İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi
Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy
JTCD 42 (2026): 1–18

https://doi.org/10.26650/jtcd.1703215

Başvuru | Submitted 21.05.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 14.11.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 15.12.2025
Kabul | Accepted 16.03.2026
Online Yayın | Published Online 01.07.2026

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi
Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Bir Sahneleme Laboratuvarı Olarak *Kafatası*: Sovyet Avangardından Türk Tiyatrosuna

Kafatası as an Experimental Site of Performance: From the Soviet Avant-Garde to Turkish Theatre

Merve Esra Özgürbüz [1]

[1] Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, Türkiye

Öz

Bu çalışma, Nâzım Hikmet'in *Kafatası* adlı oyununu, 1920'li yıllarda Sovyetler Birliği'nde şekillenen devrimci sanat ortamı ve Vsevolod Meyerhold'un avangard estetiği bağlamında değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Oyun, yazarın Moskova'daki eğitimi sürecinde edindiği ideolojik ve biçimsel formasyonun, Türk tiyatrosundaki özgün ve melez bir izdüşümü olarak konumlandırılmaktadır. Çalışmada, metnin estetik yapısı politik tiyatro, Sovyet "Canlı Gazete" geleneği ve Rus Biçimcilerinin "yadırgatma" kavramı ile ilişkilendirilerek dönemin ortak estetik ikliminin (Zeitgeist) bir ürünü olarak tartışılmaktadır. Çalışmanın ikinci eksenini metnin içerdiği "uyuyan" sahneleme potansiyelinin günümüz tiyatrosundaki yansımaları oluşturmaktadır. Bu kapsamda, oyunun yakın dönemdeki üç farklı prodüksiyonu, Patrice Pavis'in "gösterim çözümlemesi" yöntemi ve göstergebilimsel okuma stratejileri kullanılarak incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda; İzmir sahnelemesinin konstrüktivist inşaya, Şişli yorumunun "yoksunluk estetiği" ve Agit-Prop sadeliğine, Antalya yorumunun ise grotesk ve karnavalesk görsel dramaturjiye yaslandığı tespit edilmiştir. Böylelikle *Kafatası*'nın tarihsel bir belge olmanın ötesinde her dönemde farklı reji stratejileriyle yeniden üretilebilen avangard ve açık uçlu bir yapıya sahip olduğu ortaya konulmuştur.

Abstract

This study aims to evaluate Nâzım Hikmet's play *Kafatası* within the context of the revolutionary art environment shaped in the Soviet Union in the 1920s and Vsevolod Meyerhold's avant-garde aesthetics. The play is presented as an original and hybrid projection of the ideological and formal formation the author acquired during his education in Moscow onto Turkish theatre. The study discusses the aesthetic structure of the text as a product of the common aesthetic climate (Zeitgeist) of the period, associating it with political theatre, the Soviet "Living Newspaper" tradition, and the Russian Formalists' concept of "defamiliarization." The second axis of the study examines the reflections of the "dormant" staging potential contained in the text in contemporary theatre. In this context, three recent productions of the play are analysed using Patrice Pavis's "performance analysis" method and semiotic reading strategies. As a result of the analyses, it has been found that the İzmir staging relies on constructivist construction, the Şişli interpretation on the "aesthetics of deprivation" and Agit-Prop simplicity, and the Antalya interpretation on grotesque and carnivalesque visual dramaturgy. Thus, it is shown that *Kafatası* possesses an avant-garde and open-ended structure that goes beyond being a historical document and can be reinterpreted with different directing strategies in every period.

Anahtar Kelimeler Nâzım Hikmet · Sovyet Avangardı · Meyerhold · Gösterim Çözümlemesi · Politik Tiyatro

Keywords Nâzım Hikmet · Soviet Avant-Garde · Meyerhold · Performance Analysis · Political Theatre

Atıf | Citation: Özgürbüz, Merve Esra. "Bir Sahneleme Laboratuvarı Olarak *Kafatası*: Sovyet Avangardından Türk Tiyatrosuna" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi–Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 42 (2026): 1-18. https://doi.org/10.26650/jtcd.1703215

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2026. Özgürbüz, M. E.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Merve Esra Özgürbüz mervesrapolat@gmail.com

Extended Abstract

This study comprehensively re-evaluates Nâzım Hikmet's play *Kafatası* within the specific context of the revolutionary art environment that flourished in the Soviet Union during the 1920s, with a particular focus on Vsevolod Meyerhold's avant-garde aesthetics. The play is positioned not merely as a literary text but as an original and hybrid projection of the ideological and formal formation the author acquired during his education at the Communist University of the Toilers of the East (KUTV) in Moscow onto the landscape of Turkish theatre. By transcending the traditional boundaries of dramatic literature, this thesis interprets *Kafatası* as a performative site where revolutionary theatrical movements—specifically Constructivism and Agit-Prop—find material expression through dramaturgical structure, character construction, and inherent staging possibilities embedded in the text.

In terms of theoretical framework, the study critically challenges the conventional academic tendency to analyse Nâzım Hikmet's theatre solely through the lens of Bertolt Brecht's epic theatre theory. While acknowledging the similarities, the research argues that such a reading limits the historical and aesthetic context of the work. Instead, the aesthetic structure of the text is discussed as a product of the common aesthetic climate (Zeitgeist) of the interwar period. The play's episodic structure, use of allegorical typologies, and politically charged narrative strategies are associated with Erwin Piscator's Political Theatre, the Soviet Living Newspaper (Zhivaya Gazeta) tradition, and the Russian Formalists' concept of defamiliarization (ostranenie). Thus, elements such as the fragmentation of the narrative flow, the use of documentary materials (radio announcements, newspapers), and the construction of typological characters are interpreted not as an imitation of Brecht but as a synthesis of the shared avant-garde heritage that simultaneously influenced Brecht, Piscator, and Hikmet. Furthermore, the study posits that Meyerhold's biomechanics and constructivist vision -which emphasise physical expression, rhythmic movement, and the integration of the actor's body into the architectural stage set, profoundly influenced the dramaturgical texture of *Kafatası*.

Methodologically, this study conducts a detailed comparative analysis of three contemporary productions of the play: İzmir Nâzım Stage/NHKM Theatre Workshop (2022-2023), Şişli Theatre (2023-2024), and Antalya City Theatre (2024-2025). The analysis employs Patrice Pavis's performance analysis methodology and semiotic reading strategies to examine how each production interprets and actualises the dormant staging potential contained in the text. By using Pavis's concepts, such as visual dramaturgy and representative density, the study decodes the specific sign systems used in each performance. Attention is paid to scenography, actor movements, lighting choices, and the relationship established with the audience. The study uses performance recordings, production photographs, and promotional materials to deconstruct the visual and kinetic vocabulary of the respective interpretations.

The comparative analysis yields specific and distinct findings regarding the aesthetic orientation of each production. It is determined that the İzmir NHKM staging leans heavily on a constructivist construction, treating the stage as a functional, vertical machine that physically represents the social hierarchy. The Şişli Theatre interpretation adopts the aesthetics of deprivation and Agit-Prop simplicity, using a minimalist stage and the social mask technique to highlight the raw political message without decorative distractions. Conversely, the Antalya City Theatre interpretation employs grotesque and carnivalesque visual dramaturgy. By utilising exaggerated makeup, flamboyant costumes, and caricaturized acting styles, this production subverts the seriousness of the capitalist hierarchy portrayed in the play, creating a Bakhtinian marketplace atmosphere where official ideologies are uncrowned through laughter.

The study concludes that *Kafatası* represents a vital performative and ideological bridge between the Soviet avant-garde practices of the early XX. Century and the evolving landscape of Turkish political theatre. Furthermore, the research highlights the play's striking contemporary relevance. In a post-pandemic world where health and the human body are increasingly commodified, the play's critique of the capitalisation of science and medicine resonates deeply with modern audiences. The study reveals that *Kafatası* possesses an avant-garde and open-ended structure that goes beyond being a historical document. Ultimately, it demonstrates that the play is a dynamic theatrical artefact capable of being reproduced with different directing strategies—from constructivist abstraction to grotesque satire—in every period, thereby confirming its enduring relevance for contemporary performance studies and theatre history.

Giriş

Nâzım Hikmet'in *Kafatası* adlı oyunu, Sovyetler Birliği'nde 1920'li yıllarda yaşanan estetik ve ideolojik dönüşümlerin Türk tiyatrosuna yansıyan özgün ve öncü örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Oyun, yazarın Moskova'da geçirdiği formasyon sürecinin ve bizzat içinde yer alarak deneyimlediği radikal avangard iklimin doğrudan bir yansımasıdır. Nâzım Hikmet, 1922-1924 yılları arasında eğitim aldığı Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'nde (KUTV) Marksist ideolojiyle sistematik biçimde tanışırken aynı dönemde Sovyet tiyatrosunun kuramsal ve pratik düzlemde geçirdiği devrimci dönüşümün de tanığı ve parçası olmuştur. Ancak bu etkileşim sahasını, bazı çalışmalarda sıklıkla yapıldığı üzere Konstantin Stanislavski'nin psikolojik gerçekçiliği ile Vsevolod Meyerhold'un biyomekanik kuramı arasındaki ikili karşıtlığa indirgemek, dönemin zengin sanatsal atmosferinin çok katmanlı yapısını gözden kaçırma riski taşımaktadır. Nitekim Sovyet Avangardı; Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk anlayışından Aleksandr Tairov'un sentezci yaklaşımına, Yevgeni Vakhtangov'un fantastik realizminden Proletkült ve Mavi Gömlekliler'in sokak estetiğine uzanan çok sesli bir deney sahasıdır.[1] Nâzım Hikmet'in Moskova yılları, tam da bu estetik çoğulluğun en canlı olduğu döneme denk düşmektedir. Yazarın, Meyerhold'un öğrencisi olan yönetmen Nikolay Ekk ile kurduğu ve Rusça "çalı süpürgesi" anlamına gelen METLA (МЕТЛА) topluluğu, onun bu avangard arayışların teorik bir izleyicisi değil, bizzat uygulayıcısı olduğunu kanıtlamaktadır. Afişinde "kızıl bir diskin üzerinde uzun saplı bir çalı süpürgesi" bulunan topluluk, isminin de ima ettiği üzere eski sanat anlayışını "süpürüp atmayı" hedefleyen radikal bir çıkışın ürünüdür. Dolayısıyla *Kafatası*; yalnızca Meyerhold'un konstrüktivist ilkelerinin değil, aynı zamanda 1920'lerde Sovyetler'de yaygınlaşan "Canlı Gazete" (Zhivaya Gazeta) geleneğinin, Agit-Prop topluluklarının montaj estetiğinin ve belgesel tiyatro arayışlarının Türkiye bağlamındaki özgün bir sentezi olarak ele alınmalıdır.[2]

Bu çalışma, *Kafatası* oyununu, Nâzım Hikmet'in Moskova'da edindiği çok katmanlı ideolojik ve estetik formasyonun bir ürünü olarak çözümlemeyi amaçlamaktadır. Oyunun epizodik yapısı, radyo anonsları ve gazete haberleriyle bölünen kurgusu; yazarın sanatı ideolojik bir aygıt olarak gören Marksist estetik anlayışının sahne üzerindeki izdüşümleridir. Bu noktada çalışmanın temel varsayımı şudur: *Kafatası*, Bertolt Brecht'in henüz o yıllarda tam anlamıyla kuramsallaştırmadığı epik tiyatro tekniklerinin bir taklidi değil; Erwin Piscator, Meyerhold ve Sovyet Agit-Prop geleneği gibi Brecht'i de besleyen ortak tarihsel ve estetik havzadan doğmuş, Brechtyen estetikle akraba olan öncü bir prototiptir. Dolayısıyla metindeki "yabancılaştırma" (verfremdung) benzeri stratejiler, tarihsel bir etkilenmeden ziyade aynı devrimci sanat ikliminin ürettiği paralel sonuçlar olarak okunmalıdır.

