



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bilim Dalı

KIRGIZ EDEBİYATINDA KAYNAĞI MANAS DESTANI OLAN TİYATRO METİNLERİNİN İNCELENMESİ

Emrah ALTIOK

Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİEVA OROZOBAYEV

Doktora Tezi

Ardahan, 2026

KIRGIZ EDEBİYATINDA KAYNAĞI MANAS DESTANI OLAN TİYATRO
METİNLERİNİN İNCELENMESİ

Emrah ALTIOK

Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİEVA OROZOBAYEV

Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ardahan, 2026

KABUL VE ONAY

Emrah ALTIOK tarafından hazırlanan “Kırgız Edebiyatında Kaynağı Manas Destanı Olan Tiyatro Metinlerinin İncelenmesi” başlıklı bu çalışma 23.01.2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Cemile KINACI BARAN (Başkan)

Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİEVA OROZOBAYEV (Danışman)

Prof. Dr. Şüreddin MEMMEDLİ

Prof. Dr. Hüseyin TÜRK

Prof. Dr. Mayramgül DIYKANBAY

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan *“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”* kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

23/01/2026

Emrah ALTIOK

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) *Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*

(2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*

(3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

** Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.*

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİEVA OROZOBAYEV danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Emrah ALTIOK

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması, kadim bir sözlü gelenek ürünü olan Manas Destanı'nın modern sahne sanatlarına uzanan serüvenini incelemeyi amaçlamaktadır. Kırgızlar'ın kolektif hafızasında merkezi bir yere sahip olan Manas, yalnızca bir kahramanlık anlatısı değil; aynı zamanda bir milletin kimliğini, değer dünyasını ve tarihsel tecrübelerini yansıtan köklü bir kültürel mirastır. Bu bağlamda, destanın tiyatro metinlerine ve sahne uygulamalarına yansımaları, sözlü geleneğin çağdaş edebî türler ve performatif formlar içerisindeki dönüşümünü takip etme imkânı sunmaktadır.

Çalışmada, Manas Destanı'ndan hareketle kaleme alınan tiyatro metinleri; destanın özgün yapısıyla kurdukları ilişkiler, metinlerarası aktarım stratejileri ve dramatik yapı bakımından ele alınmıştır. Bu inceleme sürecinde, destandaki kahramanlık, çatışma, mitolojik unsurlar ve kolektif değerler gibi temel temaların tiyatro metinlerinde hangi açılardan korunduğu, dönüştürüldüğü veya yeniden yorumlandığı ortaya konulmaya çalışılmış; böylece destanın sahne sanatları bağlamında kazandığı yeni anlam katmanları değerlendirilmiştir.

Tezin *Giriş* bölümünde, çalışmanın konusu, amacı, kapsamı, sınırlılıkları ve yöntemi açıklanmıştır; Manas Destanı'nın Kırgız ve Türk dünyası açısından taşıdığı önem kısaca çerçevelenmiştir. *Birinci* bölümde, Kırgız dramaturjisinin kuruluşundan günümüze kadar uzanan tarihsel gelişimi; dönemsel kırılma noktaları, sosyo-politik bağlam ve türsel dönüşümler ışığında ele alınmıştır. *İkinci* bölümde, Manas Destanı hakkında genel bilgiler verilmiştir; destanın Kırgız sözlü ve yazılı edebiyatındaki yeri ortaya konulmuş, ayrıca Manas'ın tiyatrodaki serüveni ile destan ve tiyatro metinleri üzerinde uygulanan sansür ve ideolojik müdahaleler değerlendirilmiştir. *Üçüncü* bölümde ise Manas Destanı'ndan hareketle yazılan tiyatro metinleri ayrı ayrı çözümlenmiştir; her bir metin özet, konu, kişiler kadrosu, zaman ve mekân kurgusu, eylemsel örgü ve değerlendirme başlıkları altında incelenmiş ve ilgili tiyatro eserleriyle destan metni arasındaki metinlerarası ilişkiler karşılaştırmalı olarak ortaya konulmuştur.

Bu tez, bir yandan Manas Destanı'nın çağdaş tiyatro metinleri aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini ve yorumlandığını gösterirken, diğer yandan da Kırgız kültürel kimliğinin sahne üzerindeki temsiline dair bütüncül bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın hem destan araştırmaları hem de tiyatro ve uyarlama

alışmaları alanında yapılacak sonraki araştırmalara zemin teşkil etmesi ve literatüre mütlevazı bir katkı sağlaması umut edilmektedir.

Tez sürecinin her aşamasında, ilmî rehberliği, yapıcı eleştirileri ve teşvik edici tutumuyla çalışmaya yön veren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİEVA OROZOBAYEV'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, yoğun ve yorucu geçen bu süreçte manevi desteğini benden esirgemeyen, sabrı ve anlayışıyla her zaman yanımda olan eşime minnettarım.

Emrah ALTIOK

Ardahan -2026



ÖZET

ALTIOK, EMRAH. *Kırgız Edebiyatında Kaynağı Manas Destanı Olan Tiyatro Metinlerinin İncelenmesi*, Doktora Tezi, Ardahan, 2026.

Bu çalışma, Kırgız edebiyatında kaynağı Manas Destanı olan tiyatro metinlerini inceleyerek destan–tiyatro ilişkisini metinlerarası bir çerçevede ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada, Kasım Tınıstanov’un Akademi Geceler’i, Coomart Bökönbayev, Cusup Turusbekov ve Kubanıçbek Malikov’un birlikte kaleme aldığı Ayçürök operası (libretto), Bökönbayev’in Semetey adlı piyesi, Malikov’un Seytek librettosu, Tügölbay Sıdıkbekov ile Kalim Rahmatullin’in Manas ve Almambet oyunu, Malikov ve Aalı Tokombayev’in Manas operası librettosu, Calil Sadıkov’un Ayköl Manas, Manas’ın Oğlu Semetey ve Seytek üçlemesi ile Türkiye’de yazılan Recep Bilginer’in Manas Ölümsüz Kahraman ve Türel Ezici’nin Kırgız’ın Alp Yiğidi Manas adlı eserleri çözümlenmektedir. Çalışmada nitel, metin merkezli ve karşılaştırmalı bir yöntem benimsenmiş; söz konusu metinler, destanla kurdukları metinlerarası ilişkiler (alıntı, dönüşüm, yeniden yazım), dramatik yapı, zaman–mekân kurgusu, eylemsel örgü, kişi kadrosu ve ideolojik katmanlar bakımından incelenmiştir.

Sovyet dönemi metinlerinde kolektif emek, sınıf ideolojisi ve resmî söylem öne çıkarken, bağımsızlık sonrasına ait metinlerde ulusal kimlik, kültürel miras ve tarihsel hafıza vurgusu güçlenmektedir. Türkiye’de kaleme alınan oyunlar ise Manas’ı Türk dünyası ortak mirası bağlamında yeniden konumlandırmakta ve Kırgız–Türk kültürel yaklaşmasını görünür kılmaktadır. Elde edilen bulgular, destan kökenli tiyatro metinlerinin yalnızca birer edebî uyarlama olmayıp Kırgızlar’ın kültürel kimliğini, tarih bilincini ve ulusal hafızasını sahnede yeniden kuran önemli araçlar olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, Manas Destanı’nın çağdaş sahne sanatlarındaki dolaşımını ve dönüştürücü etkisini bütüncül biçimde ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler:

Manas Destanı, Kırgız edebiyatı, tiyatro, uyarlama, metinlerarasılık.

ABSTRACT

ALTIOK, EMRAH. *An Analysis Of Theatrical Scripts In Kyrgyz Literature Based On The Epic Of Manas*, PhD Dissertation, Ardahan, 2026.

This dissertation examines theatrical texts in Kyrgyz literature that are derived from the Manas Epic, with the aim of revealing the intertextual relationship between the epic and its stage adaptations. The corpus includes Kasım Tınıstanov's Academic Nights, the opera libretto Ayçürök by Coomart Bökönbayev, Cusup Turusbekov and Kubanıçbek Malikov, Bökönbayev's play Semetey, Malikov's libretto Seytek, the play Manas and Almambet by Tügölbay Sıdıkbekov and Kalim Rahmatullin, the opera libretto Manas by Malikov and Aalı Tokombayev, Calil Sadıkov's trilogy Ayköl Manas, Semetey Son of Manas and Seytek, as well as two Turkish plays: Recep Bilginer's Manas the Immortal Hero and Türel Ezici's The Kyrgyz Hero Manas. Adopting a qualitative, text-oriented and comparative approach, the study analyses these works in terms of their intertextual links with the Manas Epic (quotation, transformation, rewriting), dramatic structure, construction of time and space, plot organization, character system and ideological layers.

It is observed that Soviet-period texts foreground themes such as collective labour, class ideology and official discourse, whereas post-independence plays emphasize national identity, cultural heritage and historical memory. Turkish adaptations, on the other hand, reposition Manas as a common cultural legacy of the Turkic world and highlight the cultural proximity between Kyrgyzstan and Turkey. Overall, the study demonstrates that Manas-based theatrical texts function not merely as literary adaptations but as powerful instruments for reconstructing Kyrgyz cultural identity, historical consciousness and national memory on stage. In this respect, the dissertation offers a comprehensive perspective on the circulation and transformative impact of the Manas Epic within contemporary performing arts.

Keywords:

Manas Epic, Kyrgyz literature, theatre, adaptation, intertextuality.

