International Journal of Social and Humanities Sciences Research
JSHSR
Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi
Uluslararası Hakemli Dergi- International Refereed Journal
ISSN: 2459-1149

Received-Makale Geliş Tarihi 26.11.2025
Published-Yayınlanma Tarihi 31.01.2026
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 13 (127),54-64

Research Article /Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.18445645

Dr. Öğrt. Üyesi Ayşegül Dinç
https://orcid.org/0000-0002-4262-196X
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi/ Erzincan / TÜRKİYE
ROR Id: https://ror.org/02h1e8605

Vasıf Öngören'in 'Asiye Nasıl Kurtulur?' Oyununda Epik Tiyatro Anlayışı Bağlamında Müziğin İşlevsel Kullanımı

The Functional Use of Music in Vasıf Öngören's Asiye Nasıl Kurtulur? Play Within the Context of Epic Theater

ÖZET

'Asiye Nasıl Kurtulur?' oyununun müzikleri, Vasıf Öngören ile besteci Sarper Özsan'ın siyasal ve estetik açıdan ortak bir zeminde buluştukları bilinçli bir iş birliğinin ürünüdür. Oyun, epik tiyatronun temel ilkelerine uygun biçimde, sahneleri bölen ve anlatıyı duraklatan bağımsız şarkılar üzerinden ilerler. Bu şarkılar dramatik süreklilik yaratmaktan çok, sahne üzerindeki toplumsal ve ideolojik çelişkileri görünür kılmayı amaçlar.

Oyunda uvertür, ön oyunun bitiminde seslendirilen 'Bir Sermayenin Türküsü', on ikinci oyunun sonunda yer alan 'Bir Orospu'nun Türküsü' ve 'Final Şarkısı' yer alır. Bu şarkılar, epik tiyatro geleneği içerisinde Bertolt Brecht'in estetik anlayışıyla uyumlu olarak, seyirciyi duygudaşlığa değil eleştirel düşünmeye yönelten bir işlev üstlenir. Müzikler; emek/sermaye ilişkileri, sınıfsal eşitsizlik, kadının bedeni ve emeğinin metalaşması ve eril tahakküm eksenlerinde ele alınmış; bu bağlamda Marksist estetikte merkezi bir kavram olan yabancılaşma üzerinden değerlendirilmiştir. Özellikle 'Bir Sermayenin Türküsü' üretim süreci ve emeğin değersizleştirilmesini görünür kılarken, 'Orospunun Türküsü' kadının bedeni üzerinden kurulan ahlaki, hukuki ve toplumsal baskı mekanizmalarını kolektif bir anlatı diliyle sahneye taşır. 'Final Şarkısı' ise, bireysel kurtuluş söyleminin sistem içi bir yanılsama olarak nasıl üretildiğini açığa çıkarır. Özsan'ın beste yaklaşımı, yerel çalgılar ve makamsal göndermeler aracılığıyla Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal bağlamına işaret ederken, bu unsurları folklorik bir temsil alanına indirgemeden epik tiyatronun yabancılaştırıcı etkisini güçlendiren bir araç olarak kullanır. Bu yönüyle müzik, oyunda yalnızca tamamlayıcı bir unsur değil; politik tiyatronun ideolojik söylemini kuran temel bir anlatı bileşeni olarak konumlanır.

Anahtar Kelimeler: Epik tiyatro, tiyatro müziği, Asiye Nasıl Kurtulur? Vasıf Öngören, Sarper Özsan

ABSTRACT

The music of 'Asiye Nasıl Kurtulur?' is the product of a conscious collaboration between playwright Vasıf Öngören and composer Sarper Özsan, who meet on a shared political and aesthetic ground. In accordance with the fundamental principles of epic theater, the play unfolds through independent songs that interrupt the scenes and suspend the narrative flow. Rather than creating dramatic continuity, these songs function to expose the social and ideological contradictions presented on stage.

The play features the Ballad of a Capital (Bir Sermayenin Türküsü), performed at the end of the prologue; the Ballad of a Whore (Bir Orospu'nun Türküsü), presented at the end of the twelfth episode; and the Final Song. In line with Bertolt Brecht's aesthetic approach within the tradition of epic theater, these songs function not to evoke empathy, but to direct the audience toward critical reflection. The songs are examined along the axes of labor–capital relations, class inequality, the commodification of women's bodies and labor, and patriarchal domination; within this framework, they are analyzed with reference to alienation, a central concept in Marxist aesthetics. In particular, the Ballad of a Capital renders visible the processes of production and the devaluation of labor, while the Ballad of a Whore brings to the stage, through a collective narrative voice, the moral, legal, and social mechanisms of pressure imposed upon women's bodies. The Final Song, meanwhile, reveals how the discourse of individual liberation is produced as an illusion internal to the system. Özsan's compositional approach, through references to local instruments and modal structures, evokes Turkey's historical and social context while employing these elements not as folkloric representation, but as devices that reinforce the alienation effect of epic theatre. In this respect, music is positioned in the play not merely as an accompanying element, but as a fundamental narrative component that constructs the ideological discourse of political theatre.

Keywords: Epic theater, theater music, Asiye Nasıl Kurtulur? Vasıf Öngören, Sarper Özsan

1. GİRİŞ

‘Ulusal tiyatronun doğuşunu
sınıfsal nitelik açısından
kavramadığımız sürece
çıkar bir yolumuz yoktur’[1]

Vasıf Öngören’in ‘ulusal tiyatronun doğuşunu sınıfsal nitelik açısından kavramadığımız sürece çıkar bir yolumuz yoktur’ (Öngören’den aktaran Buğlalılar, 2014, s.176) düşüncesi temel alındığında *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunu, emek-sermaye çelişkileri ekseninde, iki kadın, Asiye ve Seniye üzerinden toplumsal sınıfları, toplumsal ahlakı ve toplumsal cinsiyeti eleştirir. Asiye karakteriyle temsil edilen sermaye ve mülkiyet sahibi olmayan sınıf, sömürülmemek için oyun boyunca statü atlamaya çalışır. Asiye bu yoldaki her denemesinde daha çaresiz, daha dışlanmış, ötekileştirilmiş hâle gelir. Asiye’nin koşullarını değiştirmesi ve sömürülmesine engel olması için önerilerde bulunan kişi ise üst sınıfı temsil eden Seniye’dir. Seniye oyun boyunca, Asiye’nin kurtulması için mutlaka bir yol olduğunu söyler ve onu bunu bulamamakla tenkit eder. Oysa Asiye’yi sömüren güruh için herhangi bir söylem geliştirmez, herhangi bir tenkit yapmaz. Asiye’nin koşullarına uzak, sermaye sahibi[2] ve olaya korunaklı açıdan bakan bu göz ahlaki bir değerlendirme yapıyor gibi gözükse de bu sınıfsal bir değerlendirmedir. Bu yargıyı, Asiye’nin genelev patroniçesi olması gerekliliğine[3] ses çıkarmayan konuşması destekler. Nitekim, Önder Şenyapılı (1970) yazarın çıkış noktasının sağlam olduğunu ve toplumsal yapıyı sınıfsal ilişkiler üzerinden ele almayı hedeflediğini vurgular. Varlıklı ve varlıksız sınıfların oluşum nedenlerini sorgulayan bu yaklaşımda, her iki sınıfın da aynı değer yargılarına bağlı olmasının, ezilen sınıfların bu konumdan çıkamamasında belirleyici olduğunu ifade eder. Yazarın bu düşüncesini büyük ölçüde gerçekleştirdiği, bir sınıfın yaşam mücadelesini Asiye karakteri üzerinden ayrıntılı biçimde somutlaştırdığı ve bu somutlaştırmanın kurgusal açıdan sağlam bir teknik yapı üzerine kurulduğu gerçeği önemlidir.