Bu varsayımdan hareketle çalışma, iki ana eksen üzerine kurgulanmıştır. İlk bölümde, Nâzım Hikmet'in estetik formasyonu ve metnin kuramsal altyapısı; Meyerhold, Piscator ve Brecht'in metinlerine dayalı karşılaştırmalı bir okumayla tartışılacaktır. İkinci bölümde ise *Kafatası*'nın içerdiği gösterimsel (performative) olanaklar; oyunun 2020'li yıllardaki üç farklı yorumu olan İzmir Nâzım Sahne (NHKM Tiyatro Atölyesi), Antalya Şehir Tiyatroları ve Şişli Tiyatrosu prodüksiyonları üzerinden analiz edilecektir. Bu incelemede, Patrice Pavis'in önerdiği "gösterim çözümlemesi" (performance analysis) yöntemi temel alınarak sahnelemenin görsel ve dramaturjik kodları çözümlenecektir. Söz konusu incelemenin amacı salt bir reji eleştirisi sunmak değil; günümüzün post-dramatik ve deneysel sahne olanaklarının, metinde yıllardır "uyuyan" biyomekanik, grotesk ve epik katmanları nasıl görünür kıldığını ortaya koymaktır. Yazıldığı dönemde Türkiye'deki sahneleme imkânlarının kısıtlılığı ve hâkim tiyatro anlayışı nedeniyle metin düzeyinde saklı kalan bu avangard nüve, çalışmanın özgün değerini oluşturmaktadır. Böylelikle makale, *Kafatası*'nı tarihsel bir metin olmaktan çıkarıp sahnede yeniden üretilen ve yaşayan avangard bir deneyim olarak tartışmaya açmayı hedeflemektedir.

[1] Dönemin estetik çeşitliliği ve tiyatro pratiklerinin kapsamlı bir analizi için bkz. Lars Kleberg, *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, çev. Charles Rougle (London: Macmillan, 1993), 2-12; Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*, çev. Roxane Permar (London: Thames and Hudson, 1988). Agit-prop tiyatrosu ve kültür ihracı bağlamındaki tartışmalar için ayrıca bkz. Lynn Mally, "Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater," *Slavic Review* 62, no. 2 (2003): 324-325.

[2] Mally, "Exporting Soviet Culture," 326.

Sahnenin Devrimi: Sovyet Avangardından Epik Tiyatroya Kuramsal Bir İzlek

XX. yüzyılın başlarında Sovyetler Birliği'nde şekillenen tiyatro pratiği, estetik bir devrim ve reformist ideolojinin sahne sanatları aracılığıyla yeniden inşa edilmesi anlamına gelmektedir. 1917 Ekim Devrimi'nin ardından kültürel üretim alanı, yeni sosyalist insanın yaratımına katkı sunacak biçimde ideolojik olarak yönlendirilmiş; tiyatro, kitlelerin eğitilmesi ve siyasal bilinçle donatılması amacıyla araçsallaştırılmıştır. Bu dönemde geliştirilen sahneleme teknikleri, Sovyet tiyatrosu ile sınırlı kalmamış, Weimar Almanyası'nda Piscator'un politik tiyatrosu ve Brecht'in epik tiyatrosu gibi kuramsal yönelimlerin biçimlenmesinde de belirleyici bir rol oynamıştır.

Sovyet tiyatrosunun dönüşüm sürecinde Meyerhold, kuramsal ve pratik düzlemde radikal figürlerden biri olarak öne çıkar. Meyerhold'un tiyatro anlayışı, Stanislavski'nin psikolojik gerçekçilik ve özdeşleşmeye dayalı sistemine karşıt bir konumda şekillenir. Sahne sanatlarında hareketin ve fiziksel eylemin önceliğini vurgulayan Meyerhold, oyuncunun içsel dünyasından yola çıkarak dışsal bir ifade üretmesini amaçlayan Stanislavski modeline alternatif olarak "dıştan içe" yönelen ve fiziksel performansı merkeze alan bir yöntem geliştirir.[3] Bu bağlamda Meyerhold estetiği iki temel sütun üzerine inşa edilir: Oyuncunun bedeninin mekanik bir düzen içinde işlevsel kullanımını temel alan biyomekanik oyunculuk modeli ve sahne tasarımında yapısal işlevselliği önceleyen konstrüktivist estetik yaklaşım.

Meyerhold, oyuncunun psikolojik gerçekçilikten kurtulması için geliştirdiği biyomekanik yöntemle, oyuncuyu akrobatik ve mekanik hareketlerle duygusal iç tepkileri fiziksel olarak yansıtacak biçimde eğitmeyi amaçlar. Dönemin bilimsel düşünce yapısı ve ideolojik eğilimleriyle koşutluk içinde gelişen bu model, Ivan Pavlov'un refleks kuramı ile Frederick Winslow Taylor'ın bilimsel yönetim ilkelerinden beslenir.[4] Meyerhold'a göre biyomekanik, her şeyden önce oyuncunun kendi bedenini ve onun mekanizmasını mükemmel bir biçimde tanıması ve bu mekanizmayı en rasyonel ve ekonomik şekilde kullanmasıdır.[5] Amaç, oyuncunun sahnede gereksiz hareketlerden arındırılması ve sahne üzerindeki devinimin endüstriyel üretimde olduğu gibi işlevsel, ritmik ve tekrarlanabilir bir düzleme oturtulmasıdır.[6] Bu anlayışta oyuncu, sahne tasarımının (konstrüksiyonun) bir parçası olarak makineleşmiş bir bedenle hareket eder; böylelikle seyirciyle kurulan ilişki, psikolojik özdeşim değil, bedensel enerji ve görsel kompozisyon üzerinden yeniden tanımlanır.

Meyerhold'un inşa edici tiyatro anlayışı, Batı Avrupa'da gelişen epik tiyatro kuramıyla da güçlü paralellikler taşır. Nitekim Brecht'in kuramsallaştırdığı epik tiyatro, Meyerhold'un anti-illüzyonist ve göstermeci teknikleriyle aynı estetik köklerden beslenir. Seyirciyi sahneyle özdeşleşmekten alıkoyarak düşünsel bir mesafeye davet eden eleştirel bir seyir pratiği inşa etmeyi amaçlayan epik tiyatroda; epizodik yapı, açıklayıcı başlıklar ve gestus gibi anlatı araçları öne çıkar.[7] Gestus, karakterin sınıfsal konumunu ve ideolojik tutumunu somut bir jest veya eylem aracılığıyla görünür kılmayı amaçlayan, anlatı ve sahneleme düzeyinde işlevsel bir göstergedir.[8] Oyuncunun jest ve mimikleri, karakterin ait olduğu toplumsal konumun yabancılaştırma yoluyla görünür kılınmasını sağlayarak seyircinin eleştirel bir bilinçle konum almasını hedefler.

Nâzım Hikmet'in Moskova'da geçirdiği yıllar (1921-1928), onun Meyerhold'un konstrüktivist estetiği ve biyomekanik deneyleri ile doğrudan temas kurmasını sağlamıştır. Bu süreçte yazar, tiyatroyu salt bir yansıtma aracı olarak değil, toplumsal bilinç üretiminde etkili bir ideolojik aygıt olarak görmeye başlar. Nâzım Hikmet'e göre sanat, hayatı olduğu gibi yansıtan pasif bir ayna olmayıp hayatın içine giren ve onu değiştiren dinamik bir eylemdir; bu bağlamda tiyatro sahnesi de kitlelere ulaşılacak en etkili kürsü niteliğindedir.[9] *Kafatası* oyunu bu kuramsal çerçevede değerlendirildiğinde biçimsel yapılanması ve temsil stratejileriyle Sovyet avangardının ve epik tiyatronun kesişim noktasında duran öncü

[3] Fidan Mammadova, "Vsevolod Meyerhold ve 'Büyük Temizlik' Dönemi", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 16, no. 43 (2023): 1260.
[4] Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage* (London: Methuen, 1995), 84.
[5] Aleksandr Gladkov, *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, ed. ve çev. Alma Law (London: Routledge, 1997), 103.
[6] Vsevolod Meyerhold, "Biomechanics," *Meyerhold on Theatre içinde*, ed. ve çev. Edward Braun (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016), 243-244.
[7] Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993), 45-48.
[8] Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. ve çev. John Willett (London: Methuen, 1964), 198.
[9] Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 28.

bir metin olarak belirir. Oyun, geleneksel Aristotelesçi dramatik yapının aksine epizodik bir kompozisyona yaslanır; her sahnenin başında seyirciye doğrudan hitap eden açıklayıcı başlıklarla anlatının seyri önceden haber verilir. Bu teknik, izleyicinin sahne üzerinde cereyan eden olaylarla duygusal özdeşlik kurmasını engelleyen, anlatının dışında konumlanarak eleştirel ve mesafeli bir bakış geliştirmesini amaçlayan tipik bir yabancılaştırma stratejisidir. Oyunda yer alan karakter temsilleri, sıklıkla abartılı ve grotesk özelliklerle biçimlendirilir; özellikle bedensel jest ve hareketlerin ideolojik kodlarla yüklü kullanımı, karakterlerin sınıfsal tahakküm ilişkilerindeki konumlarını görünür kılar. Sahne üzerindeki her jest, Brecht'in gestus kavramıyla akraba bir biçimde, toplumsal ilişkilerin eleştirel teşhirine hizmet eder. Böylece *Kafatası*, yalnızca dramatik bir metin olmanın ötesine geçerek devrimci ideolojinin sahne estetiğiyle nasıl bütünleşebileceğini gösteren somut bir laboratuvar niteliği kazanır.