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e.: Adı geçen eser

AKM Atatürk Kültür Merkezi

Bb Bölümler / Sayfalar

Bkz Bakınız

Bs Basım

C Cilt

Çev Çeviren

Der Derleyen

Ed Editör

No Numara

Örn Örneğin

S Sayfa

S Sayı

SSCB Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TDK Türk Dil Kurumu

Vb Ve benzeri

Vd Ve diğerleri

Vs Vesaire

Yay. Haz Yayına Hazırlayan

Yy Yüzyıl

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Tez çalışmasında ele alınan eserler.....	8
Tablo 2. 1920-1930'ların ortak oyun temaları.....	12
Tablo 3. 1940-1950'lerin piyeslerinin genel konuları	16
Tablo 4. 1960-1970'lerdeki piyeslerin genel konuları	22
Tablo 5. 1991'den sonraki piyeslerin ortak konuları.....	32
Tablo 6. Destan ve tiyatro karşılaştırması.....	37
Tablo 7. Yıllara göre Manas destanı ile ilgili suçlamalar	49
Tablo 8. Destan ve drama karşılaştırması	161
Tablo 9. Manas destanından hareketle yazılan tiyatro ve opera metinlerine ilişkin ortak sonuçlar	202

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
TABLolar DİZİNİ	x
İÇİNDEKİLER	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	9
KIRGIZ DRAMATURGİSİ.....	9
1.1. KIRGIZ DRAMATURJİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	9
1.1.1. Kırgız Dramaturjisinin İlk Adımları.....	9
1.1.1.1. Sosyalist Toplumun Erken Döneminde Kırgız Dramaturjisi (1917-1940).....	10
1.1.1.2. Büyük Vatanseverlik Savaşı ve Sonrası Kırgız Dramaturjisi (1941-1960).....	15
1.1.1.3. Kırgız Dramaturjisinin Gelişimi 60-80'lerde (1961-1984)	20
1.1.1.4. Yeniden Yapılanma ve Kapitalizme Geçiş Döneminde Kırgız Dramaturjisi (20. Yüzyılın Sonu).....	32
1.2. DESTANLARIN DRAMATURJİYE YANSIMASI.....	37
2. BÖLÜM.....	41
MANAS DESTANI VE TİYATRODAKİ KADERİ.....	41

2.1. KIRGIZ EDEBİYATINDA MANAS DESTANI.....	41
2.1.1. Kırgız Sözlü Edebiyatında Manas Destanı.....	41
2.1.2. Kırgız Yazılı Edebiyatında Manas Destanı	43
2.2. MANAS DESTANI VE TİYATRODAKİ ÖNEMİ	44
2.3. MANAS DESTANI VE TİYATRO METİNLERİNDE SANSÜR	48
3. BÖLÜM.....	54
MANAS DESTANINDAN HAREKETLE YAZILAN TİYATRO METİNLERİNİN ÇÖZÜMLEMELERİ.....	54
3.1. “AKADEMİ GECELERİ” ESERİ VE MANAS DESTANI İLİŞKİSİ.....	54
3.2. “AYÇÜRÖK” LIBRETTOSUNUN İNCELENMESİ.....	58
3.2.1. Özeti	58
3.2.2. Konusu.....	58
3.2.3. Kişiler	61
3.2.4. Zaman ve Mekân	62
3.2.5. Eylemsel Örgü	63
3.2.6. Değerlendirme / Yorumlama	65
3.2.7. Destan ve Librettonun Karşılaştırmalı Örnekleri	66
3.3. “SEMETEY” PİYESİNİN İNCELENMESİ.....	71
3.3.1. Özeti	71
3.3.2. Konusu.....	72
3.3.3. Kişiler	75
3.3.4. Zaman ve Mekân	76
3.3.5. Eylemsel Örgü	76
3.3.6. Değerlendirme / Yorumlama	78
3.3.7. Piyes ve Destan arasındaki Farklılık ve Benzerlikler.....	79

3.4. “SEYTEK” OYUNUNUN İNCELENMESİ.....	83
3.4.1. Özeti	84
3.4.2. Konusu.....	85
3.4.3. Kişiler	88
3.4.4. Zaman ve Mekân	89
3.4.5. Eylemsel Örgü	89
3.4.6. Seytek Destanı ve Seytek Oyunu Karşılaştırması	92
3.4.7. Değerlendirme / Yorumlama	94
3.5. “MANAS İLE ALMAMBET” OYUNUNUN İNCELENMESİ	96
3.5.1. Özeti	98
3.5.2. Konusu.....	102
3.5.3. Kişiler	105
3.5.4. Zaman ve Mekân	108
3.5.5. Eylemsel Örgü	109
3.5.6. Manas Destanı ve Manas ile Almambet Librettosu Karşılaştırması ..	111
3.5.7. Değerlendirme / Yorumlama	115
3.6. “MANAS” LIBRETTOSUNUN İNCELEMESİ.....	119
3.6.1. Özeti	120
3.6.2. Konusu.....	121
3.6.3. Kişiler	129
3.6.4. Zaman ve Mekân	130
3.6.5. Eylemsel Örgü	132
3.6. 6. Manas Destanı ile Manas Librettosunun Karşılaştırması	133
3.6.7. Değerlendirme / Yorumlama	135
3.7. “MANAS ÜÇLEMESİ” (AYKÖL MANAS, MANAS’IN OĞLU SEMETEY VE SEYTEK).....	137

3.7.1. “Ayköl Manas” Oyununun İncelenmesi	139
3.7.1.1. Özeti	141
3.7.1.2. Konusu.....	142
3.7.1.3. Kişiler	145
3.7.1.4. Zaman ve Mekân	148
3.7.1.5. Eylemsel Örgü	149
3.7.1.6. Manas Destanı ve Ayköl Manas Oyununun Karşılaştırılması.....	149
3.7.1.7. Değerlendirme/Yorumlama	150
3.7.2. Manas'ın Oğlu Semetey Oyununun İncelenmesi	151
3.7.2.1.Özeti	153
3.7.2.2. Konusu.....	154
3.7.2.3.Kişiler	157
3.7.2.4. Zaman ve Mekân	159
3.7.2.5. Eylemsel Örgü	160
3.7.2.6. Manas Destanı ve Manas'ın Oğlu Semetey Oyununun Karşılaştırılması	161
3.7.2.7. Değerlendirme/Yorumlama	163
3.7.3. “Seytek” Oyununun İncelenmesi	165
3.7.3.1 Özeti	166
3.7.3.2. Konusu.....	167
3.7.3.3.Kişiler	170
3.7.3.4. Zaman ve Mekân	172
3.7.3.5. Eylemsel Örgü	173
3.7.3.6. “Manas” Destanı ve “Seytek” Oyununun Karşılaştırılması	174
3.7.3.7. Değerlendirme/Yorumlama	176

3.8. TÜREL EZİCİ’NİN “MANAS...KIRGIZ’IN ALP YİĞİDİ” OYUNUNUN İNCELENMESİ.....	178
3.8.1. Oyunun Biçimsel ve Biçemsel Özellikleri	178
3.8.1.1. Konusu	178
3.8.1.2. Özeti	181
3.8.1.3. Teması ve Kişilerin İlişkileri.....	184
3.8.1.4. Biçimsel Özellikleri.....	185
3.8.1.5. Zaman ve Mekân.....	185
3.8.1.6. Eylemsel Örgü.....	186
3.8.1.7. Biçimsel Özellikleri.....	187
3.8.1.8. Değerlendirme / Yorumlama.....	187
3.9. “MANAS ÖLÜMSÜZ KAHRAMAN” OPERASININ İNCELENMESİ.....	189
3.9.1. Manas Destanı ile Opera Formunun Karşılaştırılması	189
3.9.2. Epikten Operaya: Kültürel Dönüşümün İzleri.....	190
3.9.3. Destan ve Opera Arasındaki Temel Anlatı Farklılıkları.....	191
3.9.4. Karakterlerin Sahne Yorumu.....	197
SONUÇ.....	200
KAYNAKÇA	205
EKLER.....	211
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU.....	211
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU	212
ÖZ GEÇMİŞ.....	213

GİRİŞ

Tez Çalışmasının Konusu

Çalışmanın konusu, Kırgız ve dünya edebiyatının önemli sözlü kültür ürünlerinden biri olan Manas Destanı'nın, tiyatro türüne uyarlanması ve bu uyurlamalarla özgün destan metni arasındaki metinlerarası ilişkilerin incelenmesidir. Çalışma Manas Destanı'ndan hareketle kaleme alınan, Kasım Tınıstanov'un *Akademik Geceler*, Coomart Bökönbayev, Cusup Turusbekov ve Kubanıçbek Malikov tarafından yazılan *Ayçürök* operası, Coomart Bökönbayev'in *Semetey* adlı piyesi, Kubanıçbek Malikov'un kaleme aldığı *Seytek* librettosu, Tügölbay Sıdıkbekov ile Kalim Rahmatullin'in birlikte yazdığı *Manas ve Almambet* oyunu, Kubanıçbek Malikov ve Aalı Tokombayev tarafından yazılan *Manas* operasının librettosu, Calil Sadıkov'un *Manas, Manas'ın Oğlu Semetey* ve *Seytek* operası, Recep Bilginer tarafından kaleme alınan *Manas Ölümsüz Kahraman* adlı eser, diğeri ise Türel Ezici tarafından yazılıp sahneye konan *Manas... Kırgız'ın Alp Yiğidi* adlı metinlerde alıntı, dönüşüm ve yeniden yazım gibi metinlerarasılık stratejilerinin hangi amaçlarla kullanıldığını ortaya koymayı hedefler. Yöntem olarak nitel, metin merkezli ve karşılaştırmalı bir incelemeye dayanmaktadır. Daha önce Manas Destanı'nın tiyatro metinlerinin incelenmemiş olması konunun önemini de belirtmektedir. Bu çalışma aynı zamanda Manas Destanı'nın daha iyi yorumlanıp anlaşılmasını da sağlayacaktır.

Tez Çalışmasının Amacı ve Önemi

Bu araştırma, Manas Destanı'nın tiyatro metinlerine yansımalarının incelenmesine odaklanmaktadır. Manas Destanı'nın tiyatro üzerindeki etkisini ve bu etkinin tiyatro metinlerinde nasıl temsil edildiğini anlamak, çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bununla birlikte, incelemeye geçmeden önce Manas Destanı'nın kendisi hakkında sağlam bir temel oluşturmak önem taşımaktadır. Binlerce dizeden meydana gelen Manas Destanı, epik bir şiir olarak kabul edilmekte ve bölgenin tarihini, kahramanlarını, savaşlarını ve kültürel değerlerini aktarmaktadır. Destanın yapısı ve anlatı üslubu, Orta Asya halklarının düşünce biçimlerini ve edebî beğenilerini yansıtmaktadır. Manas Destanı'nın tiyatroya etkisini anlayabilmek için öncelikle bu destanın barındırdığı sanatsal ve edebî unsurların incelenmesi gereklidir. Destandaki kahramanlık öğeleri, dramatik çatışmalar, mitolojik

unsurlar ve diğer temaların tiyatro metinlerinde hangi biçimlerde işlendiği ve sahneye nasıl taşındığı sorusu, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Ayrıca Manas Destanı'nın tiyatro eserlerine nasıl esin kaynağı olduğu ve bu eserlerin destanın kültürel mirasını nasıl aktardığı da araştırmanın bir diğer boyutunu teşkil etmektedir.