Dolayısıyla oyunu anlamak için Türkiye’de sınıf kavramını anlamak önemlidir. Türkiye’de kapitalizm 1960’lardan itibaren devinim kazanır ve görünür olmaya başlar. Aynı dönemler kapitalistleşen Türkiye’ye karşı sol muhalefetin yükseldiği ve politik tiyatronun Türkiye’de önem kazandığı zamanlardır. 1970-71 yılında Vasıf Öngören’in yazdığı politik bir oyun olan *Asiye Nasıl Kurtulur?* da Türkiye sahnelerinde yükselen epik türde oyunların en önemlilerindendir.

Türkiye’de politik tiyatroya dair eserler toplumsal sınıfların belirginleştiği, sanatın görece daha fazla özgürlüğe kavuştuğu 1960’larda ivme kazanır. 1950-1960 yılları arasında, özellikle Amerikan yardımlarıyla hızlanan kapitalistleşme süreci, toprak burjuvazisini güçlendirirken köylüyü topraksızlaştırır. Oldukça düşük ücretlerle çalıştırılan ya da işsiz kalan tarım işçileri, kırsaldan kente doğru göç dalgaları oluşturur ve göçle oluşan İstanbul gibi şehirler sınıfsal farkları mekânsal anlamda görünür hâle getirir; mülkiyet çerçevesinde gelişen toplumsal sınıflar ortaya çıkar. Bu göçler ile sanayi sektörü, ucuz işgücü talebini karşılayabilecek pozisyona gelir. Fakat Gevgilili, Türkiye gibi geç kapitalistleşen ülkelerde bu nedenle de en alt gelir grubu ile en yüksek gelir grubu arasında ciddi bir eşitsizliğin ortaya çıktığını, işçi sınıfı ile köylünün süreç içinde fakirleştiğini belirtir (1989, s.79-80 ve s. 83-84). Mülkiyet çerçevesinde gelişen toplumsal sınıflar metropollerin topografik yapısını değiştirir. Nitekim Tanıl Bora da *Cereyanlar* başlıklı kitabında 1960 yılının genel atmosferinin 1950’lerdeki üç toplumsal tabakanın netleşmesiyle oluştuğunu söyler: Zenginleşen bir tabaka, bunun sonucunda fakirleşen bir tabaka ve aradaki gelir adaletsizliğini fark eden bir tabaka. 1960’larda bu üç tabakanın varlığı net şekilde belirginleşir ve çatışmaların ortaya çıkması kaçınılmaz hâle gelir (2017, s. 595-596). 1960’lı yılların iç siyaset karakterini belirleyen unsur 27 Mayıs askeri darbesinden sonra yapılan anayasadır. Bu yeni anayasa, bireysel hak ve özgürlükleri anayasal güvence altına alışıyla oldukça ilericidir. Bu anayasa ile Türkiye’de sol görüş kendine daha rahat bir alan bulur; Feroz Ahmad’a (1996) göre anayasa, 1960’tan önce baskı altında tutulan işçi ve aydın kesimin yerleşik güçlere karşı siyasi mücadelesine olanak tanır. Anayasanın özgürlükçü olması ve dönemin sosyolojik görüntüsü ve en önemlisi sınıflar arasında oluşan uçurumlar, sanat anlayışında takip edilen eğilimlerin yönünü değiştirir, odağı toplumculuğa doğru kaydırır. Bu özgürlük ortamında toplumcu sanat düşüncesinin işlendiği bir alan da tiyatro olur. Bu dönemde toplumsal sorunları irdeleyen bir yaklaşım ya da farklı açıdan bir ‘hesaplaşma’, tiyatronun içerisine girmeye başlar. Brecht’in oyunlarından bazılarının Türkçe’ye çevrilmesi ve sahnelenmesi yine 1960’larda mümkün olur. 1960-1964 yılları, Brecht’in Türkiye’nin gündemine oturduğu yıllardır. Epik tiyatronun bu dönemde

[1] (Öngören’den aktaran Buğlalılar, 2014, s. 176)

[2] “ Seniye : Ancak, para tek başına bir kurtuluş yolu değildir. Kocamın dilinden eksik etmediği bir sözü vardır : insanı para değil, sermaye kurtarır, der..” (Öngören, 1970, s. 109)

[3] “Seniye: Şu veya bu iş diyemeyiz.. Önemli olan, parasını anladığı bir işe yatırmasıdır.. Yani para koyduğu yerden, nasıl para kazanabileceğini bilmesi lâzım.. Para kazanabildikten sonra da, hangi iş olursa olsun...” (Öngören, 1970, s. 109).

Türkiye'de karşılık bulmasının bir nedeni, ülkenin 1960'larda kazandığı siyasi bilinç ve bu yıllarda emperyalizm ve kapitalizm karşıtı tepkilerin güçlenmesidir (Buğlalılar, 2014, s. 64-65 ve s. 82-91). 1967-69 yılları arasında siyasi ve toplumsal atmosferi hazırlayan olayların başında emperyalizm ve Amerika karşıtı gösteriler gelir. Bu gösteriler o dönemin toplum yapısındaki bölünmüşlüğün resmini de ortaya koyar.