Nâzım Hikmet'in Moskova'daki Yılları ve *Kafatası*'nın Ortaya Çıkışı

Nâzım Hikmet'in sanatsal ve ideolojik gelişiminde, 1920'li yılların başında geçirdiği Moskova dönemi belirleyici bir evre niteliğindedir. 1921 yılında Sovyetler Birliği'ne geçerek Doğu Ülkeleri Emekçileri Komünist Üniversitesi'nde (KUTV) eğitim görmeye başlayan yazar, burada yalnızca politik bir formasyon edinmekle kalmaz; aynı zamanda dönemin devrimci sanat atmosferinin tam merkezinde yer alır. Moskova'da avangard sanat çevreleriyle ilişki kurar, özellikle tiyatro alanında Meyerhold gibi öncü figürlerin deneysel yaklaşımlarına tanıklık eder:

> *Nâzım Hikmet -kendi deyişiyle- Moskova'da "Stanislavski'nin, Meyerhold'un, Vahtangov'un, Tairov'un ellerinden taze çıkmış, dumanı üstünde, buram buram hayat, devrim, güzellik, kahramanlık, iyilik, akıl, zekâ kokan oyunlar" seyreder. Üniversite kulübünün temsil kolunda görev alır, yönetmen Emilyeviç Meyerhold ve Nikolay Ek'le arkadaş olur. Ek'le ancak altı ay dayanabilen Metla tiyatro artelini kurar. Ayrıca, bol bol şiir yazar. Öncü (avant-garde) Rus şiirini inceler. Bagritski'yi, Mayakovski'yi, Selvinski'yi, İnber'i, Panov'u tanır. Bunlardan konstrüktivist Bagritski'yle dostluk kurar.*[10]

Bu entelektüel temaslar, Nâzım Hikmet'in sahne estetiğine yaklaşımını yeniden biçimlendirir. Özellikle Meyerhold'un öğrencisi Ekk'in yönettiği atölyede edindiği deneyim, natüralist tiyatro anlayışına karşı geliştirilen anti-mimesis estetiğiyle ve biyomekanik oyunculuk gibi beden merkezli sahneleme teknikleriyle tanışmasına olanak sağlar. Nitekim 1922-1924 yılları arasında Moskova'da şekillenen bu deneyim, Nâzım Hikmet'in tiyatro anlayışında biçimsel illüzyon yerine ideolojik temsile dayalı bir estetik tercih geliştirerek Meyerhold'un gerçeklik illüzyonuna karşı çıkan radikal sahneleme pratiğine yakınlaşmasına zemin hazırlar.[11]

Bu yıllarda Nâzım Hikmet METLA tiyatro topluluğunu KUTV'deki tiyatro kulübünde birlikte çalıştığı Ekk ile kurar.[12] METLA, avangard estetik anlayışların deneyimlendiği bir sahne pratiği olarak şekillenir. Konstrüktivizm ve fütürizm gibi çağdaş sanat yönelimlerinin damgasını vurduğu 1920'li yılların Sovyet tiyatrosunda, sahnede dekorun işlevsel hâle gelmesi, oyuncunun makineleşmiş bir beden addedilmesi ve dramatik yapının ideolojik söylemi öne çıkaracak biçimde yeniden inşa edilmesi gibi dönüşümler yaşanır. METLA da söz konusu radikal dönüşüm sürecinin bir parçası olarak estetik arayışların sahne üzerindeki somut karşılığını üreten deneysel bir kolektif niteliği taşır. Nâzım Hikmet bu ortamda edindiği estetik ilkeleri tiyatro metinlerine taşır, yazarlığının yanı sıra sahnelemeye de doğrudan katılır. Bu bağlamda *Kafatası* oyununun ortaya çıkış süreci, Moskova'da biçimlenen sanatsal birikimin doğrudan bir yansımasıdır. Yazarın Moskova'da yazdığı ilk taslak "Marksizm'in İlk Sahnesel Dersi" alt başlığını taşıyan *Her Şey Mal* (veya *Herşey Mal*) isimli oyundur.[13] 1926'da Türkiye'ye döndüğünde dönemin Şehir Tiyatroları yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un teşvikiyle söz konusu metni yeniden ele alan Nâzım Hikmet, ilk taslağı *Kafatası* adıyla dramatik olarak yeniden yapılandırır:

[10] Asım Bezirci, *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı* (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2007), 9.

[11] Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı, "Nâzım Hikmet'in Tiyatrosu," erişim 14 Mayıs 2025, https://www.nazimhikmet.org.tr/nazim-hikmet/tum-yonleri/tiyatrosu/.

[12] Şaban Sağlık, "Oyun Yazarı Olarak Nâzım Hikmet," *Hece*, no. 121 (2007): 363.

[13] Saime Göksu ve Edward Timms, *Romantik Komünist: Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 102-103.

> *Yıllardan yirmi sekiz, yirmi dokuzdu sanırsam, İstanbul'da evimde hasta yatıyordum. Arkadaşlar tevkif edilmişti. İstanbul'da Polis Müdürlüğü'nde çıplak göğüsleri cıgara ateşiyle yakıldıktan, tabanlarının derisi sopayla soyulduktan, koltuk altlarına kaynar yumurta konduktan sonra yargılanmak için İzmir'e gönderilmişlerdi. Alabildiğine öfkeliydim, kederliydim, alabildiğine hastaydım ve meteliksizdim. Kapım açıldı, büyük Türk rejisörü Ertuğrul Muhsin girdi içeri. Modern Türk tiyatrosunun belli başlı kurucularından biri olan, Türk tiyatrosunda modern tiyatro disiplinini, hele Rus-Sovyet tiyatrosununkini gerçekleştiren Muhsin, Stanislavki'nin ve Meyerhold'un hayranlarındandı. Sovyetler Birliği'ne birkaç kere gelip gitmişti. Dostumdu. 'Hazır piyesin var mı?' dedi. 'Var' dedim. Oysa yoktu. 'Bir haftaya kadar verirsen sahneye koyabilirim' dedi. 'Olur' dedim. (...) Muhsin gittikten sonra, bir hafta içinde ne yazabilirim diye düşündüm. Aklıma polisin eline geçip yitirilmiş Kafatası piyesimin konusu geldi.*[14]

İlk biçimiyle METLA Tiyatrosu'nda *Her Şey Mal* başlığıyla sahnelenen oyun, biçimsel ve ideolojik bir yeniden konumlanmayla Sovyet avangardının etkilerini taşısa dahi yerli bir bağlamda tekrar üretilir. Oyunun Türkçe versiyonu, 1931 yılının Ağustos ayında tamamlanır ve kısa süre içinde Ertuğrul'a sunulur. Darülbedayi dergisinin Eylül sayısında oyun kamuoyuna duyurulur, 1 Aralık 1931 tarihli sayısında ise Ertuğrul tarafından "hiçbir yabancı tiyatro yazarının etkisi altında kalınmadan yazılmış ilk oyunumuz" sözleriyle övgüyle tanıtılır.[15] Bu ifadeler, dönemin kültürel milliyetçilik söylemleriyle de örtüşen bir biçimde oyunun yerli ve özgün niteliğini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Dramatik çatısını Dollaryanda adını taşıyan hayali bir kapitalist ülkede kuran *Kafatası*, merkezine tıp bilimiyle insan sağlığı arasındaki çıkar çatışmasını yerleştirir. Oyunun başkarakteri olan Dr. Dalbanezo, verem hastalığına yakalanan kızını kurtarabilmek için yoğun bir çaba göstermektedir. Ancak geliştirdiği serum, özel sanatoryumların ekonomik çıkarlarını tehdit edince doktor, büyük bir ikilemle karşı karşıya kalır. Sanatoryum sahipleri ona, projeden vazgeçmesi karşılığında hayvanlar üzerinde deney yapabileceği bir laboratuvar önerirler. Başlangıçta teklifi kabul eden Dalbanezo, daha sonra vicdani bir kararla geri adım atar ve gizlice çalışmalarını sürdürmeye karar verir. Ancak bu kararı onu yoksulluk, dışlanma ve nihayetinde hapisle yüz yüze getirir. Serserilikle Mücadele ve Fukarasever Cemiyeti tarafından bir sirkte çalışması karşılığında mahkûmiyetten kurtarılır ve sirkte hayatını kaybeder. Oyunda doktorlar, şairler, gazeteciler, entelektüeller ve bürokratlar sistemin çarkları içinde konumlandırılır; bireysel ahlak yerini kolektif yozlaşmaya bırakır. Genç ve alımlı kadınlar, yakışıklı erkekler sanatoryuma müşteri çekmek amacıyla araçsallaştırılmış biçimde kurgulanarak kapitalist sistemin beden ve arzu üzerindeki tahakkümünü teşhir eder. Bu bağlamda *Kafatası*, kapitalizmin ekonomik boyutlarıyla beraber onun insan ilişkileri üzerindeki tahrip edici etkilerini de eleştirel perspektifle sorgulayan bir yapı sergiler.

Oyunun Sovyetler Birliği'ndeki ilk versiyonu, sistem eleştirisini açık sözlü bir yergiyle sahneye taşırken Türkçe uyarlamada belirli sahneler sansürlenir; özellikle kapitalist düzene yöneltilen doğrudan eleştiriler törpülenir.[16] Bu sansüre rağmen oyun, sahnede önemli bir etki yaratır ve sosyalist tiyatro anlayışının erken örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Mart 1932'de İstanbul'da sahnelenen *Kafatası*, özellikle gençler ve sol eğilimli entelektüeller arasında büyük yankı uyandırır. İlk gösterimin ardından seyircilerin bir saat boyunca salonu terk etmeyip tezahüratta bulunmaları, dönemin tiyatrosunda nadir rastlanan bir ilgi biçimini temsil eder. Oyun yalnızca beş kez sahnelenmiş olmasına rağmen her gece benzer bir coşkuyla karşılanmıştır. Nâzım Hikmet'in sahne kapısından gizlice ayrılmaya çalışırken izleyiciler tarafından omuzlara alınarak sokaklarda dolaştırılması, oyunun sahne dışına taşan politik ve duygusal etkisini göstermektedir.[17] Bu bağlamda *Kafatası*, dönemin politik atmosferinde yankı bulan kültürel bir olay, hatta bir direniş alanı hâline gelir. Oyunun içeriği ve sahneleme süreci, Türkiye'de sosyalist tiyatronun biçimlenmesinde kurucu bir rol üstlenir ve Nâzım Hikmet'in tiyatro anlayışını sahne pratiğiyle bütünleştiren ilk büyük adım olur.

[14] Göksu ve Timms, *Romantik Komünist*, 155-156.
[15] Göksu ve Timms, *Romantik Komünist*, 156.
[16] *Nâzım Hikmet: Bütün Eserleri*, ed. E. Babayev (Sofya: Narodna Prosveta, 1967-1968), cilt 3, 112.
[17] Göksu ve Timms, *Romantik Komünist*, 157.

Dramatik Kurgunun Dönüşümü: Montaj Estetiği ve İdeolojik Temsil

Nâzım Hikmet, *Kafatası* oyununun alt başlığında kullandığı "Facia, 3 kısım, 15 bâb"[18] ifadesiyle yapıtın klasik tragedya ile kurduğu ironik ilişkiyi daha en baştan ilan eder. "Bâb" (bölüm/kapı) teriminin kullanımı, oyunun kesintisiz bir akışa sahip Aristotelesçi dramatik yapıdan ziyade epizodik ve parçalı bir kurguya dayandığını gösterir. Bu yapısal tercih, olayların neden-sonuç ilişkisi içinde organik bir bütünlükle ilerlediği klasik tiyatro anlayışını reddeder; bunun yerine sahnelerin bağımsız birer moment olarak kurgulandığı diyalektik bir seyir önerir. Nâzım Hikmet'in bu kurgu stratejisi, 1930'larda Brecht'in kuramsallaştıracağı epik tiyatro ile benzerlikler taşısa da kökenini doğrudan Sovyet avangardının montaj estetiğinden ve Canlı Gazete geleneğinden alır.[19]

Oyunun kişi kadrosu incelendiğinde Dr. Dalbanezo (verem serumu geliştiricisi bilim insanı), onun verem hastalığıyla mücadele eden kızı, Vilyams gibi büyük bir sermayedar, komisyoncular, gazeteciler, orospu, şair, doktor, çığırtkan, kapıcı, ruhiyatçı, petrol kralı, ressam, serseri, zabıta memurları, hayvan terbiyecisi, palyaço gibi simgesel figürler öne çıkar. Oyunda, bireysel psikolojik derinliğe sahip karakterler yerine toplumun her katmanını temsil eden ve Sovyet avangard tiyatrosunda Meyerhold'un tanımladığı "sosyal maske" (social mask) kavramıyla örtüşen tipler sahneye taşınır. Dr. Dalbanezo, bu düzlemde bilimsel keşfin kamusal yararla değil, sermaye ve devlet denetimiyle nasıl iç içe geçtiğini gösteren bir figür olarak konumlanır. Onun "mütevazı" şeklinde tanımlanması, gazetecilerin dilinde hızla bir propaganda aracına dönüşür ve bilim insanının kişiliği, ideolojik aygıtların manipülasyonuna açık, içi boş bir forma evrilir.