Manas Destanı'nın tiyatro metinleri üzerinden yapılacak bu inceleme, yalnızca edebî çözümlemenin ötesinde bir anlam taşımaktadır. Bu yönüyle çalışma, bir kültürel etkileşim ve dönüşüm örneği olarak değerlendirilmelidir. Manas Destanı'nın tiyatro sanatına etkisi, Orta Asya'nın kültürel ve sanatsal dokusunu anlamaya yönelik önemli bir perspektif sunmaktadır. Aynı zamanda, bu inceleme Manas Destanı'nın yalnızca geçmişe ait bir metin olmadığını günümüz sanat ve kültürüne de derin etkiler bıraktığını göstermektedir. Manas Destanı'nın tiyatro metinlerine etkisini ele alan bu çalışma, disiplinler arası bir yaklaşım gerektirmektedir. Edebiyat, tiyatro, kültürel çalışmalar ve tarih alanlarından sağlanan bilgi ve yöntemlerin bir araya getirilmesi araştırmanın metodolojik temelini oluşturmaktadır. Bu sayede Manas Destanı'nın tiyatroya etkisi çok boyutlu biçimde değerlendirilebilecek ve kapsamlı bir anlayışa ulaşılabilecektir. Bu tez çalışması, Manas Destanı'nın tiyatro metinlerine ilişkin araştırmalara yeni bir bakış açısı kazandırmayı ve bu alandaki literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Tez Çalışmasında Uygulanan Yöntemler

Edebiyat tarihine bakıldığında yazarların ortaya koydukları eserlerde, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde, geçmişten taşınan bir birikimin etkisinin bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda, eserler arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik çabalar ve yeni eserlerin meydana gelişine dair eleştiriler, farklı kavram ve kuramların ortaya konulmasıyla sonuçlanmıştır. Araştırmacılar, öncelikle söz konusu aktarım sürecinde alıcı ve verici unsurların tespit edilmesi amacıyla metin, söylem gibi olgular üzerinde durmuş; daha sonra ise metinlerarasılık kavramına yönelmişlerdir.

Bir eserin, daha önce ortaya konmuş eserlerden bağımsız ve onlardan arındırılmış şekilde değerlendirilmesinin doğru olmayacağı düşüncesi üzerine şekillenen metinlerarasılık kuramı doğrultusunda, eserler arasındaki ilişkinin tamamen koparıldığı bir edebiyat anlayışından söz edilemeyeceği görüşü Pertev Naili Boratav tarafından şu sözlerle ifade edilmiştir (Boratav, 2019, s.36-38):

“Halk edebiyatı, ferdi edebiyat tekevvün ettikten sonra, zaman ve şartlara göre az veya çok bu edebiyat üzerinde tesirini göstermekte devam eder. Bu tesirin asgariye indiği devirler olduğu gibi, yüksek kültür edebiyatının halk edebiyatına tesir ettiği de vâkidir. Hatta halk edebiyatı mahsullerini cemiyetin her türlü kültür hâdiselerini, istidatları derecesinde aksettirmek vasfıyla temyiz ettiğimize göre, bu tesirin asla kesilmediğini kabul etmek lâzım gelir. Bu halk edebiyatı mahsullerinin tahlilinde daima göz önünde tutulması icap eden ayrı bir meseledir.”

Metinlerde yer alan bu etkilerin değerlendirilmesi ve belirli bir kuramsal çerçevede incelenmesi gerektiğini ele alan Aktulum (2020, s.7-8), metinlerin geçmişte edebî eser amacı, yazarın kişiliği, tarihsel bağlam ve yazarın psikolojisi gibi ölçütler üzerinden değerlendirildiğini; ancak zamanla bu ölçütlerin birbirine karışarak iç içe geçtiğini ifade etmiştir. Yeni metinlerin üretiminde ortaya çıkan çok sesli yapının, büyük ölçüde daha önceki metinlerden aktarılan parçaların birbirine eklemlenmesiyle meydana geldiği ileri sürülmektedir. Yazın bilimciler ve anlatı bilimciler, 1960’lı yıllarda edebiyat eleştirisine yön veren Rus Biçimcilerden esinlenmiş dili yalnızca bir araç olmaktan çıkararak metni farklı bir birleşim sistemi içinde değerlendirmeye başlamışlardır. Bu yeni yaklaşımda, metinlerin geçmişteki metin ve söylemlere herhangi bir göndermede bulunmaksızın tamamen bağımsız biçimde oluşturulmasının neredeyse imkânsız olduğu fikri ön plana çıkmaktadır (Boratav, 2019, s.36-38).

Bu teorik yaklaşımla birlikte, metinlerin önceden bağımsız biçimde ele alınması düşüncesinden uzaklaşıldığı görülmektedir. Metinlerarası ilişkiden söz edebilmek için öncelikle “metin” kavramının neye karşılık geldiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda teorinin temelini, araştırmacıların metin kavramına ilişkin ortaya koydukları farklı anlamlandırmalar oluşturmaktadır. “Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi” adlı çalışmasıyla metinlerarasılık ve metin kavramı üzerine araştırmalar yapan Muhlise C. Ögeyik, metnin tamamlanmış bir yapı olmadığını ileri sürmektedir (Ögeyik, 2008, s.11-15). Ögeyik’in bu yaklaşımına göre, metnin anlam katmanları, okurun zihninde canlılık kazanmakta ve bu bağlamda okur, metinlerarasılık teorisinin önemli bir bileşeni hâline gelmektedir. Ögeyik (2008, s.11-15), okur-metin ilişkisine dair şu ifadeleri kullanmaktadır: “Yazar, her ne kadar metnini okuru için yazsa da metni anlamlandıran ve yaşatan okurdur. Bununla birlikte, hiçbir metin tek bir anlamla ne okunabilir ne de yorumlanabilir. Bir bakıma okur sayısı kadar metin vardır.”

Türkiye’de metinlerarasılık kuramı üzerine çalışmalar yapan Aktulum (2000, s.217-220), metne ilişkin görüşünü şu şekilde dile getirmektedir:

“Ortak kanaate göre ilk yazar metni bir kez kaleme aldıktan sonra, sonraki bir yazar yeni bir metin oluştururken, önceki metnin izlerini silip onun üzerine farklı bir metin yazmaktadır. Bu nedenle, önceki metin ortadan kaybolmakta ve ortaya yeni bir kopya metin çıkmaktadır. Dolayısıyla, en özgün ve yeni kabul edilen bir metin bile, aslında önceden kaleme alınmış bir metne dayanmaktadır.”

Walter J. Ong (2012, s.156-160) ise metinlerarasılık teorisinin çıkış noktasını şu sözlerle dile getirmektedir:

“Son yirmi otuz yıldır tartışılan metinlerarası ilişki öğretileri, Romantizme özgü matbaa kültürünün yalıtıcı estetiğine karşı geliştirilmiş ve büyük şaşkınlık uyandırmıştır. Edebiyat tarihinin ve kendi yapıtlarının bilfiil başka metinlerden etkilendiğinin bilincinde olan modern yazarlar büsbütün huzursuz olmuşlardır. Çünkü yeni ve özgün yapıtlar üretmek yerine tümüyle başka yazarların metnlerinin ‘etkisinde’ yazdıkları endişesine kapılmışlardır.”

Metinlerarasılık kuramının, edebiyat ve eleştiri kuramlarında önemli bir konuma sahip olmasında katkı sunan isimler arasında Gerard Genette, Laurent Jenny, Michael Riffaterre, Roland Barthes, Julia Kristeva ve Mikhail Bakhtin öne çıkmaktadır. Metne yönelik tüm bu yaklaşımlar, metinlerarasılık düşüncesinin temelini oluştururken, aynı zamanda kuram içindeki çeşitliliğin de başlıca nedeni hâline gelmiştir. Metinlerarasılık teorisinin çıkış noktası olarak Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin gösterilmektedir. Bakhtin’in “söyleşimcilik” kavramıyla açıkladığı ilişki, bir sözcüğün diğerlerinden bağımsız var olamayacağını ifade eder. Kristeva’nın daha sonra “metinlerarasılık” kavramıyla açıklığa kavuşturduğu bu yaklaşımın temelleri, Bakhtin’in söyleşimcilik düşüncesine dayanmaktadır. Bakhtin’in söyleşimcilik yaklaşımı, metinlerarasılık teorisinin çerçevesini oluşturmakla birlikte Batı’da oldukça geç tanınmıştır. Bunun en önemli sebepleri, Bakhtin’in eserlerinin Rusya’da uzun süre yayımlanmaması ve yayımlandıktan sonra da yazarın Medvedev ve Volochinov gibi farklı adlar kullanmış olmasıdır. Ancak yaklaşık kırk yıl sonra, Kristeva’nın Bakhtin’in çalışmalarını Fransa’da tanıtmalarıyla birlikte söyleşimcilik yaklaşımı, Batı eleştiri dünyasına metinlerarasılık kavramı aracılığıyla kazandırılmıştır (Aktulum, 2000, s.25-27).

Destanlar, edebiyatın her döneminde önemli bir konu başlığı olmuş ve halk anlatı geleneği aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Türk edebiyatı, sözlü kültür

bakımından zengin bir birikime sahip olup edebî türler açısından güçlü bir ilham kaynağı niteliğindedir. Yüzyıllardır süregelen halk anlatı geleneğine dayanan Türk edebiyatının değerli destanlarının tiyatroya uyarlanması, gelenek ile yeniliğin bir arada yorumlanmasına imkân sağlamaktadır. Halk anlatılarının tiyatrodaki yansımaları, Türk sözlü kültürünün temel özelliklerini sahneye taşımakta ayrıca olağanüstü öğelerle kurulu destanların tiyatroya aktarılması sürecinde dikkate değer ipuçları ortaya çıkmaktadır.