Vasıf Öngören gerek politik tiyatroya katkıları gerekse epik türdeki oyunlarıyla 1970'lerin tiyatro atmosferinde etkin rol oynar, epik tiyatroyla hem yönetmen hem de yazar olarak ilgilenir. Epik yöntemde kendini uzmanlaştıran Öngören, 1970'te yazdığı "Ulusal Tiyatro Devrimci Tiyatrodur" başlıklı yazısında ulusal tiyatronun ancak Brecht'in epik tiyatro anlayışıyla mümkün olduğunu dile getirir. Ona göre tiyatronun Osmanlı İmparatorluğu'na girdiği dönem aynı zamanda emperyalizmin ülkeyi sömürgeleştirmeye çalıştığı dönemdir. Bu yüzden başlangıcından itibaren ülkedeki tiyatro gayri-milli bir karaktere sahiptir. Tiyatronun ulusal olmasının tek çaresi ise sahneleri sömürgeci oyunların egemenliğinden kurtararak, sınıf çatışmasını ön plana alan ve işçi sınıfının görüşleri doğrultusunda şekillenen bir tiyatro yaratmaktır (Buğlalılar, 2014, s. 175). Bu minvalde Öngören şöyle der: "(...) demek ki tiyatroya milli nitelik kazandırmak için ilk iş, sahnenin işçi sınıfının görüşlerine uygun olarak kendisini değiştirmesidir. Bu sınıfın eylem kılavuzu olan diyalektik tarih anlayışı ve diyalektik metodu sahnenin de kullanması gerekmektedir' (Öngören'den aktaran Buğlalılar, 2014, s. 182). Öngören'in tiyatro anlayışına hâkim olan düşünceler, yazarlık anlayışında da sürer ve sınıf odaklı bakış açısını, epik tiyatro tekniğini kullanarak oyunlarına aktarır. Öngören için devrimci oyun yazarlığı yapmak, diğer tüm oyun yazarlıklarından farklıdır. Oyun yazarlığı, yazarın bağlı olduğu dünya görüşünden bağımsız ele alınamaz. Özellikle sosyalist gerçekçi tiyatro hem konu hem de yöntem bakımından natüralist yaklaşımlarla bağdaşmaz. Bu bağlamda, metafizik yöntemin özdeşleşmeye (einfühlung), diyalektik yöntemin ise yabancılaştırma efektine dayandığı yeterince kavranılmalıdır (Öngören'den aktaran Göktaş, 2004, s. 34). Öngören tam da bu yüzden oyunun müzikleri için Sarper Özsan'la çalışır. *Asiye Nasıl Kurtulur?*'un müzikleri, yazar ve kompozitörün siyasi açıdan ortak paydada buluştuğu bir iş birliğinin ürünüdür. Oyunun müzikleri, birçok Brecht uyarlamasının müziğini besteleyen Sarper Özsan'a aittir. Oyun tipik bir epik oyunda olması gerektiği gibi sahneleri bölen, duraklatan bağımsız şarkılar içerir.

Bu çalışma, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda müziğin epik tiyatro estetiği içerisindeki işlevsel kullanımını incelemeyi amaçlar. Oyunda yer alan uvertür, sahne arası müzikleri ve şarkılar, dramatik akışı destekleyen bir unsur olarak değil, anlatıyı kesintiye uğratan, yorumlayan ve seyirciyle kurulan ilişkiyi yeniden düzenleyen yapılar olarak ele alınır. Bu doğrultuda müzik, epik tiyatronun temel ilkeleriyle ilişkisi içinde değerlendirilir. Müziğin sahne üzerindeki konumu, anlatısal işlevi ve yabancılaştırma etkisi analiz edilir. Çalışma, epik tiyatroda müziğin yalnızca estetik bir eşlik unsuru değil, dramaturjik ve politik bir araç olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymayı hedefler.

2.YÖNTEM

Epik bir oyunda müzik hangi zorunluluktan doğar? Bu müzikler, sahneye yalnızca eğlence katmak, temsilin duygusal akışını yumuşatmak ve seyirciye estetik bir hoşluk sunmak amacıyla mı kullanılır, yoksa epik tiyatronun temel biçimsel ilkeleri doğrultusunda, anlatıyı kesintiye uğratan ve epizodik yapıyı görünür kılan bir işleve mi sahiptir? Bu sorular, epik tiyatroda müziğin varlığından çok, nasıl ve hangi mantıkla kurulduğu meselesini gündeme getirir. Zira epik tiyatroda kullanılan hiçbir sahne öğesi rastlantısal değildir. Her unsur, yabancılaştırma etkisini üretmeye yönelik ve politik bir ifade aracı olarak belirli bir düzen ve hesaplılık içinde konumlandırılır. Bu bağlamda müzik, dramatik tiyatrodaki gibi duygusal özdeşleşmeyi pekiştiren bir araç olmaktan çıkarak, sahne akışını bölen, yorumlayan ve seyirciyi eleştirel bir mesafeye davet eden özerk bir anlatı düzlemine dönüşür. Dolayısıyla epik tiyatro müziği, estetik bir ekten ziyade, yapısal ve ideolojik bir işlev üstlenen bir unsur olarak ele alınmayı gerektirir. Bu çalışma söz konusu işlevi görünür kılabilmek amacıyla, uvertür ve şarkıları, müzikal yapı ile sahne-dramaturji-ideoloji ilişkisi birlikte düşünülerek ele alan nitel bir analiz yaklaşımını benimser.

Çalışmanın veri setini oyunun uvertürü ile kullanılan temel şarkılar oluşturur: *Bir Sermayenin Türküsü, Orospunun Türküsü* ve *Final Şarkısı*. İnceleme kapsamında, besteleri Sarper Özsan'a ait olan bu müzikler, notaya dayalı çözümleme ve sahne bağlamı birlikte gözetilerek değerlendirilir. Notasyon üzerinden yapılan çözümlemelerde tonalite/makam ilişkileri, ritmik yapı, modal ve tonal geçişler, orkestrasyon tercihleri ve ezgisel karakter ön planda tutulur. Analiz süreci, betimleyici müzik analizi ile yorumsal-ideolojik çözümlemeyi birlikte içeren iki aşamalı bir yöntem izler. İlk aşamada müziklerin yapısal özellikleri, makam dizileri, usul/tartım kalıpları, ritmik karakterler ve çalgı kullanımına odaklanılarak teknik düzlemde ele alınır. İkinci aşamada ise epik tiyatro estetiğinin kuramsal çerçevesi esas alınarak, müziklerin oyunun politik söylemini nasıl taşıdığı ve yeniden ürettiği sorusuna odaklanılır. Bu doğrultuda müzik, dramatik sürekliliği destekleyen bir unsurdan ziyade, sahne üzerinde özerk bir anlatı alanı olarak ele alınır. Uvertürde farklı

bölgesel ve stilistik müzikal göndermelerin bir aradalığı, oyunun ideolojik çerçevesiyle ilişkilendirilerek yorumlanır. Araştırmada nicel ölçüm ya da karşılaştırmalı istatistiksel yöntemlere başvurulmamış, aksine metin, müzik ve sahneleme arasındaki ilişkiyi görünür kılmayı amaçlayan bağlamsal ve yorumsal bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yönüyle çalışma, tiyatro müziğini yalnızca tamamlayıcı bir unsur olarak değil, oyunun ideolojik ve estetik yapısının kurucu bileşenlerinden biri olarak ele alan disiplinler arası bir perspektif sunmayı hedefler.

3.BULGULAR

Bu çalışmada oyundaki müzikler, epik tiyatronun yerellik anlayışı, Türkiye'de sınıf kavramı, politik bağlam ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle kurdukları ilişki üzerinden ele alınır. Bu doğrultuda uvertür, epik tiyatroda yerelliğin ve tanıdıklığın nasıl işlevselleştirildiğini göstermesi bakımından değerlendirilirken, oyun içerisindeki şarkılar, Türkiye'nin sınıfsal yapısı, politik atmosferi ve kadın bedeni üzerinden kurulan toplumsal tahakküm ilişkileri bağlamında okunur.