Bu noktada Roland Barthes'ın *Mythologies* adlı eserinde geliştirdiği "mit" kavramı, oyunun ideolojik çözümlemesi açısından son derece açıklayıcıdır. Barthes'a göre mit, belirli tarihsel ve kültürel anlamların ideolojik olarak boşaltılarak doğal, evrensel ve değişmezmiş gibi sunulduğu söylemsel bir yapıdır.[20] *Kafatası* oyununda Dr. Dalbanezo figürü, tam da bu türden bir burjuva mitinin -bilimin evrensel, tarafsız ve insanlığın yararına olduğu yönündeki anlatının- taşıyıcısı olarak sahneye çıkar. Onun kişisel özellikleri ya da etik duruşundan çok temsil ettiği bilimsel otorite ve otoritenin görünürdeki doğallığı ön plana çıkarılır. Barthes'ın ifadesiyle, mit gerçekliği boşaltır ve anlamın yerini formla değiştirir.[21] Bu bağlamda Dalbanezo'nun bilim insanı kimliği, sermaye sınıfının meşruiyetini yeniden üreten bir ideolojik forma dönüşür. Ancak *Kafatası* bahsi geçen miti sadece kurmakla kalmaz; benimsediği göstermeci (anti-illüzyonist) sahneleme stratejileriyle mitin iç işleyişini de görünür kılar ve onu parçalayarak seyircinin eleştirel bakış geliştirmesini hedefler. Barthes mitleri söylemsel düzlemde analiz ederken onları çoğunlukla yeniden üretim bağlamında değerlendirir; oysa Nâzım Hikmet'in oyunu, epik tiyatro geleneğine yaslanarak bu tür mitolojik anlatıların sahnede nasıl kurulup bozulabileceğini göstermek üzere tasarlanmıştır. Özellikle Meyerhold estetiğinde görülen grotesk oyunculuk, tipolojik karakter inşası ve dramatik yapının kesintili örgüsü sayesinde bilim miti yüceltilmek yerine sorgulanır hâle gelir. Bu teknikler, Brecht'in daha sonra "yabancılaştırma efekti" (verfremdungseffekt) olarak kuramsallaştıracağı eleştirel mesafeyi, Sovyet avangardının pratiği içinde erkenden inşa eder. Böylece Barthes'ın kuramsal çözümlemesini sahnede tersine çeviren bir estetik-politik müdahale gerçekleşir. Bu yönüyle *Kafatası*, mitin içeriğiyle beraber nasıl çalıştığını teşhir eden bir meta-mit eleştirisi üretir. Oyun, Barthes'ın gösterdiği ideolojik doğallaştırmaları tiyatronun araçlarıyla tersyüz eder; bilginin, bedenin, hastalığın ve hatta aşkın metalaştırılmasına karşı kolektif bir sorgulama alanı açar.

Oyunun kurgusu; radyo anonsları, telefon görüşmeleri ve gazete haberleri gibi teknolojik ve medyatik araçlarla sık sık kesintiye uğrar. Her sahne (bâb) başında yer alan açıklayıcı başlıklar veya "Allo" seslenişleri, izleyiciyi oyunun akışına kaptırmaktan alıkoyan, anlatının kurmaca olduğunu hatırlatan birer kesme (cut) işlevi görür. Örneğin gazetecilerin haber yazdığı sahnede, metnin sürekli düzeltilmesi, silinmesi ve yeniden yazılması, gerçeğin nasıl inşa edildiğini gösteren bir montaj tekniğidir:

[18] Nâzım Hikmet, *Kafatası* (İstanbul: Adam Yayınları, 1995), 33.
[19] Kleberg, *Theatre as Action*, 77-80; Mally, "Exporting Soviet Culture," 324-326.
[20] Roland Barthes, *Mythologies*, çev. Annette Lavers (New York: The Noonday Press, 1991), 217-273.
[21] Barthes, *Mythologies*, 240.

> *T. 2. GAZETECİ: (Daktiloya) Yazınız. Dolaryanda Post Müttehit Gazeteler Tröstü'nün muazzam bir muvaffakiyeti. Beşeriyete büyük bir kurtuluş müjdeleyen Doktor Dalbanezo ile konuştuk. Şehrin gürültüsünden uzak ve günlük hayatın adiliklerini işitmeyecek kadar yüksek odasının sükûnu içinde, büyük ve mütevazi alim, muharririmizle... (Daktiloya) Durunuz... (Daktiloya) Devam ediniz.. Büyük ve mütevazi alim muhabirimizle tam bir buçuk saatlik bir mülakat yapmıştır... (Daktiloya) Hayır durunuz. Mülakatın müddeti diğer gazetelerimizle mutabık kalındıktan sonra tespit edilir... Devam ediniz... Pastör ne yaptı? Kuduzun tedavisini buldu... Bu o kadar da izam· edilecek bir şey değildir. İstatistiklere nazaran kuduz...*[22]

Bu sahnede gazeteci karakterlerinin dilinde yinelenen tekrarlar, otosansür biçimindeki düzeltmeler ve gözle görülür editoryal müdahaleler, haber metninin "gerçeğin tarafsız bir iletimi" değil, ideolojik olarak kurgulanmış bir anlatı biçimi olduğunu açığa çıkarır. Piscator'un politik tiyatrosunda ve Sovyet Agit-Prop topluluklarında sıkça kullanılan bu teknik, sahneyi bir illüzyon mekânı olmaktan çıkarıp toplumsal mekanizmaların teşhir edildiği bir laboratuvara dönüştürür. Dolayısıyla *Kafatası*'ndaki yapı, henüz Brecht kuramını yazmadan önce dönemin devrimci tiyatro ikliminde (Zeitgeist) şekillenen ortak bir estetik arayışın ürünüdür.

Oyunun yapısal biçimi -telefon görüşmeleri, radyo anonsları, metin içi yazışmalar- klasik tiyatronun bütünlüklü anlatı anlayışını bozan parçalı ve dışsal bir yapı kurar. Bahsi geçen biçimsel tercihler, anlatı tekniğiyle beraber oyunun ideolojik sunumunda da belirleyici olur. Olaylar arasında süreklilik arz eden bir neden-sonuç zincirinden ziyade birbirinden kopuk, çarpışmalı ve yer yer sıçramalı gelişmeler söz konusudur. Bu yapı, her ne kadar Brecht'in epizodik kurgu mantığıyla örtüşse de tarihsel bağlamda Piscator'un politik tiyatrosunda ve Meyerhold'un sahneleme pratiğinde görülen montaj estetiğinin doğrudan bir yansımasıdır. Sahnedeki akışın teknolojik ve belgesel unsurlarla (radyo, gazete) kesilmesi, dramatik yanılsamayı kırarak sahneyi bir kurgu alanı olmaktan çıkarıp toplumsal gerçeklerin tartışıldığı bir platforma dönüştürür. Dolayısıyla *Kafatası*'nda her bâb, klasik anlamda bir çözüm sunan dramatik eylem değil; aksine yeni bir sorunsalın açıldığı, düşünsel bir düğümün temsil edildiği diyalektik bir halka olarak işlev görür. Böylece sahne; bireysel hikâyelerin anlatıldığı bir yer olmaktan çıkıp sınıfsal ilişkilerin ve iktidar mekanizmalarının teşhir edildiği ideolojik bir laboratuvar niteliği kazanır.

Sovyet avangardının sahne üzerindeki etkisi, oyunun söylem yapısında da belirleyicidir. Meyerhold estetiğinde sahne, tek bir dramatik çizginin (aksiyonun) değil, farklı seslerin ve sınıfsal tutumların çatıştığı diyalektik bir alan olarak kurgulanır. Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi tarafından düzenlenen panelde de tartışıldığı üzere; Nâzım Hikmet'in bu dönemki estetik arayışları, Meyerhold'un "usta-çırak" ilişkisi içinde deneyimlediği parçalı ve kurgusal sahneleme pratiğiyle doğrudan ilişkilidir ve şairin tiyatro dili bu etkileşim sahasında şekillenmiştir.[23] *Kafatası*'nda gazeteci karakterlerinin haber metnini oluştururken sürekli düzeltmeler yapmaları, ifadelerini belirli ideolojik kalıplara uydurmaya çalışmaları, dilin doğallığını bozan bir tekniktir. Bu durum, Brecht'in epik tiyatrosundaki yabancılaştırma etkisini andırsa da esasen Rus Biçimcilerinin "yöntemi açığa vurma" ilkesinin tiyatroya uyarlanmış hâlidir. Her söylem, kendi iç tutarlılığı içinde ilerlemek yerine öteki söylemlerle çelişerek varlık kazanır. Esra Dicle'nin *Ben Yüz Çiçekten Yanayım...; Nâzım Hikmet Tiyatrosunda Yenidenyazım Odağında Metinler, Türler, Söylemler* adlı kapsamlı çalışmasında belirttiği gibi Nâzım Hikmet'in tiyatrosu, Brecht ile benzer politik kaygıları ve biçimsel araçları paylaşmakla birlikte kaynağını doğrudan Sovyet devrimci sanatının dinamizminden alır.[24] Yazar, Brecht'in soğuk ve rasyonel mesafesinden farklı olarak ajitasyonu lirik ve duygusal bir tonla harmanlayarak özgün bir senteze ulaşır. Dolayısıyla *Kafatası*'ndaki biçimsel stratejiler, Batılı anlamda bir epik tiyatro denemesi değil; biçim ile içeriğin diyalektik bir bütün-

[22] Nâzım Hikmet, *Kafatası*, 36.

[23] Veysel Öztürk, "Bir Usta Bir Çırak: Nâzım Hikmet ve Meyerhold" (Konuşma, *Nâzım Hikmet'le Karşılaşmalar Paneli*, Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi, İstanbul, 15 Ocak 2019), erişim 10 Aralık 2025, https://www.naziminhikayesi.com/5-dunya-sairi/oyun-yazari.

[24] Nâzım Hikmet tiyatrosunun Brecht estetiğiyle ilişkisi, farkları ve yazarın özgün tiyatro anlayışı üzerine detaylı bir inceleme için bkz. Esra Dicle, *Ben Yüz Çiçekten Yanayım: Nâzım Hikmet Tiyatrosunda Yenidenyazım Odağında Metinler, Türler, Söylemler* (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2020).

lük oluşturduğu, sınıfsal çelişkilerin estetik düzlemde görünür kılındığı öncü bir politik tiyatro örneğidir. Sahnedeki her öge -dekor, ışık, oyuncu rejisi, ritim- bu ideolojik çatışmayı somutlaştıran birer araç olarak işlev görür.