Tiyatronun kaynakları Frazer'in ritüel köken kuramı çerçevesinde incelendiğinde tündengelimli bir yaklaşımla destanların tiyatroya ve köy seyirlik oyunlarına temel oluşturduğunu ileri sürmek mümkündür. Nitekim, "*Türk oyunları için de yazılı kaynaklar vardır. Örneğin Dedem Korkud'un Kitabı'nda toy, av, hayvan güreşi, ok atma, düello ve âşık oyunu gibi konulara dair bilgiler buluruz.*" (And, 2007a, s.43-45).

Özdemir Nutku, tiyatronun kaynakları arasında birbirinden ayrılmaz ikili bir öz bulunduğunu ifade eder. Bu iki özden ilki tarihî öz, diğeri ise evrensel öz olarak tanımlanır. Ritüeller de bu tarihî öz içerisinde değerlendirilir. Batı tiyatrosunda tiyatro ile ritüel arasındaki ilişki, Richard Schechner'in törensi tiyatro yaklaşımıyla açıklanabilir (Çalışlar, 1993, s.366-370). Schechner, tiyatroyu ve ritüeli bir performans olarak ele almakta ancak tiyatronun, ritüelin işlevselliğini korurken aynı zamanda eğlence boyutunu vurguladığını belirtmektedir. Törensi tiyatronun temel amacı tiyatroyu törensel kökenlerine geri götürmek şeklinde açıklanır (Çalışlar, 2009, s.105-108). Bu temeller incelendiğinde ilkel dönemlerin gündelik yaşam pratiklerinin tiyatronun esas dokusunu oluşturduğu Castaneda'nın "*Etnoğrafyanın Görünmez Tiyatrosu*" adlı eserinde de ifade edilmektedir (Castaneda, 2006, s.80-81). Destanların temelleri dikkate alındığında bu eserlerden esinlenen tiyatroların da törensel bir yapı taşıdığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Destanlardan yapılan uyarlamalar üzerine gerçekleştirilecek yeni araştırmalar, metinlerarası dünyasının yeni renklerinin ve dönüşümlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilir. Geleneksel anlatıdan tiyatroya geçiş sürecinde oyunlaştırma, karakterler, zaman, mekân, anlatım dili ve olay örgüsü açısından tiyatroya uygun unsurların seçilmesiyle yapılırken bir edebî metnin tiyatroya dönüştürülmesi, olayların sahnede eyleme dönüştürülmesi gibi süreçlerde belirli sınırlamaları da beraberinde getirir. Destanın olağanüstü olayları ve hayal gücüne dayalı kurgusu, tiyatroya aktarılırken çeşitli zorluklar yaratabilmektedir (Çalışlar, 1993, s.366-370).

Tiyatronun Türk kültürü açısından kökenlerine dair değerlendirmede ise And, “*Geleneksel Türk Tiyatrosu*” adlı eserinde bu ilişkiye dikkat çeker ve geleneksel tiyatronun tarihsel köklerine işaret eder.

“Anadolu Türklerinin kültürü, dolayısıyla dramatik sanatı beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle meydana çıkmıştır. Kısa adlar altında bu etkenler şunlardır: a) Yer, b) Soy, c) İmparatorluk, ç) Batılılaşma, d) İslâm” (And, 1995, s. 9).

Bilhassa yer faktöründe And’ın tiyatronun tam anlamıyla Orta Asya üzerinden getirilmiş olduğu fikrine karşı geldiği görülmektedir. And’a göre, Türk tiyatrosu Orta Asya’dan, destanlardan etki görmüştür fakat ana durum sadece bu olmamaktadır:

“Bizim incelemeciler her şeyin Orta Asya’dan getirildiğine öyle inanmışlardır ki, kesin olarak yalnız Yakın Doğu uygarlıklarında görülen ölüp dirilme motifinin Orta Asya destanlarında bulunduğunu göstermek gibi gereksiz açıklamalara kalkarlar; oysa bu destanlardaki ölüp dirilme motifi ile doğanın kışın ölüp ve yaz ile yeniden doğmasına dayanan bolluk törenleriyle hiçbir ilgisi olmadığını bilmez görünürler.”

Orta Asya’dan etkilenme özelinde ele alındığı zaman, Yakutlar arasında bulunan bir inanca göre, gençlerin en büyük tanrı olarak kabul ettikleri Art- Tuyun- Aga için kurban kesmenin yanı sıra 9 bardak kımız 9 defa içtikleri ve daha sonrasında ise coşkulu oyunlar oynadıkları görülmektedir. Memet Fuat, söz konusu törenin Dionysos törenlerini anımsattığını ifade etmektedir (Fuat, 1983, s. 253 – 255). İslamiyet’te oturularda seyircilere okunup sunulmakta olan maktellerden bir tanesinde, bir destan ile bağdaştırma durumu söz konusu olmuştur. Bunun ismi “*Kitâb-ı dâstân-ı maktel-i Hüseyin İbn Alî*” olarak ifade edilmektedir (And, 2007b, s. 194 – 198). Destanlar, görsel açıdan veya maktel örneğindeki gibi işitsel açıdan bireylerin ilgilerini çekmekte ve dramatik malzeme bulgulamaya yardımcı olmaktadır (Uraz, 1994, s. 274 – 275): “*Türk destanlarında da olayların olağanüstü gidişi ve mitolojik materyallerle karışık bulunuşu pek tabii olmakla beraber, Türk karakterinin gerektirdiği sınırın dışına asla çıkmaz.*”

Pek çok ulusa ilişkin destanlar, tiyatro malzemesi sunmaktadır. Türk destanları da oyun yazarlarına dramatik unsurlar sunmaktadır. Konusunu destanlardan almakta olan tiyatrodan da tüm iletim yolları ve araçlarından, aktör ve sahnenin olanaklarıyla sınırlı bir şekilde faydalanılmaktadır. Sahne ortamı fiziksel olanaklar ve kendi boyutu ile kısıtlıdır. Sahneye taşınmayan olaylar, sadece ışık ve ses efektleri, söz ve hareketlerin vasıtasıyla sahne dışarısında geçiyormuş gibi yansıtılabilmektedir. Tiyatro yönteminin halk destanlarını ne şekilde sahneye taşıdığı ve tiyatronun kesitlere ayrılıp sunulmasının

sağlamış olduğu imkânlar, perde, bölüm, sahnenin anlatı izlencesi bakımından vermiş olduğu ipuçları ile oyunun gelişmesinin söz konusu ayırıştırma ya bağlı bir şekilde anlatıyı ne şekilde dönüştürdüğünü ortaya sunmaktadır.

Tez Çalışmasının Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu araştırmanın örneklemini, Kırgızistan ve Türkiye’de tiyatro yazarları tarafından kaleme alınmış Manas Destanı’nın tiyatro uyarlamaları oluşturmaktadır. Manas Destanı, Kırgızlar’ın kültürel yaşamında son derece önemli bir yere sahip olmuş; özgürlük ve bağımsızlık düşüncelerini, anıtsal imgeleri ve çatışmalarla örülü olay örgüsünü içinde barındırarak, profesyonel edebiyatın seçkin sanatçıları için adeta bir “ilham kaynağı” işlevi görmüştür. Sovyetler Birliği döneminde, devletin koruması altına alınan ve dönemin politik ve toplumsal koşullarına göre biçimlenen ulusal edebiyat türleri yalnızca şiir ve nesirde değil, aynı zamanda dramatik eserlerde de epik motiflerin kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte oyun yazarlığı görevi Kasım Tınıstanov’a verilmiştir. Bu çerçevede Kasım Tınıstanov ilk olarak *Akademik Geceler* adlı eserini kaleme almıştır.

Bunu, 1938 yılında Coomart Bökönbayev, Cusup Turusbekov ve Kubanıçbek Malikov tarafından yazılan *Ayçürök* operası izlemiştir. Ardından 1939 yılında Coomart Bökönbayev’in *Semetey* adlı piyesi, 1941-1971 yılları arasında Kubanıçbek Malikov’un kaleme aldığı *Seytek* librettosu, 1942’de ise Tügölbay Sıdıkbekov ile Kalim Rahmatullin’in birlikte yazdığı ve Rus Drama Tiyatrosu’nda sahnelenen *Manas ile Almambet* oyunu gelmektedir. Bu eser Almambet’in Manas’a katılması ve Büyük Sefer döneminde yaşanan epik olaylar üzerine kurgulanmıştır. 1946 yılında Kubanıçbek Malikov ve Aalı Tokombayev tarafından *Manas* operasının librettosu hazırlanmıştır. 1982’de ise Calil Sadıkov tarafından *Ayköl Manas*, *Manas’ın Oğlu Semetey* ve *Seytek* operaları yazılmıştır.

Tez kapsamında Türkiye’de yapılan iki önemli çalışmaya da yer verilmiştir. Bunlardan ilki, Recep Bilginer tarafından kaleme alınan *Manas Ölümsüz Kahraman* adlı eser, diğeri ise Türel Ezici tarafından yazılıp sahneye konan *Manas...Kırgız’ın Alp Yiğidi* oyunudur.

Tablo 1. Tez çalışmasında ele alınan eserler

<i>Manas</i> destanından yola çıkılarak yazılan tiyatro metinleri
1. Aal Tokombayev- Kubanıçbek Malikov, <i>Manas</i> -Opera
2. Calil Sadıkov, <i>Ayköl Manas</i> - Tiyatro
3. Tügölbay Sıdıkov- Kalim Rahmatullin, <i>Manas ile Almambet</i> -Tiyatro
4. Recep Bilginer, <i>Manas Ölümsüz Kahraman</i> -Opera
5. Türel Ezici, <i>Manas...Kırgız'ın Alp Yiğidi</i> - Tiyatro
<i>Semetey</i> destanından yola çıkılarak yazılan metinleri
1. Calil Sadıkov, <i>Manas'ın Oğlu Semetey</i> - Tiyatro
2. Coomart Bökönbayev, <i>Semetey</i> -Tiyatro
3. Coomart Bökönbayev, Cusup Turusbekov ve Kubanıçbek Malikov, <i>Ayçürök</i> - Opera
<i>Seytek</i> Destanından yola çıkılarak yazılan metinleri
1. Calil Sadıkov, <i>Seytek</i> -Tiyatro
2. Kubanıçbek Malikov, <i>Seytek</i> -Opera

Konu ile İlgili Yapılan Çalışmalar

Manas Destanı'ndan hareketle yazılan tiyatro metinleri üzerine Türkiye'de yapılan çalışmaların sayısı fazla değildir. Bu konuyla alakalı yapılan çalışmalar şunlardır:

1.Aizaada Nuranova, (2018). *Geleneksel Performans Sanatı Olarak Manasçılık ve Bir Sahne Uygulaması*, Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

2.Ezgi Oya Gümüş ve Elvira Nasırambekova, (2024). *Kırgız Epik Destanı Semetey'den İlhamla Yazılan "Ayçürök" Operası*, Online Journal Of Music Scienses, 9 /1.