Oyun için bestelenen, uvertür ve ön oyunun bitimindeki *Bir Sermayenin Türküsü*, on ikinci oyunun sonundaki *Orospunun Türküsü* ve *Final Türküsü* şarkıları çalışmanın araştırma nesneleridir. Sarper Özsan, uvertürde ve şarkılarda geleneksel Türk müziği çalgılarını tercih etmiştir. Orkestra darbuka, klarnet, keman gibi çalgılardan oluşan, nicel açıdan küçük bir orkestradır ve sahne üzerine konumlandırılmıştır. Epik tiyatroda orkestra, Brecht'in "bilimsel çağın tiyatrosu" anlayışıyla uyumlu biçimde, gösterişten uzak, nicel olarak küçük ve yalın bir yapıdadır. Wagnerci büyük orkestraların aksine oda orkestrasını andırır ve ses üretimi ihtişamdan ziyade işlevsellik üzerine kuruludur. Bu sadeleşme yalnızca ekonomik gerekçelerle değil, Brecht'in kalabalık orkestralara yönelik bilinçli eleştirisiyle de ilişkilidir. Nitekim orkestraların otuz kişiyi aşmaması gerektiği vurgulanır. Topluluk, farklı ailelerden, alışılmadık biçimde bir araya getirilen çalgılarla oluşturulur. Eisler'in ve Dessau'nun prodüksiyon örneklerinde görüldüğü üzere, çalgı çeşitliliği sabit değildir. Küçük orkestralarla yeni tınılar ve renkler elde edilmesi esastır. Brecht açısından belirleyici olan yalnızca orkestranın yapısı değil, müzisyenlerin müziği toplumsal bir amaç bilinciyle icra etmeleridir. Bu yönüyle yaklaşım, Hindemith'in İşlevsel Müzik (Gebrauchsmusik) anlayışıyla da örtüşür (Dinç, 2021).

Müziklerin içerdiği 'alaturka' rayihanın çeşitli nedenleri söz konusu olabilir. Öncelikle bu yaklaşım, genel geçer sistemin geleneksel köklerine atıfta bulunup Osmanlı'ya kadar dayanan anlayışa gönderme olarak değerlendirilebilir. Bir diğer neden, epik tiyatro anlayışının da önerdiği üzere, böylesi bir stilin seyirciye tanıdık gelmesini sağlamak olabilir. Orkestranın sahnede konumlandırılması da yabancılaştırma efektinin yanı sıra genelev ya da pavyonla bağdaşlaştırılan bir mekânsallığı yansıtma amacının ürünü olarak da hizmet eder. Tüm bunlar epik tiyatroda kullanılması olası bir müziğin özellikleriyle uyumludur. Bunların dışında ezgilerin kulakta kalıcılığı, geniş aralıklardan uzak olması, komplike bir armoniye ihtiyaç duymaması karmaşık olmayan bir müzik tasavvur eden epik tiyatronun önerdiği özelliklerdir.

3.1. Uvertür

Uvertür, oyunun başlangıcından önce icra edilen ve sekiz ayrı tasarımdan oluşan dokuz bölümlük bir müzikal yapı olarak kurgulanmıştır. Bu yapı içerisinde, Türkiye'nin farklı bölgelerini çağrıştıran ritmik, ezgisel ve makamsal öğeler ardışık ve parçalı bir form içinde sunulur. Giriş müziği, synthesiser klavyede brass tınısı kullanılarak oluşturulmuş, iki ölçülük akor destekli bir açılışla başlar. Bu kullanım, düşük bütçeye karşın pratik bir çözüm, yabancılaştırma efekti ile uyumlu bir sentetiklik, gerçeklik duygusunun bilinçli olarak kırılması ve epik tiyatro estetiğine uygun bir mesafe sunar. Bu bölümde sırasıyla Mi Majör (3–5), La Majör (4–6) ve yeniden Mi Majör (4–6) akorları duyulur. Ardından ani ve işlevsel olarak kesintili bir geçişle si bemol Majöre yönelinir. Bu tonal kopuş, öncesiyle doğrudan ilişkilenmeyen bir renk değişimi yaratarak melodik hattın başlamasına zemin hazırlar. Bu yönüyle uvertürün açılışı belirgin biçimde tonal bir karakter taşır (Şekil,1).

Şekil 1. Uvertür Giriş Akorları

İzleyen bölümlerde, makamsal yapılara dayanan kesitler dokuz sekizlik, altı sekizlik, iki dörtlük ve yedi sekizlik gibi farklı usullerle yapılandırılmış; sultanîyegâh, hicaz ve hüseynî gibi makamlar senfonik orkestrasyonla birlikte kullanılmıştır. Klarnet darbuka, keman, orkestra içerisinde eritilerek kullanılmıştır. Görüldüğü üzere aşağıdaki kesit iki dörtlük ritimde hicaz makamında oyun havası üslubundadır (Şekil,2).

Şekil 2. Uvertür İkinci Sekans

Altı sekizlik Azeri tavrındaki bölümde, Re bemol Majör tonalitesi içinde, trombonlar ile yaylılar arasında karşıt aralıklar üzerinden ilerleyen bir doku kurulmuştur (Şekil,3).

Şekil 3. Uvertür Üçüncü Sekans

Bölümler arasındaki geçişler, tonalite ve makam değişimlerini yumuşatan birer ölçülük köprü pasajlarla sağlanmıştır. Uvertürün ilerleyen kesitlerinde Karadeniz yöresini çağrıştıran yedi sekizlik ritmik yapı, synthesiser destekli bir girişle sunulmuştur. 31. ölçüde kromatik inişlerle rüya, trans ya da halüsinatif bir etki yaratılarak ana ezgiye 44. ölçüde yeniden bağlanılmıştır (Şekil,4).

Şekil 4. Uvertür Dördüncü Sekans

Uvertürün sonunda bitiriş etkisi yaratmak için, Mi bemol ve Re bemol Majör üzerinden karar sesine tekrar dönülür. Burada klarnet, pikola, yan flüt egemenliğinde ezgi yürütülür (Şekil,5).

Şekil 5. Uvertür Bitiş

Genel olarak uvertür, yerel dans ve müzik motiflerini senfonik bir dil içinde dolaşıma sokan, tonal ve makamsal alanlar arasında bilinçli kopuşlar ve geçişler kuran çok bölümlü bir açılış işlevi görür. Oyunun ideolojik çerçevesi dikkate alındığında uvertürde Türkiye'nin farklı bölgelerine ait ritmik, ezgisel ve makamsal öğelerin ardışık ve kolajvari bir biçimde yan yana getirilmesi, ulusal kültürü homojen ve bütünlüklü bir kimlik olarak sunmaktan bilinçli biçimde kaçınan bir estetik tutuma işaret eder. Bu müzikal yapı, 'halk' kavramını tekil, uyumlu ve özcü bir bütün olarak değil, tarihsel, sınıfsal ve kültürel olarak parçalı bir toplumsal zeminin temsili olarak kurar. Farklı yörelere ait müzikal karakterlerin senfonik bir çatı altında, zaman zaman kesintili ve ani geçişlerle sunulması, seyircinin müziğe duygusal olarak bütünüyle teslim olmasını engelleyen, aksine onu dinlediği yapının inşa edilmişliğinin farkına vardıran bir yabancılaştırma etkisi üretir. Bu yönüyle uvertür, ideolojik olarak oyunun temel meselesi olan sömürü düzeninin 'herkes için geçerli' ve 'doğal' olduğu yanılsamasını daha baştan kırar. Coğrafi çeşitlilik, ortak bir kader duygusu yaratmak için değil, sınıfsal eşitsizliğin ülkenin tamamına yayılmış yapısal bir sorun olduğunu göstermek için kullanılır. Böylece müzik, yerelliği folklorik bir temsil alanı olarak değil, politik bir teşhir aracı olarak işlevselleştirir. Bu yaklaşım, oyunun epik dramaturjisiyle uyumlu biçimde, seyirciyi duygudaşlığa değil düşünmeye çağıran, eleştirel bir estetik zemini daha uvertürde kurar. Vasıf Öngören'in metni ile Sarper Özsan'ın müziği arasında kurulan ideolojik ortaklık da en erken ve en yoğun biçimde bu çok katmanlı açılışta görünür hâle gelir.