Kafatası, yaşamın bütün alanlarının metalaşmasını teşhir eder. Oyunun evreninde beden, hastalık, aşk, ölüm, sanat, eğlence, hatta düşünce ve bilinç bile piyasanın nesnesi hâline gelmiştir. Kadın bedeniyle yaratılan estetik ya da haz değil, arzunun ticarileştirilmesidir; ölüm ise "iyi kafatası" bulunabilirse değerli bir "parça"ya dönüşür:

> *DOKTORUN SESİ: Fena değil... Hiç fena değil... Alın mükemmel... Herifte de amma kafa varmış ha... Mükemmel... Suratın zaviyesine bak... Âlâ, âlâ. Aldım. Ne vereceğiz?*
>
> *BEKÇİNİN SESİ: 100 dolar.*
>
> *DOKTORUN SESİ: Amma da ettin ha? Ne bu, Hint kumaşı mı? 50 dolar... BEKÇİNİN SESİ: Alay mı ediyorsunuz? Böyle kafaya...*
>
> *DOKTORUN SESİ: Haydi elli beş olsun. Nasıl?*
>
> *BEKÇİNİN SESİ: Çıkın biraz daha. Mal bu mal.*[25]

Bu sahne, Karl Marx'ın "meta fetişizmi" ve "değişim değeri" kavramlarıyla açıklanan kapitalist yabancılaşmanın tiyatral bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Marx'a göre kapitalist sistemde emek ürünü olan her nesne, kullanım değeri yerine değişim değeri üzerinden anlam kazanır; bu da nesnelere ve bedenlere ekonomik dolaşımda birer "değer nesnesi" muamelesi yapılmasına neden olur.[26] Eserde şiir, kokainle beslenen bir performansa; tıbbî bilgi, müşteri memnuniyetiyle ölçülen bir hizmet sektörüne indirgenir. Bireysel arzular, toplumsal sorumlulukların önüne geçerken herkesin her şeyi satabildiği bir "simsarlar dünyası"nda, gerçeklik bile medya ve piyasa ilişkileri içinde şekillenir. Aşk, arzulanabilirliğin değeri oranında bir karşılık bulur; eğlence ise sirkte olduğu gibi vahşi bir teşhire dönüşür. Böylelikle *Kafatası* metalaşma sürecini, yalnızca teşhir etmekle kalmaz; aynı zamanda grotesk biçimsel stratejilerle absürde yakınlaştırarak seyircinin algısında kırılmalar yaratır. Kullanılan dil ve mizansen, Brecht'in gestus ve yabancılaştırma efekti kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir. Doktor ve bekçi arasındaki pazarlık sahnesi, ölümün trajik sessizliği ile ticari pazarlığın gürültülü bayağılığını çarpıştırarak izleyiciyi şoke eder. Doktorun, bir insan kafatasını "Hint kumaşı" ile kıyaslaması veya ona bakıp sadece "suratın zaviyesini" (açısını) hesaplaması, insani olanın nesneleştiği en uç noktadır. Seyirci, normal şartlarda yas tutulması gereken bir ölü karşısında 50-55 dolar hesabı yapan karakterleri gördüğünde dehşete düşer ve duygusal özdeşim kuramaz. Doktorun "Mal bu mal" ifadesindeki soğukluk, karakterin psikolojisinden ziyade sistemin insana bakışındaki acımasızlığı gösteren bir toplumsal jest (gestus) işlevi görür.[27] Dolayısıyla grotesk, burada sadece güldürü unsuru değil, aynı zamanda ideolojik bir kırılma aracıdır;[28] kapitalist şiddet, normalleştirilmiş anlatıların dışına taşınarak eleştirel bir zemine yerleştirilir.

Metnin Sahne Üzerindeki Potansiyeli: Güncel Yorumlar ve Estetik Tercihler

Kafatası'nın içerdiği çok katmanlı yapı ve metalaşma eleştirisi, oyunun sahneleme stratejilerinde de belirleyici bir rol oynar. Metin, yazıldığı dönemin avangard arayışlarını barındırmakla birlikte günümüz tiyatrosunun farklı reji yaklaşımlarına da olanak tanıyan esnek bir estetik zemine sahiptir. Bu çalışmada ele alınan güncel sahnelemeler, oyunun metin düzeyinde "uyuyan" potansiyelini farklı estetik araçlarla görünür kılmaları bakımından önem taşır. Ayrıca *Kafatası*'nın, uzun bir aradan sonra yakın dönemde (2022-2025) peş peşe farklı topluluklarca repertuvarlara alınması tesadüfi bir tercih olarak görülmemelidir. Küresel salgın sonrası dünyada, insan bedeninin ve sağlığın birer piyasa

[25] Nâzım Hikmet, *Kafatası*, 89.

[26] Karl Marx, *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi. I. Cilt Sermayenin Üretim Süreci*, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan (İstanbul: Yordam Yayınları, 2011), 50-54.

[27] Brecht, "jest" (*gestus*) kavramını sadece bir el-kol hareketi olarak değil, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin tutumunu sergileyen bir araç olarak tanımlar. Bkz. Bertolt Brecht, *The Messingkauf Dialogues*, çev. John Willett (London: Methuen, 1965), 51-53.

[28] Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, çev. Ulrich Weisstein (Bloomington: Indiana University Press, 1963), 187-190.

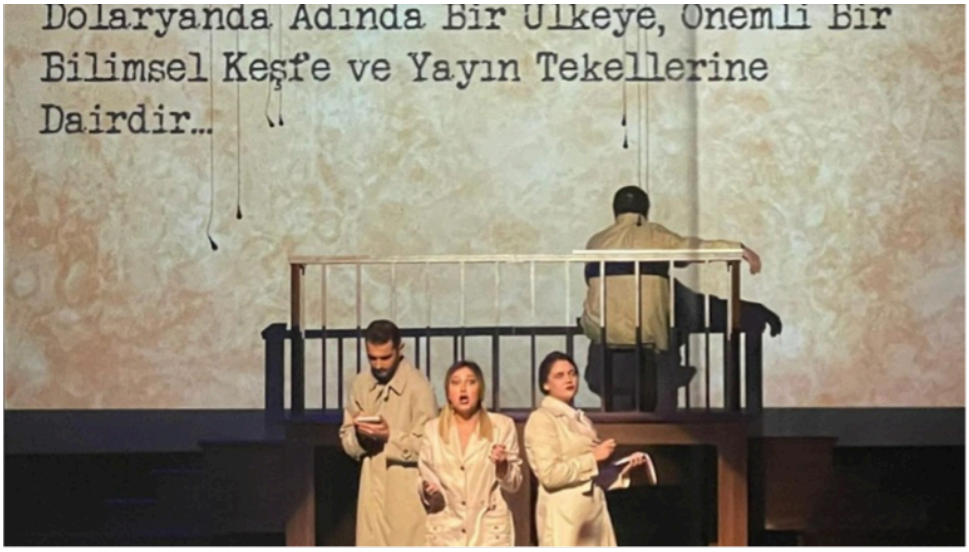
nesnesine dönüşmesi tartışmalarının ivme kazanması, oyunun merkezindeki meta fetişizmi eleştirisini hiç olmadığı kadar güncel kılmıştır. Dalbanezo'nun trajedisi; emeği, bilgisi ve bedeni sermaye karşısında değersizleşen günümüz bireyinin yaşadığı ontolojik güvensizlik hâliyle birebir örtüşmektedir. Özellikle derinleşen ekonomik krizler ve neoliberal politikaların yarattığı tahribat, Dalbanezo gibi idealist figürlerin sistemsel çarklar arasında ezilmesini, bugünün izleyicisi için tarihsel bir vakadan ziyade yakıcı bir şimdi anlatısına dönüştürür. Dolayısıyla metnin sunduğu distopik atmosfer, çağdaş tiyatronun politik söz söyleme ve toplumsal gerçekliğe müdahale etme ihtiyacına doğrudan yanıt veren estetik bir zemin sunmaktadır.

Söz konusu güncelliği sahne estetiği üzerinden tartışabilmek adına çalışmada ele alınan üç farklı prodüksiyon (İzmir NHKM, Şişli Tiyatrosu ve Antalya Şehir Tiyatroları); Pavis'in "gösterim çözümlemesi" (performance analysis) metodolojisinden ve göstergebilimsel (semiyotik) okuma pratiklerinden yararlanılarak incelenmiştir.[29] Analiz sürecinde, sahnelemelerin estetik başarısından ziyade; yönetmenlerin metindeki "açık uçlu" yapıları (mekân kullanımı, oyunculuk kodları ve seyirciyle kurulan ilişki) nasıl birer "tiyatro göstergesi"ne (theatrical sign) dönüştürdükleri sorgulanmıştır. Bu bağlamda sahne tasarımları, dekoratif birer arka plan olarak değil; Konstantin Rudnitsky'nin tanımladığı anlamda "işlevsel birer konstrüksiyon" ve ideolojik birer "anlam üretici" olarak okunmuş; sahnelemeler metnin tarihsel bağlamını bugüne taşıyan birer kültürel yeniden üretim alanı olarak değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda İzmir Nâzım Hikmet Kültür Merkezi (İzmir NHKM) sahnelemesi, oyunun politik omurgasını metalaşma teması üzerinden kurar. Yapımın dramaturgu Metin Tülü'nün de işaret ettiği gibi oyunun eksenini belirleyen temel izlek her şeyin alınıp satılabilir bir nesneye dönüşmesidir; bu çerçevede bilim-sermaye, sanat-sermaye, medya-gerçeklik ilişkileri ve toplumsal fayda ile bireysel çıkar çatışması gibi pek çok alt mesele sahneye taşınır.[30] Mekânın ideolojik vektörü şeklinde kavramlaştırılan dikey hiyerarşi, Pavis'in "jestüel uzam" (gestural space) olarak tanımladığı; oyuncunun konumu ve hareketiyle bizzat inşa ettiği ve anlamlandırdığı bir sahneleme düzlemi yaratır.[31] İzmir NHKM yorumu, dekor ve oyunculuk tercihleriyle epik tiyatronun göstermeci öğelerini öne çıkararak metindeki ideolojik çatışmayı seyircinin doğrudan algısına sunan bir reji anlayışını temsil eder.

Görsel 1

İzmir Nâzım Sahne (NHKM Tiyatro Atölyesi) tarafından 2023 yılında sahnelenen Kafatası oyunundan bir sahne fotoğrafı[32]*,*



[29] Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, çev. David Williams (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), 37-40.

[30] Nâzım Hikmet'in Kafatası Oyunu Halk Sahnesi'nde İlk Gösterimini Yaptı," *soL Haber*, 23 Ocak 2023, erişim 10 Mayıs 2025, https://haber.sol.org.tr/haber/nazim-hikmetin-kafatasi-oyunu-halk-sahnesinde-ilk-gosterimini-yapti-363802.

[31] Pavis, *Analyzing Performance*, 152.

[32] "Nâzım Hikmet'in Kafatası Oyunu", *soL Haber*. Görsel yalnızca akademik/eleştirel amaçla kullanılmıştır.