3.Ezgi Oya Gümüş, (2025). *Kırgız Epik Destan Tiyatrosu Geleneği*, Bengü Yayınları; Ankara

4.Kasım Tınıstanov, (2023). *Akademi Geceleri; Tarihi Drama*, (Çeviren ve Notlandıran Emrah ALTIOK), Bengü Yayınları; Ankara.

1. BÖLÜM

KIRGIZ DRAMATURGİSİ

1.1. KIRGIZ DRAMATURJİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1.1. Kırgız Dramaturjisinin İlk Adımları

Drama iki farklı boyutta varlık göstermektedir. Bunlardan ilki sahnedeki yaşantısı diğeri ise edebî bir tür olarak var oluşudur. Sanat tarihi boyunca, dramın yalnızca sahneye ait bir unsur olduğu, yalnızca tiyatro sahnesinde gerçek anlamda hayat bulabileceği ve bunun dışında önemli bir varlık gösteremeyeceği görüşünü savunan bir yaklaşım da söz konusudur. Bu görüşün destekçileri Gogol'un "*Drama yalnızca sahnede yaşar; sahne olmadığında ruhsuz bir beden gibidir*" ifadesine atıf yaparak düşüncelerini temellendirmektedir. Şüphesiz ki oyunun sembolik dünyası, oyuncunun performansı ve yaratıcılığı, pandomim, jest ve mimikler, dekor tasarımcısının eserleri, bestecinin müzikleri, sahne düzeni ve yönetmenin tercihleri tiyatroyu hem zenginleştiren hem de estetik açıdan besleyen unsurlar olarak kabul edilmektedir. Ancak bu durum, dramın bağımsız bir edebî ve sanatsal eser olma niteliğini ortadan kaldırmamaktadır. Dram, sanatın bir biçimi olarak, destan ya da şarkı gibi, sahne dışında da kendi başına bir değer taşımakta ve bireylerin algısında varlığını sürdürebilmektedir. Kırgız yazar Mukay Elebayev de dramaturjiyi bir edebî değer olarak tanımlayarak "*Piyes, tiyatro için bir malzeme olmakla birlikte, tamamlanmış bir sanat eseri olarak değerlendirilmelidir.*" ifadesini kullanmaktadır (Baygaziye, 2002, s. 4). Bu bağlamda dramaturji, yalnızca sahnede yaşanan bir deneyim değil, aynı zamanda tiyatro yaşamının temeli, bağımsız bir edebiyat türü ve epik bir biçim olarak okunabilir, sanatsal ve manevi bir değer taşımaktadır.

Bu nedenle dramaturji edebiyatın en gelişmiş ve en önemli dallarından biri olarak ele alınmalı ulusal edebiyatın oluşumu ve gelişimi çerçevesinde kapsamlı biçimde incelenmeli, kuramsal olarak değerlendirilip bilimsel bir tarihselliğe kavuşturulmalıdır. Kırgız kültürünün tarihi de dramaturjinin tarihsel süreci dikkate alınmadan tam anlamıyla kavranamaz (Çınar, 2022, s. 414-431).

Ekim Devrimi öncesinde, dünya uygarlığının dışında kalmış, ataerkil göçebe düzenin etkisinden kurtulamamış ve nüfusunun yaklaşık yüzde doksan dokuzu okuma yazma bilmeyen Kırgız toplumu için tiyatroya dair bir üretim çabası söz konusu değildi. Bu dönemde tiyatro, halk yaşamında kültürel bir ihtiyaç olarak görülmemektedir ve ulusal estetik bilincin henüz oluşmamış olması, tiyatronun tanınmasını engellemektedir. Göçebe Kırgız halkı tiyatro kavramıyla ancak devrimden sonra tanışmış ve devrimin ilk yıllarında tiyatronun anlamı ile işlevini kavramaktan, onun yaratımını toplumsal bir gereklilik olarak görmeye kadar geçen süreçte uzun bir mesafe kat etmiştir (Baygaziye, 2002, s. 63).

1.1.1.1. Sosyalist Toplumun Erken Döneminde Kırgız Dramaturjisi (1917-1940)

22 Kasım 1917'de Sovyet hükümeti, ülkedeki tüm tiyatroların Ulusal Aydınlanma Yönetimine devredilmesini öngören bir kararname yayımlamıştır. Çarlık döneminde imparatorluk sınırları dışındaki tiyatroların İçişleri Bakanlığına bağlı olduğu ve polis denetimi altında faaliyet gösterdiği düşünüldüğünde bu kararın önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Söz konusu karar Bişkek'e de ulaşmış, 1918 yılında kentin devrim öncesi tek sineması olan Edison Bolşevik İlçe Halk Eğitim Bölümü'ne devredilmiştir. 1923 yılında toplanan Rusya Komünist Partisi (Bolşevikler) XII. Kongresi, miting ve kampanya çalışmalarından kitlelere yönelik sistematik propagandaya geçişin gerekliliğini vurgulamış ve komünist ideolojinin yayılmasında tiyatronun etkin bir araç olarak kullanılmasını gündeme almıştır (Okyay ve Yeşilyurt, 2024, s. 560-569).

Bu karar tiyatronun propaganda amaçlı kullanımının rastlantısal olmadığını göstermektedir. Nitekim milyonlarca insanın okuma yazma bilmediği bir ortamda tiyatro, diğer kitle iletişim araçlarına kıyasla ayrıcalıklı bir konuma sahipti. Gazete ve kitapların aksine okuryazarlık gerektirmeyen tiyatro, canlı sözün etkisi, sahnelemeye dayalı imgeler, duygusal anlatım ve görsel unsurlar sayesinde devrimin hedeflerini, sloganlarını ve ideallerini kitlelere güçlü biçimde iletebilmiştir (Baygaziye, 2002, s. 66). Ekim Devrimi'nin ardından sosyalizm döneminde Kırgız toplumunda bireysel bir manevi uyanış yaşanmış, bireyler toplumsal zincirlerinden kurtulma, öz farkındalık, özerklik ve kişiselleşme sürecine girmiştir.

Kırgız tarihinde ilk müzik ve drama stüdyosu 1926 yılında açılmıştır. Bu döneme kadar bazı okullarda amatör sanat grupları kurulmuş, tek perdelik oyunlar sahnelenmiştir.

Tiyatro araştırmacısı N. Livov'un *Kırgız Tiyatrosu* adlı eserinde belirttiğine göre 1920 yılında Karakol (Prjevalsk) yakınlarındaki Çolpan köyünde bir öğretmen tarafından kaleme alınan *Bükülbay* adlı tek perdelik oyun sahnelenmiştir. Frunze Pedagojik-Teknik Koleji'nin açılmasının ardından düzenlenen dramatik topluluk, düzenli olarak oyunlar sahnelemiş ve bu girişimler Kırgız dramaturjisinin oluşumuna temel oluşturmuştur (Artıkbayev, 2004, s. 90).

Stüdyoda sahnelenen ilk oyunlar arasında N. N. Elenin'in *Moldo Nasreddin*, A. Sadabayev'in *Eski Hayat* ve *Volispolkom'da Bir İş Günü* eserleri yer almış, ancak bu yapımlar beklenen başarıyı sağlayamamıştır. 1927 yılında stüdyo, Kırgızların yaşamını gerçekçi bir biçimde yansıtan ilk eseri, Moldogaz Tokobayev'in *Kakey* adlı oyununu sahnelemiştir. Bu eser, Kırgız ulusal dramaturjisinin başlangıcı kabul edilmektedir (Livov, 1953, s. 27). Tokobayev, Karakol'da komsomol faaliyetlerinde bulunmuş, düzenli kurslara katılmış, Kazak ve Tatar dillerinde sergilenen oyunlarda rol almış ve Rus klasik dramaturjisini tanıma fırsatı bulmuştur. Yazar, Rusçayı yeterince bilmemesine rağmen Gogol'un *Denetçi* adlı eserini okuduğunu ve bunun oyun yazma isteğini tetiklediğini, kısa bir süre sonra *Kakey*'i kaleme aldığını ifade etmiştir (Borbugulov, 1979, s. 203). Bu eserde yazar, Ekim Devrimi öncesinde Kırgızlar'ın yaşadığı sosyal adaletsizlikleri, özellikle de genç kızların yaşlı ve varlıklı erkeklerle evlendirilmelerini eleştirmiştir. Dramaturji araştırmacısı Baygazyev (2002, s. 111), *Kaygılı Kakey*'i Ekim Devrimi'nden önceki dönemdeki toplumsal adaletsizlikleri, ataerkil-feodal yapıyı ve kadınların hukuki statüsünü merkeze alan bir toplumsal-ev içi dram türü olarak tanımlamaktadır. Her ne kadar karakterlerin diyaloglarındaki dil kullanımı tam anlamıyla ustalık taşıyor olsa da *Kakey*, Kırgız edebiyatında dramaturjinin öncüsü sayılan bir eser olmuş ve değerli bir edebî miras olarak yerini almıştır (Artıkbayev, 2004, s. 91).

Kasımalı Cantöşev'in 1928'de yazdığı *Karaçaç* adlı eseri, Tokobayev'in *Kakey* piyesiyle aynı döneme denk gelmiş ve Ekim Devrimi öncesinde kadınların toplumsal konumunu, sınıfsal çatışmaları daha geniş bir çerçevede işlemiştir. "*Karaçaç*" tematik olarak *Kakey* ile benzerlik gösterse de sınıf çatışmalarını daha açık biçimde yansıtmakta ve karakterlerin bireysel özelliklerine daha fazla odaklanmaktadır. Eserde Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri, Rusya'daki devrimci işçi hareketlerinin yükselişi ve farklı halkların birleşme süreçleri kahramanların diyalogları aracılığıyla aktarılmış, böylece olayların Ekim Devrimi'nden önce geçtiği ortaya konmuştur.