3.2. Bir Sermayenin Türküsü: Emek, Yabancılaşma ve Tüketim Alegorisi

Asiye Nasıl Kurtulur? oyununun ilk şarkısı olan *Bir Sermayenin Türküsü*, oyunun dramatik ve ideolojik çerçevesini daha en baştan belirleyen bir 'künye' işlevi görür. Şarkı, oyunda bir kadının bireysel hikâyesinin anlatılmayacağını, asıl meselenin emek/sermaye ilişkisi ve kapitalist sistemin yarattığı yapısal eşitsizlikler olduğunu açık biçimde ilan eder. "Biz aşk satarız, sermayedir etimiz, biz aşk satarız, emeğimiz terimiz, Artık aşk paradır, gönlümüzde yaradır, Alnımızda karadır, bizim gibiler için" (Öngören, 1970, s. 14).

Şarkıda tekrar eden 'aşk satmak', 'et satmak', 'sevgi satmak' ifadeleri, insan duygularının ve bedeninin birer ticari metaya indirgenmesini temsil eder. Bu indirgeme, yalnızca fahişelik pratiğine değil, kapitalist üretim ilişkilerinin insanı bütünüyle nesneleştiren mantığına işaret eder. Kadın bedeni üzerinden kurulan bu alegori, tüketimin ulaştığı en uç noktayı görünür kılar: insanın hem emeğinin hem de varoluşunun pazarlanabilir hâle gelmesi.

Öngören'in bu temsili tercih etmesi epik tiyatro geleneği açısından istisnai değildir. Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* ve *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*, Haldun Taner'in *Zilli Zarife* gibi eserlerinde, emek/sermaye çelişkisi sıklıkla fuhuş imgesi üzerinden sahnelenir. Adorno'nun Mahagonny üzerine yaptığı çözümleme, bu alegorik tercihin işlevi konusunda açıklayıcıdır. Adorno'ya göre Mahagonny, burjuva dünyasının maskesinin düştüğü, mevcut düzenin kendisini açıkça sergilediği bir temsildir: "Biz Mahagonny'de yaşıyoruz; tek bir şey dışında her şeye izin var: paramızın olmaması" (Adorno, 1989). Adorno, Mahagonny'de kişiler arası ilişkilerin şeyleşmesinin en açık biçimde fuhuş imgesiyle kanıtlandığını belirtir. Bu bağlamda aşk, sınıfsal ayrıcalıkların ve burjuva ahlakının saçmalığını açığa çıkaran bir araç hâline gelir. Benzer biçimde *Bir Sermayenin Türküsü* de aşkı ve bedeni sermayenin bir uzantısı olarak sunarak, insan ilişkilerinin metalaşmasını sahneye taşır. Adorno'nun Mahagonny'nin ikinci perdesi için tanımladığı dört alegorik imge; yemek, seks, boks ve alkol, tüketimin karanlık mutluluğunu simgeler. Bu imgeler, sonunda ölümle ödenmesi gereken sahte bir haz vaadini temsil eder. *Asiye Nasıl Kurtulur*'da para karşılığı seks, bu tüketim rejiminin hem bedensel hem ekonomik boyutunu bir arada düşünmeye imkân verir. Seks, burada yalnızca cinsellik değil, emeğin bedensel düzeydeki karşılığıdır, tüketim ile üretim arasındaki çelişki bu noktada görünür olur.

Şarkının başlığının *Bir Sermayenin Türküsü* olması, Marx'ın yabancılaşma kavramı açısından özellikle anlamlıdır. Yabancılaşma, emek gücü ile üretim araçlarının mülkiyeti arasındaki eşitsiz ilişki nedeniyle ortaya çıkar ve insanın hem ürettiği ürüne hem de kendi faaliyetine yabancılaşmasıyla sonuçlanır. Marx'a göre emek, "doğal dünyanın kolektif ve yaratıcı dönüşümünü içeren herhangi bir insan faaliyetidir" (Swain, 2013, s. 30). Oysa kapitalist üretim ilişkilerinde işçi, ne ürettiği ürün üzerinde hak sahibidir ne de üretim

sürecinin bütününe dair bir bilgiye sahiptir. “Kapitalizm, işçiye kendi emeğinin ürettiği bir şeyi kullanma hakkını vermez” (Ollman, 2015, s. 239). Şarkıda “sermayedir etimiz” ve “emeğimiz terimiz” ifadeleriyle emek doğrudan bedensel bir gerçeklik üzerinden tanımlanır. Üretici, ürettiği şeyle özdeşleşir, insan, kendi emeğinin nesnesi hâline gelir. “Gönlümüzde yaradır” dizesi ise bu sürecin yalnızca ekonomik değil, duygusal ve varoluşsal bir tahribat yarattığını gösterir. Duyguların körelmesi, Marx’ın tanımladığı biçimiyle insanın kendi faaliyetine ve türüne yabancılaşmasının sahne üzerindeki karşılığıdır. Bu yabancılaşma, Nutku’nun ifadesiyle “bilincin şeyleşmesi” (Die Verdinglichung und das Bewußtsein) olarak da okunabilir (2015, s. 114). Canlı, dönüşen ve anlam üreten bilinç, sistemin dayattığı genel geçer duygularla nesneleşir ve işlevsizleşir. Şarkının duygusuz tonu ve tekrarlayıcı yapısı, bu cansızlaşmayı müzikal düzlemde de pekiştirir.

Ayrıca *Bir Sermayenin Türküsü*, 1960’lar Türkiye’sinin sosyo-ekonomik dönüşümüyle doğrudan ilişkilidir. 1950’lerden itibaren hızlanan kapitalistleşme süreci, köylünün topraksızlaşmasına, kırdan kente göçün artmasına ve sınıfsal eşitsizliklerin görünür hâle gelmesine yol açmıştır. Tanıl Bora’nın belirttiği gibi bu dönem, zenginleşen bir tabaka, fakirleşen bir tabaka ve bu adaletsizliği fark eden üçüncü bir tabakanın netleştiği bir kırılma momentidir (2017, s. 595–596). Şarkı, bu tarihsel bağlam içinde, Türkiye işçi sınıfının ve özellikle kadın emeğinin alegorik bir temsili olarak okunabilir. Bu yönüyle *Bir Sermayenin Türküsü,* yalnızca oyunun giriş şarkısı değil: kapitalist sistemin emeği, bedeni ve duyguyu nasıl sermayeye dönüştürdüğünü ifşa eden, epik tiyatronun eleştirel mesafesini kuran temel bir dramaturjik araçtır. *Bir Sermayenin Türküsü* bir oyun havasını andıran ritmik açışla başlar, makamsal bir nitelik göstermekten çok modal sayılabilir. Buna ek olarak şarkının ezgisi, orkestranın çalma üslubuyla da “alaturka”laşmıştır. 4/4’lük ritmik yapıya sahip şarkının alt yapısında darbukanın oyun havasını andıran tartımı söz konusudur.