Görseldeki sahne tasarımı, Meyerhold'un tiyatro anlayışında merkezî bir yer işgal eden konstrüktivist estetik ile doğrudan ilişkilidir. Sahne üzerinde yer alan iki katlı, metal aksamdan oluşan endüstriyel platform, yalnızca görsel bakımdan soyut ve modernist bir atmosfer yaratmakla kalmaz; aynı zamanda oyuncuların bedenlerini farklı mekânsal düzlemlerde konumlandırarak dramatik anlamın sahne mimarisi üzerinden inşasına olanak tanır. Meyerhold'un kuramsal yaklaşımlarında sahne dekoru, arka planı süsleyen pasif bir fon değil, oyuncunun eylemini yapılandıran aktif bir bileşen olarak değerlendirilir.[33] Rudnitsky'nin Sovyet tiyatrosu üzerine yaptığı kapsamlı analizde belirttiği üzere konstrüktivist sahnede dekor, estetik bir kompozisyon olmaktan çıkarak işlevsel bir konstrüksiyona dönüşür. Rudnitsky'ye göre bu dönüşüm, sahnenin burjuva süslemelerinden arındırılıp oyuncunun tıpkı bir fabrika işçisi gibi üzerinde çalışacağı, hareket edeceği ve üreteceği bir tezgâh hâline getirilmesidir.[34] Bu türden çok katlı konstrüksiyonlar, klasik tiyatrodaki temsili dekor anlayışını aşarak işlevsel bir "oyun makinesi"ne dönüşür.[35]

Konstrüktivist tiyatronun temel ilkesi olan işlevsel ve endüstriyel tasarım, oyunda sahneleme pratiklerinin doğrudan taşıyıcısı hâline gelir. Söz konusu platformun sunduğu çok katmanlı yapı, oyuncunun mekân içindeki dolaşımını dikey ve yatay düzlemde sergileme olanağı sağlar. Lars Kleberg, dikey yapılanmanın ideolojik işlevine dikkat çeker; ona göre Sovyet avangard sahnesi, yatay düzlemde akan burjuva hayatını dikey düzlemlerle kesintiye uğratarak sahnede hiyerarşik ve diyalektik bir gerilim alanı yaratır.[36] Bu durum, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk anlayışıyla biçimsel bir akrabalık taşımaktadır. Elbette oyuncuların tam teşekküllü bir biyomekanik eğitimden geçerek sahneye çıktıkları iddia edilemese de sergilenen fiziksel performans, bedeni psikolojik bir taşıyıcıdan ziyade ritmik bir aygıt olarak konumlandırması bakımından Meyerhold estetiğinin izlerini sürer. Görselde, arka planda üst kata yerleştirilmiş bir aktör, dramatik ağırlık merkezi ile mekânsal ayrışma yaratarak izleyicinin dikkatini bedensel eylemlerin sembolik boyutuna yönlendirmektedir. Bahsi geçen teknik tercihler, Robert Leach'in "sahnedeki dördüncü boyut" olarak tanımladığı, fiziksel mekânın ideolojik anlam üretimine katıldığı estetik düzlemle örtüşür.[37] Nitekim oyunun sahne talimatlarında geçen "Merdiven sahanlığı... Merdiven parmaklığı gözükür"[38] yönlendirmesi, yukarı katlara açılan çok kapılı bir platformun varlığına işaret eder. Sahneleme fotoğrafında görülen çok katlı konstrüksiyon, metindeki mekân tasarımının fiziksel karşılığıdır. Oyuncuların dikey düzlemde konumlandırılması hem dramatik hiyerarşileri somutlaştırır hem de modernist sahnelemenin ilişkisel ağını görünür kılar.

Arka planda yer alan projeksiyon metni -Dolaryanda Adında Bir Ülkeye, Önemli Bir Bilimsel Keşfe ve Yayın Tekellerine Dairdir..." ifadesi- anlatının doğrudan izleyiciye hitap ettiğini ve epik tiyatro geleneğiyle bağ kurduğunu göstermektedir. Bu doğrudan iletişim, kökenini Sovyet Agit-Prop tiyatrosundan ve Piscator'un politik tiyatro anlayışından alır. Lynn Mally, Sovyet kültürünün ihracını ele aldığı çalışmasında, Mavi Gömlekliler gibi Agit-Prop gruplarının kullandığı Canlı Gazete tekniğine vurgu yapar. Mally'ye göre bu teknik, sahneyi bir haber bültenine dönüştürerek sanatsal kurgu ile toplumsal gerçeklik arasındaki sınırı bilinçli olarak silikleştirir.[39] Sahne üstü metinsel yönlendirmeler, dramatik yanılsamayı kırarak izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp eleştirel bir katılımcıya dönüştürür. Sahneye sarkıtılmış kablolar, çıplak ampuller ve metalik yapılar ise Sovyet konstrüktivizminin endüstriyel estetikle kurduğu temsili ilişkiye göndermede bulunur. Bahsi geçen ögeler, Dolaryanda gibi distopik bir ülkenin üretim, iktidar ve bilgi ilişkileri bağlamında sahnede somutlaşmasını sağlar. Böylece dekorun kendisi, anlatının alegorik düzeyde yeniden üretildiği ideolojik bir araca dönüşür. Bu yaklaşım, Meyerhold'un sanatçıyı bir mühendis olarak konumlandırma fikrine denk düşer; sahne, oyuncunun mekanik hareketleriyle birleşerek ideolojik mesajın bedensel temsiline olanak tanır. Konstrüktivist tiyatroda her sahne elemanı -platformlar, merdivenler, çıkıntılar- anlamın kendisini inşa eden dinamik mekanizmalardır. Bu yönüyle performans, klasik psikolojik realizmden uzaklaşır ve biçimsel bakımdan modernist, içerik düzeyinde ise açıkça

[33] Braun, *The Theatre of Meyerhold*, 100-110.
[34] Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre*, 89-92.
[35] Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, 34.
[36] Kleberg, *Theatre as Action*, 44-49.
[37] Robert Leach, *Directors in Perspective: Vsevolod Meyerhold* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 30-45.
[38] Nâzım Hikmet, *Kafatası*, 42.
[39] Mally, "Exporting Soviet Culture," 328-330.

Marksist bir tiyatro anlayışına yaslanır. Karakterlerin fiziksel performansları, sahnede icra ettikleri toplumsal rolleri görünür kılacak şekilde stilize edilmiştir. Özellikle zenginler, komisyoncular ve gazeteciler gibi burjuva figürlerinin jest repertuvarı, Meyerhold'un sosyal maske kavramıyla uyumlu bir biçimde abartılı ve karikatürize edilmiş bir oyun tarzına sahiptir. Örneğin patron Vilyams'ın servet saplantısını dışa vuran gövdesel devinimleri ya da gazetecilerin aceleci ve mekanik mimikleri, karakterin içsel psikolojisinden çok sınıfsal konumlarını açığa vurur. Bu durum, bireyin toplumsal kimliğinin bedensel jestlerle kodlandığı toplumsalcı-gerçekçi tiyatro estetiğine uygun bir biçimlendirmedir. Dalbanezo gibi idealist ve düşünsel niteliği ağır basan karakterlerin oyun biçimi ise daha kontrollü, ritmik ve işlevseldir. Bu da Meyerhold'un biyomekanik eğitim sisteminin izlerini taşır; çünkü oyuncu, sahnedeki her hareketini uzamsal farkındalık, ritim ve bedenin işlevselliği üzerinden kurgular. Dolayısıyla İzmir NHKM sahnelemesi, *Kafatası*'nın metninde var olan biyomekanik ve konstrüktivist potansiyeli, çağdaş bir yorumla yeniden görünür kılmış olur.

Görsel 2

Antalya Şehir Tiyatroları tarafından Engin Alkan rejisiyle 2024 yılında sahnelenen Kafatası oyunundan bir sahne fotoğrafı[40]*,*



Engin Alkan rejisiyle sahnelenen Antalya Şehir Tiyatroları yapımı, Nâzım Hikmet'in *Kafatası* adlı oyunundaki grotesk yapıyı sahne estetiğine taşıma biçimiyle dikkat çeker. Reji, görsel tasarım ve oyunculuk düzleminde abartı ve çarpıtma unsurlarını öne çıkararak oyunun özgün dramatik yapısıyla uyumlu bütüncül bir yorum ortaya koyar. Özdemir Nutku'nun belirttiği üzere Nâzım Hikmet, oyunundaki tüm karakterleri kendi ölçüleri içinde bilerek abartmıştır ve abartma, kişilerin

[40]Görsel, Engin Alkan'ın kişisel Instagram hesabında 12 Mart 2024 tarihinde yayımlanmıştır. https://www.instagram.com/p/DB_O-aFs0Xx/?img_index=2. Görsel yalnızca akademik/eleştirel amaçla kullanılmıştır.

sosyo-ekonomik konumlarını ve insan ilişkilerindeki tavırlarını sivriltmek adına bilinçli bir estetik tercihtir.[41] Alkan'ın sahnelemesi, bu kuramsal çerçeveyi çağdaş bir görsel dile taşıyarak grotesk anlatımı bedensel ve görsel boyutlarda yeniden üretir. Oyunda kimi karakterler aşırı makyaj, teatral kostümler ve bilinçli olarak karikatürize edilmiş fiziksel hareketlerle temsil edilirken sahne tasarımı da gerçekliğin sınırlarını zorlayan, çizgi dışı öğelerle bezeli bir mizansene dönüşür. Bu estetik tercih, Mikhail Bakhtin'in "karnavalesk" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bakhtin'e göre karnaval kültürü, hiyerarşilerin tersyüz edildiği, resmi ciddiyetin gülmece yoluyla yıkıldığı ve grotesk gerçekçiliğin hâkim olduğu bir alandır. Antalya sahnelemesinde Dollaryanda dünyasının abartılı sunumu, tam da Bakhtin'in tarif ettiği gibi kapitalist düzenin kutsallığını (ciddiyetini) "aşağılayarak" ve gülünçleştirerek yıkan bir karnaval meydanına dönüşür.[42]

Bu noktada sahnelemenin yarattığı görsel ve bedensel aşırılık, Pavis'in sahneleme analizinde dikkat çektiği "görsel dramaturji" (visual dramaturgy) kavramı üzerinden daha kapsamlı bir okumaya tabi tutulabilir. Pavis'e göre çağdaş sahnelemede metin, artık tek hâkim unsur değil; görsel işaretlerin (kostüm, makyaj, dekor) kendi başına bir anlam dizgesi oluşturduğu otonom bir katmandır. Antalya yapımında kapitalist tiplerin sunumu, Pavis'in "temsil yoğunluğu" (representative density) olarak tanımladığı olguyu artırır; yani sahne, izleyiciyi sözel olandan çok görsel ve jestüel göstergelerle bombardımana tutar. Bu tercih, metnin içerdiği ideolojik eleştiriyi, oyuncunun bedeni ve kostümü üzerinden somutlaştırılmış bir hiyeroglife dönüştürerek anlamı sözcüklerin tekelinden kurtarıp sahnenin plastiğine yayar.[43] Özellikle sermaye sınıfının temsilcisi olan Vilyams karakteri, abartılı jest ve mimikleri, ölçüsüz ses tonu ve sahnede kapladığı alan ile yalnızca bir karakter değildir; aynı zamanda ideolojik bir tip hâline gelir. Dolayısıyla Vilyams, bireysel özelliklerinin ötesinde sınıfsal bir temsile dönüşür; bu da Wolfgang Kayser'in grotesk tanımında belirttiği üzere "dünyanın yabancılaşmış bir sureti" olarak karşımıza çıkar. Kayser'e göre grotesk, tanıdık olanın ürkütücü ve yabancı bir forma bürünmesidir; seyirci sahnede gördüğü abartılı figürler karşısında hem güler hem de dehşete düşer.[44] Bu etki, izleyiciyi karakterle özdeşlik kurmaktan alıkoyan, onun yerine eleştirel mesafeye davet eden bir zemin yaratır. Alkan'ın rejisi, sahne geçişlerinde kullandığı ritmik koreografiler ve fiziksel aksiyonlarla Meyerhold'un biyomekanik ve grotesk ilkeleriyle de örtüşen bir tiyatral formu benimsediğini ortaya koyar. Meyerhold, groteski "zıtlıkların bilinçli birleşimi" olarak tanımlar ve bu estetiği trajik ile komik olanın, yüce ile bayağı olanın çarpışması üzerine temellendirir.[45] Antalya yapımında oyuncuların bedensel anlatımı bu zıtlık üzerine kuruludur; fiziksel jestler, sözlü anlatımdan daha baskın hâle gelerek metindeki ideolojik çatışmayı bedenselleştirir.