Cantöşev'in aynı dönemde kaleme aldığı *Alım ile Maria* adlı oyun ise sanatsal açıdan daha sınırlı bir etki bırakmış, bireylerin kişisel kaygılarına odaklandığı için tarihsel olayların ve halkın kaderinin bütünlüklü bir tasvirini sunamamıştır. 1929'da Kırgız Müzik ve Drama Stüdyosu, N. Abdukaimov'un çevirisiyle Gogol'un *Denetçi* adlı eserini, 1930'da ise Ostrovski'nin *Bir Kuruş Olmadığında Bulunan Altın* oyununu sahnelemiş, ayrıca D. Furmanov'un romanından uyarlanan *İsyen* adlı yapıyı izleyiciyle buluşturmuştur. Bu çalışmalar, Kırgız yazar ve oyuncularının ustalığını geliştirmiş, dramatik eserlerin çeviri geleneğinin başlamasına ve ulusal tiyatronun farklı halkların tiyatro birikimiyle zenginleşmesine öncülük etmiştir (Artıkbayev, 2004, s. 94).

1920–1930 yılları arasında kaleme alınan özgün oyunlar ile bu eserlerin ele aldığı temalar aşağıdaki tabloda özetlenmiştir.

Tablo 2. 1920-1930'ların ortak oyun temaları

1920'li Yıllar	1930'lu Yıllar
Ekim Devrimi'nden önce Kırgız yaşamına özgü sosyal sorunlar	Kolektivizasyon
Genç kızın yaşamındaki çektiği zorlukları	Sosyalist yaşamın gerçek tarafı
Çeyiz alma geleneğinden dolayı kızları paralı ve zengin olan yaşlı birine verme	Önceki yaşamın eşitsizliği zenginlerin baskısı ve onlarla eğitilmiş insanların mücadelesi
Kadınların eşitsizliği	İktidar ile halkın mücadelesi
Ekim Devriminden sonra kadınların yaşamı	Feodal-kabile döneminde iktidarın kendi arasında savaşı dünyaya açgözlülük gibi ters görüntüler
Sadece kadınların değil emekçi halkın eşitsizliği ve bununla mücadele	Anavatan için savaş ve sevginin gücü hakkında
Baba ve oğul arasında çatışma	

Kırgız kadınlarının ve genel olarak emekçi sınıfların maruz kaldığı eşitsizlikleri ve bunlara karşı duyulan direniş arzusunu konu edinen M. Tokobayev'in *Kekey* ve Kasımalı Cantöşev'in *Karaçaç* oyunları, Ekim Devrimi sonrasında Kırgız topraklarında gerçekleşen toplumsal dönüşümlerin bir yansımasıdır. Bu eserlerin yanı sıra, alt sınıfların (kadınlar dahil) bilinçlenme süreçlerini ve hak arayışlarını betimleyen S. Karaçev'in *Eşitlik Yolunda* (1928) ve Başkan Zeynep (1929) ile Şarip Kökönov'un *Şafağa Giden Yolda* (1930) adlı oyunları kaleme alınmıştır. Ancak bu eserlerin tiyatro sahnesinin gerekliliklerine uygun biçimde hazırlanmadığı, edebiyat araştırmacıları tarafından da ortaya konmuştur. Bununla birlikte yazarların sahneye hâkim olma çabası içinde

oldukları ve başlangıç düzeyine rağmen dönemin toplumsal gerçekliğini canlı bir şekilde yansıtmayı başardıkları açıktır.

Eşitlik Yolunda oyunu baba ile çocuk arasındaki çatışmayı ele alırken; üç perdeden ve on yedi sahneden oluşan *Başkan Zeynep* adlı eserde Zeynep'in köy konseyi başkanlığına seçilme süreci anlatılmaktadır. Yazar bu oyunda, söz konusu göreve seçilmenin kolay olmadığını, Zeynep'in pek çok toplumsal ve kültürel engeli aşmak zorunda kaldığını, halkın yeni bir yönetim biçimine alışmasının zaman aldığını göstermektedir. Şarip Kökönov'un *Şafağa Giden Yolda* adlı oyunu ise adından da anlaşılacağı üzere 1920'li yıllarda süregelen eşitsizlikle mücadele teması üzerine kurgulanmıştır (Artıkbayev, 2004, s. 95).

Ekim Devrimi'yle birlikte Kırgız toplumunda köklü bir dönüşüm süreci başlamış, bireylerin yaşamlarında yeni sosyal durumlar ortaya çıkmış ve bu durumlar kişilerin belirli yönelimler seçmesine yol açmıştır. 1920'li yıllar, çelişkilerin ve çatışmaların yoğun yaşandığı, dramatik açıdan zengin bir dönem olarak tiyatroya ve dramaturjiye zengin malzeme sunmuştur (Çelik, 2023, s. 72-86).

1930'lu yılların başında drama sanatının özellikleri üzerine yürütülen tartışmalar, sanatın daha derinlemesine kavranmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, 1933'te M. Gorkiy'in *Piyes Hakkında* başlıklı makalesinin Kırgızcaya çevrilmesi önemlidir. Gorkiy bu makalesinde, dramatik eserin özünün karakterlerin eylemleri ve konuşmaları aracılığıyla biçimlendiğini, her karakterin kendine özgü bir konuşma üslubuna sahip olması gerektiğini vurgulamıştır. 1920'li yıllarda Kırgız edebiyatında yazılan piyeslerde karakterlerin bireysel kimliklerinin tam olarak yansıtılamaması önemli bir eksiklik olarak görülmüş, 1930'lu yıllarda kaleme alınan bazı oyunlarda bu sorunun giderek aşılmaya başladığı gözlemlenmiştir (Okyay ve Yeşilyurt, 2024, s. 560-569).

Aynı dönemde *Akademi Geceleri* adı verilen bir piyes döngüsü tiyatro stüdyosunda sahnelenmiştir. Döngünün ana yazarı Kasım Tınıstanov'dur; ancak metinlerin büyük bölümü günümüze ulaşmamış, yalnızca *Görgü Tanıkları* adlı oyunun Rusça çevirisi korunabilmiştir. Elde edilen bilgilere göre *Akademi Geceleri* birden fazla bölümden oluşmaktadır (Çelik, 2023, s. 72-86).

Kırgız edebiyatında kitap olarak yayımlanan ilk dramatik eserlerden biri, 1931'de basılan Kubançbek Malikov'un üç perdelik *Eşitlik Kurbanı* oyunudur. Bu eser, Ekim Devrimi'nin toplumda açtığı bilim ve eğitim olanakları, kadın eşitliği gibi kazanımlar ile

sınıf düşmanlarının halkın geri kalmışlığından ve dini inançlarından yararlanma çabaları arasındaki çatışmayı konu almaktadır. Kolektivizasyon döneminde sınıf mücadelesi, Bökönbayev'in *Altın Kız* adlı dramında daha geniş bir çerçevede, daha keskin ve çarpıcı biçimde işlenmiştir. Bökönbayev bu oyunu yazmadan önce temanın ideolojik ve sanatsal yönünü *Altın Kız* adlı şiirinde işlemiş, gözlemlerini rafine ederek eseri hızla tamamlamıştır. 1939 yılında Kırgız edebiyatı ve sanatının onuncu yıl hazırlıkları da bu süreci hızlandıran bir etken olmuştur (Şener, 2023, s. 179-200).

Kırgız dramaturjisinde komedi türünün başlangıcı ise R. Şükürbekov'un 1936'da sahnelenen *Capalak Catpasov* adlı eseriyle ilişkilendirilmektedir. Şükürbekov bu oyunu kaleme almadan önce Gogol'un *Müfettiş* oyununda Osip karakterini canlandırmış, bu deneyim onun dramaturjik yaklaşımına katkı sağlamıştır (Barcın, 2020, s. 15-21).

Bu dönemde yalnızca sosyalist gerçekçiliği yansıtan eserler değil, Kırgızlar'ın Ekim Devrimi öncesindeki yaşamını, mücadelesini ve karşılaştığı eşitsizlikleri konu alan dramatik yapıtlar da kaleme alınmıştır. Coomart Bökönbayev'in *Toktogul* adlı librettosu ve aynı isimli dramı, yerel yöneticiler ve Çarlık rejiminin baskılarına karşı halkın direnişini sahneye taşımıştır. Turusbekov'un *Ölüm Yerine* adlı oyunu ise 1916'daki ulusal kurtuluş hareketini ustalıkla işlemiş, sahnelerde güçlü bir isyan atmosferi yaratmıştır. Oyunda bilge yaşlı Bekturun, vatansever İskender, sevimli Zulayha gibi karakterler ile Gregoriy ve Litun-Çan gibi halkın çıkarlarını savunan figürler canlı bir şekilde temsil edilmiştir (Artıkbayev, 2004, s. 99).

Ölüm Yerine müzikal drama formunda yazıldığı için karakterlerin iç dünyalarını açığa çıkaran şiirsel monologlara ağırlık verilmiştir. Bu monologlarda folklorik unsurlar kullanılmış, kahramanların imgelerine anıtsal bir nitelik kazandırılmıştır. Böylece eser, Kırgız genç dramaturjisinde önemli bir aşamayı temsil etmiştir (Artıkbayev, 2004, s. 99).

M. Gorkiy'nin 1934'te Sovyet Yazarlar Kongresi'nde yaptığı konuşmada söz sanatının köklerinin folklorda bulunduğunu vurgulamasıyla birlikte halk anlatılarına ilgi ülke genelinde artmış, bu doğrultuda pek çok dramaturjik eser kaleme alınmıştır. Yazarlar, halk hikâyelerini sahne estetiğine uygun biçimde tiyatroya taşımaya çalışmış, destanların dramatik yapıya uyarlanması yönünde önemli girişimlerde bulunmuşlardır. Destanlar yalnızca halkın mücadelelerini değil, dünya görüşünü ve yaşam felsefesini de yansıttığı için bu türden eserlerde gerçekçi ve fantastik sahnelerin bir arada bulunması doğal karşılanmıştır (Çelik, 2023, s. 72-86).