3.3. Orospunun Türküsü: Ataerkil-Patriyarkal Burjuva Ahlakı

“Taze idik bakarlardı, Beşibirlik takarlardı, Nerde olsak ararlardı, Böyl’ettiler sonumuzu, Geçti mi bir kez yaşın, Böyl’olur orospu sonu, Yor kafayı düşün taşın, Var mı bunun çıkar yolu, Güpegündüz kurşun ile, Bu nafile düzen ile, Töre, ahlak, kanun ile, Seçtirdiler sonumuzu” (Öngören, 1970).

Orospunun Türküsü, Asiye’nin annesinin pezevenkler tarafından öldürülmesinin ardından sahnede bulunan tüm orospular tarafından koro halinde seslendirilir. Bu tercih, şarkının bireysel bir trajediden ziyade kolektif bir kader anlatısı olarak kurgulandığını açıkça gösterir. Şarkı, kadının meta olarak dolaşıma sokulması, değerin geçiciliği, töre-ahlak-kanun üçgeninde meşrulaştırılan toplumsal şiddet ve Türkiye’nin ataerkil sosyo-kültürel yapısında kadın bedeninin konumunu eşzamanlı olarak ifşa eder.

Şarkı sözlerinde geçen ‘beşibirlik takarlardı’ ifadesi, kadın bedeninin değerinin simgesel ve maddi göstergelerle ölçülmesine dair güçlü bir metafor üretir. Kadının ‘değerli’ olabilmesi, gençlik, güzellik ve erkek arzusuna hitap etme kapasitesiyle ilişkilendirilir. Ancak bu değer zamansaldır: “Geçti mi bir kez yaşın / Böyl’olur orospu sonu” dizeleri, kapitalist-ataerkil sistemde kadının değerinin nasıl hızla düşürüldüğünü, yaşlanmanın ise değersizleşme ile eş tutulduğunu açık biçimde ortaya koyar. Böylece insan olarak değerli olma meselesi yerini, piyasa mantığına göre belirlenen bedensel değere bırakır. Bu bağlamda şarkı, kapitalist üretim ilişkilerinde emek gücünün değerinin piyasa ihtiyaçlarına göre belirlenmesiyle kadın bedeninin metalaşması arasında doğrudan bir paralellik kurar. Kadın, genç ve “arzulanabilir” olduğu sürece yüksek değere sahip bir meta iken, bu özelliklerini yitirdiğinde sistem tarafından dışlanır. Kapitalist toplumda değerin geçiciliği, burada kadın bedeni üzerinden görünür kılınır.

Bu sürecin ideolojik meşruiyeti ise eğitim, medya, din ve hukuk gibi ideolojik aygıtlar aracılığıyla sağlanır. Bu aygıtlar, kadınların gençlik ve güzellik üzerinden değerlendirilmesini doğal ve kaçınılmaz bir durum gibi sunar: yaşlanma ise ahlaki, estetik ve toplumsal bir ‘kusur’ olarak kodlanır. Böylece patriyarkal kapitalizm, kadının değersizleşmesini yalnızca ekonomik değil, ahlaki bir zorunluluk haline getirir. Beden politikaları, bireylerin iktidarla kurdukları ilişkinin sürekli müzakere edildiği bir alan olarak ortaya çıkar. Bedenin sınırları, hareket alanı ve toplumsal görünürlüğü bu müzakere sürecinde biçimlenir. Kadınlar açısından beden politikaları, çoğunlukla toplumsal cinsiyet temelinde işler (Bora,2017, s. 93). Bu çerçevede patriyarkal denetimin dışında kalan kadının ezilmeye mahkûm edilmesi, istisnai değil yapısal bir durumdur. Ayrıca Özsoysal’ın belirttiği üzere, yazar, toplumda egemen olan genel ahlak anlayışını ve üst-orta sınıfa ait yerleşik değer yargılarını Seniye karakteri üzerinden ironik bir biçimde görünür kılarken, içselleştirilmiş söylemlerin kadınların birbirlerine yönelttiği yargılarda ne ölçüde dışlayıcı ve baskılayıcı olabildiğini de açığa çıkarır. Seniye’nin düşünme biçimi, sınıfsal çatışma bilincinden yoksun, gündelik yaşam pratiğiyle ve toplumsal gerçeklikle temasını yitirmiş, soyut ve kurgusal bir dünya algısına sıkışmış bir zihniyeti temsil eder. Bu çerçevede Seniye, üst-orta sınıf değerlerinin ve ataerkil yapılanmanın yeniden üretildiği bir figür olarak karşımıza çıkar; burjuva ahlakına ve eşinin ekonomik-toplumsal konumuna bağımlı bir kadın tipidir. ‘Evdeki melek’ rolünü içselleştirmiş bu karakterin cinselliği, eviçi emeği, duygusal hizmetleri ve ekonomik

ikincilliği, sınıfsal konumunun ardında görünmez kılınır. Oyunda Seniye'yi kadın kimliğiyle tanımaktan ziyade, hem sınıfının ve yerleşik ideolojinin temsilcisi hem de akıl veren, yol gösteren bir otorite figürü olarak izleriz; bu yönüyle, erkek egemen konumları devralmış ancak bu konum içinde olumsuzlanan bir kadın imgesi olarak çizilir (Özsoysal, 2012, s.75-76).

Orospunun Türküsü, tam da bu yapısallığı görünür kılar. Töre, ahlak ve kanun, kadını koruyan değil, onu ölüme götüren araçlar olarak işlev görür. "Güpegündüz kurşun ile" dizesi, namus ve ahlak adına uygulanan şiddetin kamusal ve meşru niteliğini vurgular. Burada asıl dikkat çekici olan, eril tahakküm ve ahlak paradoksudur. 'Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti' adlı çalışmasında Serpil Sancar, kapitalizmin küresel ölçekte gelişimiyle birlikte iktidar ilişkilerinin daima cinsiyetlenmiş anlamlar ve imgelerle kurulduğunu vurgular. Connell'in 'küresel cinsiyet düzeni' kavramsallaştırması, sömürgecilikten bugüne uzanan iktidar biçimlerinin erkeklik rejimleriyle nasıl iç içe geçtiğini açıklar (Sancar, 2014, s. 48). Bu bağlamda modernleşme, yalnızca ekonomik ve siyasal bir süreç değil, aynı zamanda eril değerleri merkeze alan bir cinsiyet rejiminin inşasıdır.