Fiziksel anlatı, Sovyet avangard tiyatrosunda sıkça kullanılan sosyal maske kavramına yaklaşır. Karakterlerin sınıfsal pozisyonları ve toplumsal rollerine ilişkin veriler bedensel duruş, jest ve hareket kalıpları aracılığıyla sahnede somutlaştırılır; oyunun politik içeriği, oyunculuk aracılığıyla doğrudan seyirciye aktarılır. Işık ve müzik kullanımı ise dramatik yapıyı desteklemek yerine sahneye ironik bir mesafe ekleyerek klasik anlamda duygusal yoğunluk yaratmaktan kaçınır. Bu yabancılaştırıcı öğeler, Pavis'in belirttiği gibi, izleyicinin sahnedeki eylemi doğal bir akış olarak değil, kurulmuş bir yapı şeklinde algılamasını sağlar.[46] *Kafatası*'nın kendi metinsel yapısıyla da örtüşen durum; oyunun klasik dramatik yapı ilkelerine uygun bir biçimde serim, düğüm ve çözüm gibi unsurları barındırsa dahi içerdiği abartılı tiplemeler ve temsili karakter yapısıyla realist bir zeminden uzaklaşmasına olanak tanır. Nutku'nun da vurguladığı üzere, bu abartma bir kusur olmayıp oyun estetiğinin temel stratejisidir.[47] Sonuç olarak Antalya Şehir Tiyatrosu'nun sahnelemesi, *Kafatası*'nın metinsel groteskliğini görsel, bedensel ve işitsel boyutlarda yeniden üretirken oyunun politik-eleştirel katmanlarını da açığa çıkaran bütünlüklü bir rejisel yorum sunar. Bu bağlamda Alkan'ın sahnelemesi, Nâzım Hikmet'in biçimsel ve ideolojik tiyatro anlayışının çağdaş sahneleme teknikleriyle yeniden yorumlanmasıdır.

[41] Yusuf Alparslan Özdemir, "Kafatası," *Türkiye Yazarlar Birliği*, 13 Kasım 2022, erişim 12 Mayıs 2025, https://www.tyb.org.tr/yusuf-alparslan-ozdemir-kafatasi-61912h.htm

[42] Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, çev. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 10-12, 18-19.

[43] Pavis, *Analyzing Performance*, 198-201.

[44] Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, 184-185.

[45] Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, 163-165.

[46] Pavis, *Analyzing Performance*, 212-214.

[47] Özdemir, "Kafatası."

Şişli Tiyatrosu'nun sahnelemesi, Nâzım Hikmet'in *Kafatası* adlı oyunundaki parçalı yapıyı, Sovyet Agit-Prop tiyatrosunun mirası olan yoksunluk estetiğine dayalı bir tiyatral dille yeniden üretir. Bu sahnelemede, klasik anlamda dekoratif unsur barındıran sahne tasarımlarının yerine neredeyse tümüyle çıplak bırakılmış bir sahne mekânı tercih edilir. Reji, boşluğu doğrudan anlam üretimi için işlevsel bir alan olarak kullanır. Buradaki boşluk kullanımı ve oyuncunun bedensel ekonomisi, Pavis'in oyuncu analizi bahsinde değindiği bedenin etkileriyle örtüşür; beden sadece işaret vericisi değil, seyirci üzerinde enerji ve yoğunluk yaratan bir unsurdur.[48] Özellikle telefon ve radyo anonslarının öne çıktığı bölümlerde sesin yankılandığı boşluk da dramaturjik bir öğeye dönüşür. Bu kullanım biçimi, Piscator'un politik tiyatrosunda görülen teknolojinin (radyo/ses) sahne boşluğunu doldurarak dramatik gerilimi sağladığı teknikle örtüşür. Sahnede sabit dekor unsurları yerine hareketli nesneler ve oyuncuların mekânla kurduğu doğrudan ilişki ön plandadır. Oyuncuların bedenleri ve konumlanmaları, sahnenin biçimini belirleyen bir unsur hâline gelir. Bu açıdan Şişli Tiyatrosu'nun rejisi, Mally'nin Sovyet Mavi Gömlekliler toplulukları için tanımladığı "mekânsal ekonomi" ilkesine oldukça yakın durur. Mally'ye göre bu topluluklar, dekorsuz ve çıplak sahnelerde sadece bedenlerini ve basit aksesuarları kullanarak karmaşık ideolojik mesajları en yalın hâliyle kitlelere ulaştırmayı hedeflemiştir.[49] Dekoratif sadelik sayesinde sahnede oluşan görsel boşluk, dramatik yoğunluğu oyuncunun bedenine, sesine ve jest repertuarına yükler; beden politikalarının sahne üzerinde daha çıplak, doğrudan ve eleştirel biçimde görünür olmasına olanak tanır.[50]

Karakterlerin jest repertuarı ve fiziksel anlatımı, Şişli Tiyatrosu sahnelemesinde salt bir oyunculuk tercihi olmanın ötesine geçerek sınıfsal pozisyonları imleyen bir sosyal maske inşasına dönüşür. Özellikle patron Vilyams karakterinin kurulumunda, oyuncunun bedeni psikolojik bir derinlik aracı olarak değil, sınıfsal bir tahakküm aygıtı olarak işlev görür. Ne grotesk bir abartıya ne de Stanislavski tarzı bir içselleşmeye başvurmaksızın sadece hareket ekonomisi ve bedenin sahne üzerindeki mutlak hâkimiyetiyle karakterin sınıfsal aidiyeti kristalize edilir. Bu yaklaşım, Meyerhold'un oyunculuk kuramında tanımladığı "ön-oyunculuk" ilkesiyle doğrudan ilişkilidir. Meyerhold'a göre oyuncu, eyleme geçmeden önce bedensel duruşunu ve kas gerilimini öyle ayarlar ki henüz söz söylemeden karakterin toplumsal tavrını ve niyetini seyirciye sezdirir. Vilyams'ın sahnedeki varlığı tam da bu ilkeye uygun olarak eylemin kendisinden ziyade o eyleme hazırlık aşamasındaki soğuk ve hesaplı duruşuyla otoritesini tesis eder.[51] Şişli sahnelemesi, bu yönüyle Antalya Şehir Tiyatroları'ndaki Alkan rejisinin grotesk ve taşkın anlatımına tezat oluşturan bir minimalizmle diyalektik bir mesafe kurar. Vilyams, Antalya yorumunda ses ve beden deformasyonuyla karikatürize edilirken Şişli yorumunda yüksek ses tonu ya da çarpıtılmış beden diliyle değil, biyomekanik disiplini çağrıştıran plastik bir kesinlik ve mesafe yaratan jestlerle sahnede belirir. Bu durum, onun kanlı canlı bir karakterden ziyade kapitalist hiyerarşinin soğuk ve işlevsel bir tipi olarak okunmasına olanak tanır.

[48] Pavis, *Analyzing Performance*, 66.

[49] Mally, "Exporting Soviet Culture," 332-335.

[50] Şişli Tiyatrosu'nun sahnelemesinde öne çıkan yoksunluk estetiğine dayalı minimal sahne tasarımı, oyunun diyalektik yapısına uygun biçimde görsel sadelik ve işlevsel sahneleme ilkeleri çerçevesinde yapılandırılmıştır. Ancak benzer bir yaklaşım, İzmir Nâzım Hikmet Kültür Merkezi'nin sahnelemesinde de gözlemlenir. NHKM yorumunda sahne, Meyerhold'un konstrüktivist estetik anlayışına referansla metalik iskelet yapılar ve çok katlı platformlarla kurulmuş olsa da dekorun işlevsel kullanımı ve oyuncu hareketine bağlı anlam üretimi bakımından yine göstermeci estetiği destekleyen bir sadelikle biçimlendirilmiştir. Her iki sahneleme de dekoratif gerçekçilikten uzak durarak oyuncunun jest, beden dili ve mekânla kurduğu ilişkiler üzerinden dramatik anlamı yapılandırmayı hedefler. Buna karşın Antalya Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenen versiyon, grotesk estetikle şekillenen yoğun görsel kompozisyonlar, abartılı beden dili ve teatral tasarımlar aracılığıyla oyunun ideolojik çerçevesini farklı biçimde görünür kılar. Dolayısıyla burada belirtilen sadelik, yalnızca Şişli sahnelemesine özgü olmayıp metnin diyalektik yapısını öne çıkaran alternatif sahneleme biçimlerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

[51] Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, 127-129.

Görsel 3

Şişli Tiyatrosu tarafından 2024 yılında sahnelenen Kafatası oyunundan bir sahne fotoğrafı[52]



Sahne geçişlerinde kullanılan müzikler, melodik olmaktan çok işitsel kesintiler veya sinyal sesleri gibi işlev görerek anlatının akışının bölünmesine ve Brecht'in önerdiği duygusal sürüklenmeye ket vurma ilkesine hizmet eder. İzleyicinin olaylara kapılmak yerine onları düşünsel mesafeyle izlemesini amaçlayan ses dramaturjisi, elektronik tonlar ve boşluk hissiyle bütünlük oluşturur. Öte yandan oyunculuk biçimi, Meyerhold'un biyomekanik yaklaşımındaki Taylorist verimlilik ilkesine yaslanan bir performans rejimi sergiler. Meyerhold'a göre sahnedeki her hareket, tıpkı fabrikadaki bir işçi gibi gereksiz süslemelerden arındırılmış ve amaca yönelik olmalıdır.[53] Jestler abartıdan uzak, işlevsel ve düşünceyi taşıyan niteliktedir. Her karakterin bedensel kullanımı, onun toplumsal konumunu ve ideolojik işlevini imlemeye yönelik yapılandırılmıştır. Bu da karakterleri psikolojik derinlikten uzaklaştırıp toplumsal tipolojiler hâline getirir ve seyircinin karakterin temsil ettiği sistemsel yapı üzerinde düşünmesi sağlanır. Sonuç olarak Şişli Tiyatrosu'nun rejisi, *Kafatası*'nın dramatik yapısını sadelik ve soyutlamayla dönüştürürken Nâzım Hikmet'in oyun metninde kurduğu politik-eleştirel düzlemi korur. Özellikle metindeki sınıf karşıtlığı, ideolojik manipülasyon, hukuk ve adalet gibi temalar, sahnedeki nesnellik duygusu ve boşluk estetiğiyle güçlendirilir. Oyunun epik niteliği, seyircinin sahnelenen olaylar üzerine düşünmesini sağlayacak bir sahneleme diliyle yeniden üretilir. Böylece Şişli sahnelemesi, Brecht'in önerdiği gösterme, düşündürme, eleştirme üçlüsünü yoksunluk estetiği ve işlevsel bir minimalizm yoluyla gerçekleştirmeyi başarır.