Bu dönemde K. Eşmambetov'un *Sarinci-Bököy*, Sarıbağışev'in *Kökül* ve *Ulu Mergen*, Coomart Bökönbayev ve Turusbekov'un *Ayçürök*, Coomart Bökönbayev'in *Semetey* librettoları kaleme alınmış; ayrıca opera ve bale için libretto yazımı 1930'lu yıllarda önemli bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır. *Sarinci-Bököy* oyununun Rusçaya çevrilerek 1939'da Moskova'da yayımlanması, Kırgız dramaturjisinin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. Bu oyunda feodal dönemin baskıları, iktidar mücadeleleri ve mülkiyet hırsı gibi olumsuzluklar; sevgi ve sadakat gibi olumlu temalarla karşı karşıya getirilmiş, böylece eserin toplumsal içeriği derinleştirilmiştir (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Sarıbağışev'in *Kökül* oyunu Kırgız masallarından esinlenmiş olup halkın zalim yönetimlere karşı mücadelesini yansıtmaktadır. Adalet ve adaletsizlik, iyilik ve kötülük arasındaki çatışmayı konu alan eser, izleyiciyi mutlu bir geleceğin hayaline davet etmektedir. *Ayçürök* operasının librettosu ise vatan sevgisi ve sevginin birleştirici gücü etrafında şekillenmiştir. Bu eserler, folklorun sahne diline başarıyla aktarılabildiğinin kanıtı olmuş, *Ayçürök*, *Ölüm Yerine* ve *Altın Kız* gibi yapıtlar 1930'lu yılların Kırgız dramaturjisinin gelişimini ve sosyalist gerçekçiliğin kökleşmesini temsil eden önemli örnekler arasında yer almıştır (Şener, 2023, s. 179-200).

Sonuç olarak 1930'lu yıllarda Kırgız dramaturjisinin tematik çeşitliliği ve sanatsal sınırları önemli ölçüde genişlemiş, drama sanatı hem ideolojik hem de estetik açıdan yeni başarılar elde etmiştir.

1.1.1.2. Büyük Vatanseverlik Savaşı ve Sonrası Kırgız Dramaturjisi (1941-1960)

1930'lu yıllarda kazanılan yaratıcı deneyimler, Kırgız dramaturjisinde savaş döneminde önemli bir katkı sağlamıştır. Savaşın başlamasıyla birlikte Kırgız yazarlar bu edebî türe daha fazla yönelmişlerdir. İlk örnekler arasında Aalı Tokombayev'in *Ormanın Sahipleri* ve Tügölbay Sıdıkbekov'un *Maydandan* adlı tek perdelik oyunları yer almıştır. Bu kısa eserlerde yazarlar cephedeki askerlerin kahramanlıklarını ve yaşadıkları zorlukları aktarmaya çalışmışlardır. Bunu izleyen süreçte tiyatrolar için çok karakterli oyunlar yazılmış ve sahnelenmiş, ayrıca farklı halkların oyunları Kırgızcaya çevrilerek tiyatro repertuvarına kazandırılmıştır (Artıkbayev, 2004, s. 167).

Savaş sırasında yazılan ilk çok oyunculu drama eserlerinde şu temalar kullanıldı.

Tablo 3. 1940-1950'lerin piyeslerinin genel konuları

1940 Yılları	1950 Yıllar
Kırgızlar'ın vatanseverlik gelenekleri	Ahlak sorunları
Savaş sonrası kolektif çiftlik hayatı özellikle helal emeğin meyveleri	İşçilerin ve eğitimli insanların yaşamı
Feodal ataerkil kalıntılarla mücadele	Ömür ile ölüm, iyilik ve kötülük gibi çelişkilerin önceden gelmiş savaşı
Savaş sonrası yıllarda kolektif çiftlik hayatında değişiklikler özellikle kolektif çiftliklerin birleşmesinden sonra köylerde ortaya çıkan yeni ilişkiler	

Aalı Tokombayev'in çok karakterli ilk dramatik eserlerinden biri *Yemin* adlı oyundur. Yazar daha önce çok oyunculu bir oyun yazmamış olmasına rağmen, bu eseri savaş döneminde hem cephede hem de cephe gerisindeki yaşamı daha gerçekçi biçimde aktarmasıyla dikkat çekmiş ve izleyicinin ilgisini çekmiştir. Alıkul Osmonov'un *Mahabat* adlı çok karakterli piyesinde, Sovyet gençlerinin savaş yıllarındaki aşklarına sadık kalışları konu edilmiştir. Eserin sonunda başkahraman, dostlarının desteği ve iyi insanların yardımıyla sevdiği kişiye kavuşur. *Mahabat* açgözlülük ve bencillik ile samimi duygular ve gerçek aşk arasındaki çatışmayı sahneye taşıyan, komedi planını kaybetmeden yazılmış başarılı bir eser olarak kabul edilmektedir (Azap ve Eren, 2025, s. 31).

Bu oyundan yaklaşık bir yıl sonra, 1944'te kaleme aldığı *Ak Möör* adlı dramada Alıkul Osmonov, *Mahabat*'taki romantik tutumu bu kez trajik bir perspektifle işlemiş, gençlerin geçmişe dayanan aşklarının hüznü ve dokunaklı bir anlatısını sunmuştur. Bu eser halk arasında yaygın biçimde bilinen ve ozanlar tarafından söylenen *Ak Möör* hikâyesini merkeze almıştır (Çınar, 2022, s. 414-431).

Savaş döneminde hem cephede hem de cephe gerisindeki yaşamı konu alan diğer eserler arasında R. Şükürbekov'un *Kek*, K. Eşmambetov'un *Kara Sis* ve Kasımalı Cantöşev'in *Kim Nasıl Durumda?* adlı oyunları bulunmaktadır. Şükürbekov'un eserinde, cephede yaralanan oğlunun yerine intikam için savaşımaya giden bir baba figürü işlenmiştir. K. Eşmambetov'un piyesinde ise Nazi işgali altındaki Ukrayna'da iki ailenin zıt tutumları konu edilir; biri faşistlere karşı aktif mücadele verirken diğeri çatışmadan uzak kalmayı seçer. Oyun, askerlerin sürece katılımını ve çatışmanın çözümünü etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Savaş yıllarında vatansever duyguların yoğunlaşması,

Kubaniçbek Malikov ile A. Kuttubayev'in birlikte kaleme aldıkları *Patriotlar* adlı librettoda da açıkça görülmektedir. Bu eserde halkın işgalcilere karşı isyanı, genç kahramanlar Baatirbek ve kız kardeşi Şair'in savaşa katılmasıyla sahneye taşınmıştır (Okyay ve Yeşilyurt, 2024, s. 560-569).

Bu dönemde Kırgız yazarları halkın geçmişten gelen yurtseverlik geleneklerini canlandırmak ve vatansever duyguları yükseltmek amacıyla on dokuz önemli dramatik eser üretmiştir. Bu yaklaşımyalnızca Kırgız edebiyatına özgü olmayıp çok uluslu Sovyet edebiyatında da yaygın bir temadır. Örneğin Kazak edebiyatında M. Auezov *Karakıpçak Kobılan*, S. Mukanov *Çokan Velihanov*, Ş. Husainov *Amangeldi* adlı eserlerini yazarken; Özbek edebiyatında Uygun ve İ. Sultanov *Alişer Nevayi*, H. Alimcan ise *Mukanna* adlı oyunları kaleme almıştır. Kırgız dramaturjisinde bu geleneğe örnek olarak Cantöşev'in *Kurmanbek*, Kubaniçbek Malikov ve A. Kuttubayev'in *Canıl*, Tügölbay Sıdıkbekov ile Kalim Rahmatullin'in *Manas* ve *Almambet* dramaları, ayrıca Aal Tokombayev ve Kubaniçbek Malikov'un *Manas*'ı ve Sarıbağışev'in *Çolpan* librettosu verilebilir. *Kurmanbek* oyunu 1943'te Narın ve Toktogul tiyatrolarında, 1946'da ise Cumhuriyet Drama Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ve repertuarın kalıcı parçalarından biri olmuştur (Şener, 2023, s. 179-200).

Bu dönemde yazılan eserler, vatansever geleneği yüceltirken dramaturjide sanatsal ustalığın geliştiğini de göstermiştir. *Kurmanbek* ve *Canıl* bu başarının örnekleri arasında öne çıkmaktadır. 1930'lu yıllarda ve Büyük Vatanseverlik Savaşı süresince dramatik eserlerin sayısı görece sınırlı kalmışken, 1950'li yıllarda hem nitelik hem de nicelik bakımından belirgin bir artış yaşanmıştır. Bu gelişmede Kırgızistan Merkez Komitesi'nin *Dramatik Tiyatroların Repertuarının İyileştirilmesi Üzerine* aldığı karar etkili olmuştur. Özellikle 1947'de kabul edilen bu kararda, diğer halkların en iyi oyunlarının ulusal tiyatrolarda sahnelenmesi gerektiği belirtilmiştir. Bu doğrultuda Kırgız Drama Tiyatrosu 1946'da A. Pogodin'in *Dünyanın Yaratılışı*, Fadeev'in *Genç Muhafızlar* ve Korneyçuk'un *Kalina Bahçesi* gibi eserlerini repertuarına katmıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Ancak, çeviri eserlerin sahnelenmesi yeterli görülmemiş ve ulusal dramaturjinin nitelikli biçimde geliştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır. 1947-1950 yılları arasında tek perdelik oyunlar için devlet tarafından yarışmalar düzenlenmiş, 1947'de yalnızca A. Svistunov ve R. Şükürbekov'un Kant-Rıbaçiye demiryolu inşaatını konu alan *Baatır Yolu*

oyunu sahnelenmiştir. 1950'deki yarışmanın ardından ise tiyatro yapımlarının sayısında artış gözlenmiştir. Bu dönemde Kubanıçbek Malikov ve K. Kuttubayev'in *Biz Önceki Değiliz*, Kasımalı Cantöşev'in *Aynı Evde* ve K. Bektenov'un *Aykın Yol* adlı eserleri sahneye konmuştur. Bunlar arasında *Biz Önceki Değiliz* oyunu 1950 yılı yarışmasında ödül kazanmıştır (Artıkbayev, 2004, s. 171).