Bu rejimin ahlaki paradoksu ise Bertolt Brecht'in ifadesiyle berraklaşır. Bertolt Brecht, burjuva sınıfının ahlak içinde yaşamaktansa ahlakın sırtından geçinmeyi tercih ettiğini belirtir (Brecht, 1998, s. 374-375). *Orospunun Türküsü*, bu ikiyüzlülüğü sahneye taşır. Müdire Hanım'ın devletin 'güler yüzü'nü temsil ederken Asiye'ye "orospu kızı" diye hitap etmesi, ahlakın kimler için geçerli olduğunu ve kimler için askıya alındığını çarpıcı biçimde gösterir.

Asiye'nin girdiği her kamusal alan, aile, fabrika, küçük esnaf dünyası, kendi çürümüşlüğünü onun varlığıyla açığa çıkarır. Mutsuz ve yozlaşmış bir aile düzeninde suçlu erkek değil, kadındır. Böylece Asiye, Türk burjuva ahlakının iki yüzlülüğünü ifşa eden bir figür haline gelir. *Orospunun Türküsü*, kadın bedeninin sınıf, ahlak ve iktidar ilişkileri içinde nasıl konumlandırıldığını gösteren güçlü bir müzikal araçtır. Şarkı, kadınların yalnızca erkek arzusunu 'artırdıkları' için suçlandıkları, erkek tahakkümünün ise kimi zaman kadınlar aracılığıyla yeniden üretildiği bir düzeni açığa çıkarır. Bu yönüyle eser, patriyarkal kapitalizmin Türkiye bağlamındaki özgül tezahürlerini, beden politikaları ve ahlak söylemi üzerinden görünür kılar.

Şekil 6. Orospunun Türküsü

Orospunun Türküsü, nota üzerinden incelendiğinde Si Hüseynî karcığar geçkili bir yapı sergiler. Ancak bu geçki, klasik Türk müziğinde beklenen genişletici ya da süslemeci bir makamsal dolaşım üretmekten bilinçli olarak kaçınır. Ezgisel kurgu, dar bir ses alanı içinde, ağırlıklı olarak komşu sesler arasında hareket eden tekrar temelli motiflerden oluşur ve bu durum, melodik gelişimi askıya alarak müziği ilerleyen değil, sabitlenen bir söyleme dönüştürür. Makamsal geçki, burada duygusal bir açılım değil, aksine Hüseynî'nin içsel gerilimini ve karcığar renklenmesini sınırlı bir alanda tutarak gerilimin çözümsüzlüğünü vurgulayan bir işlev üstlenir. Ritmik yapı boyunca düzenli ve kırılmayan bir akışın korunması, metindeki sert ve yargılayıcı ifadelerin dramatik olarak yükselmesini engeller. Müzik, sözün öfkesine eşlik etmek yerine onu soğukkanlı bir düzenin içine hapseder. Kadans noktaları belirgin bir tamamlanma hissi yaratmaz, geçici duraklamalarla sürekli yeniden başlayan bir döngü izlenimi üretir. Bu bağlamda eser, bireysel bir ifade ya da ağıt formundan uzaklaşarak, koro aracılığıyla kurulan anonim bir ses rejimi içinde, toplumsal yargının mekanik ve süreklilik gösteren yapısını müzikal olarak somutlaştırır (Şekil 6).

3.4. Final Şarkısı

Final Şarkısı, oyunun ideolojik çözülme ve ifşa noktasını oluşturur. “Ben de kurtuldum işte / ben de öğrendim artık” tekrarlarıyla kurulan söylem, bireyin sisteme karşı bir kurtuluş yaşadığını değil, tam tersine sistemin işleyiş mantığını içselleştirdiğini ilan eder. Buradaki öğrenme, ahlaki ya da insani bir bilinçlenmeye değil, kapitalist düzenin görünmez kurallarını kavramaya ve bu kurallara uyum sağlamaya işaret eder. Şarkı boyunca sıralanan “yoksulları kaderle uyutma”, “uyananı parayla susturma”, “susmayanı zorla sindirme” gibi ifadeler, sistemin sürekliliğinin nasıl sağlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bu bağlamda *Final Şarkısı*, kapitalizmin doğrudan ve çıplak bir baskı rejimi olarak değil, dolaylı ve aracılı bir tahakküm mekanizması olarak işlediğini vurgular. Sermaye çoğu zaman doğrudan sahneye çıkmaz, ezme eylemi, yine ezilen sınıfın içinden türeyen aracılar eliyle gerçekleşir. Böylece şiddet ve sömürü, anonimleşir ve doğal bir düzen gibi algılanır. Şarkının “kimlerin yaşayabildiğini / nasıl yaşayabildiğini biliyorum artık” dizeleri, bu mekanizmanın çözülüşünü değil, kabul edilişini ifade eder.

Finalde dile getirilen ‘kapitalistleşme’, bireyin ekonomik bir aktöre dönüşmesinden ziyade, zihinsel ve etik bir dönüşümü imler. Burada özne, sistemin kurbanı olmaktan çıkıp onun sürdürücülerinden biri hâline gelir. Bu nedenle *Final Şarkısı*, bir kurtuluş anlatısı değildir. Düzenin yeniden üretimini mümkün kılan öğrenilmiş bir itaatin ve sınıf içi şiddetin itirafı olarak okunmalıdır. Oyunun bütününde eleştirilen düzen, finalde bir kez daha devamlılık kazanır ve “devam etsin bu hayat” ifadesiyle sahne üzerinde mühürlenir (Şekil 7).

Şekil 7. Final Şarkısı

Final Şarkısı, nota üzerinden değerlendirildiğinde 2/4’lük ölçü birimi içinde, Si Segâh makamında kurgulanmış, temposu bilinçli biçimde ağır tutulmuş bir yapıya sahiptir. Segâh makamının karakteristik mikrotonal gerilimi, eserde geniş bir makamsal dolaşıma açılmaksızın, sınırlı bir ses alanı içinde tutulur. Bu durum, makamın içsel kırılganlığını dramatik bir açılıma dönüştürmek yerine bastırılmış ve içe çökmüş bir ifade alanı yaratır. Ezgisel hat, ani sıçramalardan ve virtüoziteye açık hareketlerden kaçınarak, ağır tempo ile birleşen kontrollü ve ölçülü bir ilerleyiş sergiler. 2/4’lük ölçünün yürüyüş karakteri, burada dinamik bir devinim üretmez. Aksine ağır tempo sayesinde, zamanın uzadığı ve hareketin neredeyse askıya alındığı bir algı oluşturur. Kadans noktaları, kesin bir çözülme duygusu yaratmaktan uzak olup, Segâh’ın kararsız ses dünyasını sürdürerek eserin sonunu bir tamamlanmadan çok ağırlık ve yorgunluk hissiyle işaretler. Bu bağlamda *Final Şarkısı*, dramatik bir kapanıştan ziyade, oyunun ideolojik yükünü taşıyan bir son söz rejimi olarak işlev görür. Müzik, anlatıyı yükselterek kapatmaz, onu ağırlaştırarak mühürler. Bu tercih, besteci Sarper Özsan’ın tiyatro müziğini duygusal boşalım alanı olarak değil, düşünsel ve politik bir yoğunlaşma alanı olarak ele aldığını açıkça ortaya koyar.

