öngören'in Tiyatro Dünyası*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra (2000). *Tiyatroda Devrim*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Kesting, Marianne (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. Yılmaz Onay (Çev.). (1. Basım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. (1. Basım). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Oral, Zeynep (25 Mart 1977). "Vasif Öngören". *Milliyet Sanat*. s. 3'ten aktaran: Erbil Göktaş (2004). *Vasif Öngören'in Tiyatro Dünyası*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Öngören, Vasif (2014). *Bütün Oyunları*. Tiyatro / Oyun Dizisi 1. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Parkan, Mutlu (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Pekman, Yavuz (2005). "Haldun Taner Tiyatrosunda 'Yabancılaştırma'". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. Sayı 7. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Şener, Sevda (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Şener, Sevda (Tarihsiz). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, Sevda (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (9. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- "Vasif Öngören'le Konuşma". *Tiyatro '70*. Sayı: 1. s. 29'dan aktaran: Erbil Göktaş (2004). *Vasif Öngören'in Tiyatro Dünyası*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Yüksel, Ayşegül (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. (1. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Emine Candan İRİ

Yüksel, Ayşegül (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. (1. Basım). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.