Sonuç

Bu çalışma, Nâzım Hikmet'in *Kafatası* adlı oyununu, yazarın 1920'li yıllarda Sovyetler Birliği'nde deneyimlediği estetik devrimin ve edindiği tarihsel maddeci formasyonun Türkiye tiyatrosundaki özgün bir izdüşümü olarak konumlandırmaktadır. Moskova'daki KUTV yılları, yazarın yalnızca politik bilincini şekillendirmekle kalmamış; sanatsal kavrayışını da klasik dramatik formlardan koparark köklü bir dönüşüme uğratmıştır. Nâzım Hikmet'in tiyatro poetikası, Meyerhold'un biyomekanik ve konstrüktivist sahneleme estetiği ile Piscator'un politik tiyatro anlayışının kesişim noktasında, Vladimir Mayakovski'nin fütürist dinamizmiyle beslenen hibrit bir zeminde yükselir. Bu estetik iklimin bir ürünü olan *Kafatası*; epizodik kurgusu, tipolojik karakter inşası ve anti-illüzyonist sahneleme stratejileriyle Sovyet avangardının biçimsel ve ideolojik kodlarını yerel bir bağlama taşıyan öncü bir metin niteliğindedir. Eserin parçalı yapısı ve didaktik tonu, bir taklit veya uyarlamanın ötesinde, yazarın Moskova'da tanıklık ettiği devrimci sanat pratiklerinin içselleştirilerek yeniden üretildiği diyalektik bir sürece işaret eder. Bu yönüyle *Kafatası*, XX. yüzyılın ilk yarısında uluslararası sol kültürün tiyatral

[52] Görsel, Şişli Tiyatrosu'nun *Kafatası* oyununa ait tanıtım sayfasında yer almaktadır. https://biletinial.com/tr-tr/tiyatro/kafatasi-#gallery-2. Görsel yalnızca akademik/eleştirel amaçla kullanılmıştır.

[53] Braun, *The Theatre of Meyerhold*, 165-170.

temsil biçimlerinin, Türkiye'nin özgül koşullarında nasıl dönüştürüldüğünü belgeleyen tarihsel ve estetik bir vesika olarak değerlendirilmelidir.

Çözümleme sürecinde *Kafatası* metninin estetik yapısı, Brecht'in epik tiyatro kuramı ile Meyerhold'un biyomekanik sahneleme anlayışının kesişim noktasında, dönemin devrimci sanat ikliminin (Zeitgeist) ortak bir ürünü olarak değerlendirilmiştir. Brecht'in -özellikle Berliner Ensemble öncesi erken dönem çalışmalarında görülen- klasik dramatik yapının özdeşlik ve katharsis üretme eğilimine karşı geliştirdiği diyalektik stratejiler, Nâzım Hikmet'in metninde de paralel bir tarihsel izlek olarak karşımıza çıkar. Metindeki epik unsurlar, Brecht'in kuramının kristalize olduğu geç döneminden ziyade arayış içinde olduğu 1930'ların başındaki deneyimleriyle örtüşmektedir.[54] Kuramın merkezinde yer alan ve teatral gösterimin illüzyonist doğasını bozmaya yönelik bir müdahale olan yabancılaştırma efekti, bu metinde Rus Biçimcisi Viktor Şklovski'nin algıyı otomatizmden kurtaran yadırgatma kavramıyla kökensel bir bağ kurar. *Kafatası*'nda anlatının epizodik biçimlenişi, belgesel nitelikli sahne başlıkları ve tipolojik karakter kullanımı; Brechtyen bir estetiğin taklidinden ziyade Piscator'un politik tiyatrosu ve Sovyet Canlı Gazete geleneğiyle paylaşılan ortak bir avangard repertuvarın yansımasıdır.

Metnin estetik yapılanmasında bu ortak havuz kadar belirleyici olan diğer kurucu damar ise Meyerhold'un fiziksel performans odaklı tiyatro anlayışıdır. Özellikle bedenin sahnedeki işlevsel kullanımı, oyuncunun mekanla kurduğu ritmik ilişki ve anti-illüzyonist temsil tarzı *Kafatası*'nda dikkat çekici biçimde öne çıkar. Meyerhold'un sahnelemeyi teknik, mekânsal ve bedensel bir inşa süreci olarak ele alan konstrüktivist yaklaşımı, oyunun yapısal çözümlemesinde olduğu kadar sahnelemeye yönelik çağdaş yorumlarda da belirleyici bir etkendir. Dolayısıyla *Kafatası*, Meyerhold'un devrimci beden anlayışı ile dönemin politik anlatı stratejileri arasında kavramsal bir köprü kurar. Bahsi geçen estetik sentez hem oyunculuk biçeminde hem de anlatının yapısal tasarımında sahne üzerindeki temsilin politik doğasını açığa çıkarır.

Bu kuramsal çerçeve ışığında çalışma; *Kafatası*'nın metin düzeyindeki potansiyelinin sahne pratiğine nasıl aktarıldığını, üç farklı ve güncel prodüksiyon üzerinden karşılaştırmalı bir yöntemle analiz etmiştir. İzmir Nâzım Sahne/NHKM Tiyatro Atölyesi (2022-2023), Şişli Tiyatrosu (2023-2024) ve Antalya Şehir Tiyatroları (2024-2025) sahnelemeleri; yalnızca birer reji denemesi olarak değil, metnin içerdiği farklı estetik katmanların görünür kılındığı birer laboratuvar çalışması olarak değerlendirilmiştir. Yapılan çözümlemeler göstermiştir ki; İzmir NHKM sahnelemesi, metni Rudnitsky'nin tanımladığı anlamda bir konstrüktivist inşa olarak ele almış; dikey düzlemde kurgulanan endüstriyel dekor ve biyomekanik oyunculuk tercihleriyle oyunun sınıfsal hiyerarşisini mekânsal bir oyun makinesi estetiğiyle somutlaştırmıştır. Buna karşılık Şişli Tiyatrosu yorumu, Mally'nin Sovyet Mavi Gömlekliler toplulukları için tarif ettiği yoksunluk estetiği ve Agit-Prop sadeliğine yaslanmış; minimalist dekor ve işlevsel oyunculukla metnin politik mesajını en yalın hâliyle (çıplak sahne) izleyiciye aktaran bir strateji izlemiştir. Antalya Şehir Tiyatroları ise Alkan rejisiyle metnin grotesk damarını Bakhtin'in karnavalesk ve Kayser'in grotesk kuramları ekseninde yorumlamış; Vilyams gibi figürlerin abartılı sunumu ve sahnedeki renkli kaos, kapitalist düzenin ciddiyetini yıkan, hiyerarşileri tersyüz eden bir meydan şenliği estetiğiyle sahnelenmiştir.

Sahne üzerindeki bu yorum çeşitliliğinin de kanıtladığı üzere oyunun simgesel düzlemdeki yoğunluğu, lineer olmayan montaj kurgusu ve ritmik sahne yapısı; Meyerhold'un devrimci sahne idealleri ile politik tiyatronun anlatı stratejilerine referans verirken bu yönelimlerin kesişiminde yerel bağlamla kurduğu ilişki sayesinde özgün ve melez bir poetika inşa eder. Sonuç olarak *Kafatası*; ne sadece Brechtyen bir epik deneme ne de salt bir Sovyet taklididir. Eser, Sovyet avangardının devrimci estetik ilkeleri ile tarihsel materyalist içeriği özgün bir potada eriten, Türk tiyatrosunda diyalektik tiyatronun imkanlarını sorgulayan ve her sahnelemede yeniden üretilebilen açık uçlu, avangard bir başyapıt olarak literatürdeki yerini almaktadır.

[54] Brecht'in erken dönem arayışları ve operanın geleneksel yapısına karşı geliştirdiği "model" notları için bkz. Bertolt Brecht, "Mahagonny Operasının Açıklanması," *Epik Tiyatro* içinde, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Cem Yayınevi, 1997), 38-51.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Merve Esra Özgürbüz (Dr. Öğr. Üyesi)
[1] Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, Türkiye
0000-0002-0616-5071 mervesrapolat@gmail.com

Kaynakça | Bibliography

Babayev, E., ed. *Nâzım Hikmet: Bütün Eserleri*. 8 cilt. Sofya: Narodna Prosveta, 1967-1968.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Çev. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Çev. Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1991.

Bezirci, Asım. *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2007.

Braun, Edward. *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*. London: Methuen, 1995.

Brecht, Bertolt. "Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur." *Epik Tiyatro* içinde. Çev. Kamuran Şipal, 38-51. İstanbul: Cem Yayınevi, 1981.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Çev. ve Ed. John Willett. London: Methuen, 1964.

Brecht, Bertolt. *The Messingkauf Dialogues*. Çev. John Willett. London: Methuen, 1965.

Brecht, Bertolt. *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.

Dicle, Esra. *Ben Yüz Çiçekten Yanayım: Nâzım Hikmet Tiyatrosunda Yenidenyazım Odağında Metinler, Türler, Söylemler.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2020.

Gladkov, Aleksandr. *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*. Çev. ve Ed. Alma Law. London: Routledge, 1997.

Göksu, Saime ve Edward Timms. *Romantik Komünist: Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Hikmet, Nâzım. *Kafatası*. İstanbul: Adam Yayınları, 1995.

Hikmet, Nâzım. *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Çev. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Kleberg, Lars. *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*. Çev. Charles Rougle. London: Macmillan, 1993.

Leach, Robert. *Directors in Perspective: Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Mally, Lynn. "Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater." *Slavic Review* 62, no. 2 (2003): 324-342.

Mammadova, Fidan. "Vsevolod Meyerhold ve 'Büyük Temizlik' Dönemi." *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 16, no. 43 (2023): 1251-1262.

Marx, Karl. *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi. I. Cilt: Sermayenin Üretim Süreci*. Çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan. İstanbul: Yordam Yayınları, 2011.

Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Ed. ve Çev. Edward Braun. Giriş Jonathan Pitches. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.

Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı. "Nâzım Hikmet'in Tiyatrosu." Erişim 14 Mayıs 2025. https://www.nazimhikmet.org.tr/nazim-hikmet/tum-yonleri/tiyatrosu/

Özdemir, Yusuf Alparslan. "Kafatası." *Türkiye Yazarlar Birliği*, 13 Kasım 2022. Erişim 12 Mayıs 2025. https://www.tyb.org.tr/yusuf-alparslan-ozdemir-kafatasi-61912h.htm

Öztürk, Veysel. "Bir Usta Bir Çırak: Nâzım Hikmet ve Meyerhold." *Nâzım Hikmet'le Karşılaşmalar Paneli*. Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi. İstanbul, 15 Ocak 2019. Erişim 10 Aralık 2025. https://www.naziminhikayesi.com/5-dunya-sairi/oyun-yazari.

Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Çev. David Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

Pitches, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*. London: Routledge, 2003.

Rudnitsky, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*. Çev. Roxane Permar. Ed. Lesley Milne. London: Thames and Hudson, 1988.

Sağlık, Şaban. "Oyun Yazarı Olarak Nâzım Hikmet." *Hece*, no. 121 (2007): 361-394.

Sol Haber, "Nâzım Hikmet'in Kafatası Oyunu Halk Sahnesi'nde İlk Gösterimini Yaptı." 2023. Erişim 10 Mayıs 2025. https://haber.sol.org.tr/haber/nazim-hikmetin-kafatasi-oyunu-halk-sahnesinde-ilk-gosterimini-yapti-363802.