4. SONUÇ

Bu çalışma, Vasıf Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununu, epik tiyatro estetiği içerisinde müziğin ideolojik ve dramaturjik işlevi üzerinden ele alarak, metin, sahne ve müzik ilişkisinin bütüncül bir okumasını amaçlar. Oyunda yer alan uvertür ve şarkılar, anlatıya eşlik eden ya da duygusal atmosfer yaratan öğeler değildir, aksine, epik biçimin temel ilkeleri doğrultusunda anlamı askıya alan ve seyirciyi eleştirel bir konuma çağıran yapısal araçlar olarak kurgulanmıştır.

Asiye karakteri, oyunun dramatik merkezinde, emek-sermaye çelişkisi ile eril tahakkümün kesişim noktasında konumlanır. Asiye’nin direnişi, kendisini bir sermaye ve sömürü nesnesine dönüştürmeden var olma çabasıdır. Ancak bu çaba, geç kapitalistleşen Türkiye bağlamında sistem içi çözümlerle sürekli olarak ertelenir ya da bastırılır. Bu yönüyle Asiye’de, hem üretim sürecinde emeğinin karşılığını alamayan Türk

işçisinin hem de cinselliğinden bağımsız bir özne olarak varlık göstermeye çalışan Türk kadınının ortak mücadelesi ve yenilgisi somutlaşır.

Öngören'in özellikle Asiye'nin annesi üzerinden kurduğu anlatı, ucuz iş gücüne dayalı üretim ilişkilerini ve bu ilişkiler içinde ezilen sınıfın konumunu görünür kılar. Oyunun açılışındaki *Bir Sermayenin Türküsü*, "üretilen şey onu üretenin midir?" sorusu etrafında şekillenerek, Marksist yabancılaşma kavramının sahne üzerindeki erken bir ifadesi haline gelir. Üretici ile ürettiği nesne arasındaki bağın kopuşu, kullanım hakkının, üretim sürecine katılmayan bir başkasına devredilmesi, bu sürecin kaçınılmaz sonucu olarak sınıfsal ayrışmaların ve çatışmaların doğması, şarkı formu aracılığıyla didaktik ama duygusallıktan arındırılmış bir biçimde seyirciye sunulur.

Bu noktada müzik, anlatının dramatik yükünü taşımaktan ziyade, onu ifşa eden bir işleve sahiptir. Sarper Özsan'ın bestelediği şarkılar ve uvertür, epik tiyatronun önerdiği biçimde, karmaşık armonik yapılardan kaçınan, tek sesliliğe yakın, kulakta kalıcı ve tanıdık ezgisel kalıplar üzerinden inşa edilmiştir. Yerel çalgıların ve makamsal göndermelerin kullanımı, müziği folklorik bir temsil alanına indirgemez. Bu seçim, Türkiye'nin tarihsel ve sınıfsal gerçekliğine işaret eden politik bir tercih olarak okunmalıdır. Bu tercih, epik tiyatronun 'yerel olanı' eleştirel bir mesafeyle değerlendirme ilkesine uygun düşer.

Asiye'nin sistem içerisinde 'yok olmadan ayakta kalma' çabası, sermaye sahibi Senihe'nin önerileriyle şekillenirken, bu yönelim bir kurtuluş vaadi olmaktan çok, sömürünün yeniden üretildiği bir döngüyü açığa çıkarır. Nitekim Amidon'un (2004) Mahagonny okumalarında işaret ettiği gibi, epik yapıda seçimlerin sonuçları oynanır. Ancak bu seçimler, öznenin özgürleşmesini değil, sistemin görünür kılınmasını sağlar. Asiye için de yapılan her tercih, kurtuluşa değil, çelişkinin daha da derinleşmesine hizmet eder.

Öngören'in "ulusal tiyatronun doğuşunu sınıfsal nitelik açısından kavramadığımız sürece çıkar bir yolumuz yoktur" düşüncesi, oyunun hem metinsel hem müzikal örgüsünde belirleyici bir hat olarak izlenebilir. Şenyapılı'nın (1970) da belirttiği üzere, yazar, bir sınıfın yaşama savaşını Asiye'nin kişiliğinde ayrıntılarıyla somutlaştırırken, bu somutlaştırmayı sağlam bir kurgu ve bilinçli bir estetik tercih üzerinden gerçekleştirir. Müzik, bu kurgu içerisinde, epik tiyatronun yabancılaştırıcı etkisini güçlendiren, seyirciyi duygudaşlığa değil, düşünmeye sevk eden bir araç olarak konumlanır.

Sonuç olarak *Asiye Nasıl Kurtulur?*'un müzikleri, yazar ve bestecinin ortak politik zeminde buluştuğu bir iş birliğinin ürünü olarak, epik tiyatronun estetik ve ideolojik gerekliliklerini karşılayan, yerel olanı evrensel sınıf çatışmalarıyla ilişkilendiren bir yapı sunar. Bu bağlamda müzik, oyunun politik söylemini destekleyen tali bir unsur değil, aksine, anlam üretiminin merkezinde yer alan, eleştirel düşünceyi sahne üzerinde kuran temel bir bileşen olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W., & Daniel, J. O. (1989). *Discourse*, 12(1), 70–77. (Fall–Winter 1989–1990, A Special Issue on Music).

Amidon, K. S. (2004). "Oh show us...": Opera and/as spectatorship in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. *Brecht Yearbook*, 29, 223.

Ahmad, F. (1996). *Demokrasi sürecinde Türkiye (1945–1980)* (A. F. Yıldırım, Çev.). Hil Yayınları.

Bora, A. (2010). *Kadınların sınıfı: Ücretli ev emeği ve kadın öznelliğinin inşası*. İletişim Yayınları.

Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de siyasi ideolojiler*. İletişim Yayınları.

Brecht, B. (1998). *Tüm oyunları* (Cilt 8; A. Cemal, A. Çalışlar vd., Çev.). Mitos Boyut Yayınları.

Buğlalılar, E. (2014). *Kadife koltuktan amele pazarına*. Tavır Yayınları.

Dinç, A. (2021). *Haldun Taner'in epik tiyatrosunda müzik* (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gevgilili, A. (1989). Türkiye'de kapitalizmin gelişmesi ve sosyal sınıflar. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 24, 45–96.

Göktaş, E. (2004). *Vasıf Öngören'in tiyatro dünyası*. Mitos Boyut Yayınları.

Nutku, Ö. (2015). *Bertolt Brecht ve epik tiyatro*. Özgür Yayınları.

Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma: Marx'ın kapitalist toplumdaki insan anlayışı* (A. Kars, Çev.). Yordam Kitap.

Öngören, V. (1970). *Asiye nasıl kurtulur?* San Matbaası.

Özsoysal, F. (2012). Asiye ataerkiden kurtulur mu? Ya da kurtuluşa tutsak kalmak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (6), 69–100.

Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İletişim Yayınları.

Şenyapılı, Ö. (1970). Asiye ve de Türk tiyatrosu gerçekten nasıl kurtulur? *Tiyatro 70*, (4), 20–23.