Savaş sonrası Kırgız dramaturjisinin gelişiminde A. Osmonov'un büyük katkısı olmuştur. 1946'da *İkinci Brigada*, 1947'de *Rakıa*, 1948'de *Abılkasım Canbolotov* ve 1949'da *Gümüş Kaynak* eserlerini kaleme almıştır. Osmonov'un savaş sonrası oyunlarının estetik düzeyi çeşitlilik göstermekte olup *İkinci Brigada*'yı hem düzyazı hem şiir biçiminde iki farklı versiyon olarak yazmıştır. Bu eser, savaş sonrası kolektif çiftlik hayatını ve özellikle emek sürecinin ürünlerini vurgulamaktadır. Oyunda saman biçme ve haşhaş toplama gibi kolektif emek sahneleri dikkat çekicidir. Bu tür sahnelerin sahneye aktarılması güç olsa da, yazarın sosyal yaşamı ve emek süreçlerini iyi gözlemlediği anlaşılmaktadır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Abılkasım Canbolotov oyununda Osmonov, feodal ataerkil geleneklerin kalıntılarıyla mücadeleyi kamusal bir sorun olarak ele almıştır. Bu tema savaş sonrası dönemde daha da önem kazanmış, savaş felaketinden sonra birçok eğitimli aile yok olmuş, toplum yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Bu dönemde bazı kişiler kişisel çıkarları doğrultusunda kırsal zorlukları kullanarak kabilecilik ilişkilerini yeniden canlandırmış ve kolektif çiftlikleri kendi amaçları için araçsallaştırmıştır. Osmonov, bu durumu iki kardeşin farklı hayat görüşlerini çatıştırarak sahneye taşımış ve belirli bir başarı elde etmiştir (Narozya, 2020, s. 667-683).

Gümüş Kaynak ise daha dengeli ve gerçekçi bir temele oturtulmuş, izleyiciye düşündürücü mesajlar bırakan bir eser olmuştur. Bununla birlikte, oyunun bazı kısımlarının Abılkasım Canbolotov dramasını andırdığı da belirtilmektedir (Şener, 2023, s. 179-200).

Savaş sonrası kırsal yaşamda yaşanan dönüşümler, özellikle kolektif çiftliklerin birleşmesinin ardından köylerde ortaya çıkan yeni toplumsal ilişkiler, Kubanıçbek Malikov ve A. Kuttubayev'in 1951'de yazdığı *Biz Önceki Değiliz* oyununda çok daha keskin ve gerçekçi bir biçimde sahnelenmiştir. SSCB Bakanlar Konseyi'nin küçük ölçekli kolektif çiftliklerin birleştirilmesi yönündeki kararı sonrasında kırsal emek örgütlenmesinde yeni yöntemlere duyulan ihtiyaç artmış; agroteknik, veterinerlik ve

teknik altyapıya ilişkin sorunları çözebilecek eğitimli yöneticilere gereksinim doğmuştur. Oyunda büyük bir kolektif çiftliğin yeni yönetim kurulu başkanı Aktan, bu gerekliliklerin somut bir temsilcisi olarak kahramanca bir tavır sergilemektedir (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Kasımalı Cantöşev'in 1950 tarihli *Bir Evde* adlı oyunu da kolektif çiftlik temasına odaklanmış olsa da, ağırlıklı olarak ahlaki sorunları işlemektedir. 1950'li yıllarda Kırgız dram yazarları, daha önce az işlenmiş tarihsel ve devrimci temalara yönelmişlerdir. Bu dönemin önemli örnekleri arasında Kasımalı Cantöşev'in *Halk Şarkıcısı* ve *Kanıbek*, Kubanıçbek Malikov'un *Yükseklikte* ve T. Abdumomunov'un *Aşırbay* dramaları yer almakta olup bu eserler tiyatrolarda başarıyla sahnelenmiştir (Artıkbayev, 2004, s. 174).

Halk Şarkıcısı oyununda yazar, Kırgızlar'ın zalimlere karşı mücadelesini, büyük demokrat şair Toktogul'un Sibiry'a sürgün edilmesini, Rus devrimcileriyle kurduğu yakın ilişkileri, dönüşünden sonraki yaşamını ve Ekim Devrimi ile buluşmasını sahneye taşımıştır. Toktogul ile Kerimbay arasındaki çatışmalar, ezilenler ile ayrıcalıklı sınıflar arasındaki uzlaşmaz karşıtlığın simgesel bir ifadesidir (Narozya, 2020, s. 667-683).

Kanıbek draması, yazarın aynı adlı romanından uyarlanmış olup Kanıbek'in Sovyet iktidarını pekiştirmek amacıyla Basmacılar karşı verdiği mücadeleye odaklanmaktadır. Benzer bir temayı işleyen *Yükseklikte* dramında ise olaylar farklı ölçekteki toplumsal çatışmalar çerçevesinde ele alınmış, V. I. Lenin ve Vasiliy Mihayloviç Frunze ilk kez Kırgız sahnesinde temsil edilmiştir. Ayrıca eserde Orta Asya'daki Basmacı hareketlerinin uluslararası emperyalizmle olan doğrudan bağlantısı tarihsel gerçekliğe dayanılarak aktarılmıştır. Bu özellikleriyle *Yükseklikte*, tarihsel ve devrimci temanın en başarılı dramatik eserlerinden biri sayılmıştır (Artıkbayev, 2004, s. 174).

T. Abdumomunov'un, kendisini bir dramaturg olarak tanıtan "*Aşırbay*" oyunu, 1957'de tiyatrodan sahnelenmiş ve ardından Moskova'da Rusça ayrı bir kitap olarak yayımlanmıştır. Bu eserde, dağlarda yaşayan sıradan bir Kırgız işçinin bilincinin yavaş yavaş gelişmesi, sınıfsal ve kültürel farkındalığının oluşum süreci işlenmiştir. Abdumomunov'un *Kum Çap*, *Çağdaş*, *Kurman* ve *Borbaş* gibi ilk oyunları sahnelenmiş ve çağdaşları tarafından olumlu tepkiler almıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Yazarın 1956'da kaleme aldığı *Atabek'in Kızı* ve ilk versiyonu 1953-1954'te, ikinci versiyonu 1958'de yazılmış olan *Dar Kapçıgay* eserleri onun önceki yapıtlarından

farklıdır. *Atabek'in Kızı* dramında ahlaki değerler ön plana çıkarılmış, birbirini seven Asanbek ve Cıpargul'un ilişkisini bozan Sadırkul ve arkadaşları ile yaşanan çatışma işlenmiştir. Yazar iki farklı yaşam anlayışının karşıtlığını karakterlerin iç dünyasını sahneye taşıyarak etkili biçimde yansıtmıştır. *Dar Kapçıgay* komedisinin ikinci versiyonu da bu dramatik çizginin bir ölçüde devamı niteliğindedir.

Dar Kapçıgay hiciv komedisiyle birlikte R. Şükürbekov'un *Benim Köyüm* adlı oyunu 1958'de Moskova'da *Vadide Nur* adıyla sahnelenmiş, eser daha sonra yeniden basılmış ve Rusçaya çevrilmiştir. Araştırmacılar, bu oyunun türün doğasına uygun nitelikler taşıdığını belirtmektedir (Artıkbayev, 2004, s. 176). *Benim Köyüm*, insani karakterlerin trajik yanlarını ortadan kaldıran mizahi bir yapı sunar. Komedy türüne hâkim bir yazar olan Raykan Şükürbekov, dilin inceliklerini ustalıkla kullanarak ayrıntıları ve durumları keskin bir dille betimlemiş, ironiyi bilinçli bir şekilde işlemiştir (Artıkbayev, 2004, s. 176).

Buna karşılık, Şükürbekov'un *Yeşil Orman* (1949) ve *İki Arkadaş* (1946) komedileri aynı etkiyi yaratmamış, araştırmacılar bu eserlerdeki hicvin zayıf kaldığını ve basit bir güldürüye dönüştüğünü ifade etmişlerdir.

Sözlü halk edebiyatından uyarlanan dramatik eserler arasında K. Eşmambetov'un *İkiz Çocuk* oyunu dikkat çekmektedir. Bu eserde halk masallarında sıkça rastlanan yaşam ve ölüm, iyilik ve kötülük, zulüm ve adalet arasındaki kadim çatışma işlenmiştir. Yazar, *Zarlık* ve *Munduk*'un hikâyesini temel almış, masalın büyülü unsurlarını azaltarak eseri gerçekçi bir çerçeveye oturtmaya çalışmıştır.

1.1.1.3. Kırgız Dramaturjisinin Gelişimi 60-80'lerde (1961-1984)

1960-1980 yılları arasında, bireyin manevi dünyasının derinlemesine incelenmesi ve yaşamın farklı yönlerinin sanatsal biçimde yansıtılması yalnızca şiir ve düzyazıda değil, dramaturjide de yoğunluk kazanmıştır. Bu dönemde edebî türün özgün yapısıyla bağlantılı olarak hem içerikte hem de biçimde yenilikler, üslup çeşitliliği giderek yaygınlaşmıştır. Böylesi bir dönüşüm, çatışmasızlık teorisinin tamamen terk edilmesinin yanı sıra dramaturjiyi geliştirmeye yönelik alınan önlemler sayesinde mümkün olmuştur (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

1960'ların sonunda Kırgızistan Yazarlar Birliği, dramaturjiye adanmış ilk genel toplantısını gerçekleştirmiştir. Bu toplantı, Kırgız edebiyat tarihinde yalnızca drama

türüne yönelik düzenlenen ilk kapsamlı etkinlik olma özelliğini taşımaktadır. 1964'ün başında ise drama ve tiyatro repertuarının sorunlarının ele alındığı Cumhuriyet Konseyi düzenlenmiş, sonraki yıllarda dramaturjiye ilişkin faaliyetler düzenli biçimde devam etmiştir (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

1960-1980'ler arasında Kırgız dramaturjisinin öne çıkan eserleri, kahramanların iç dünyasına derin bir bakış sunmasıyla dikkat çekmektedir. Eleştirmen N. G. Çernişevskiy, gerçekçi bir sanatsal imgenin yalnızca karakterin psikolojisinin açığa çıkarılmasıyla mümkün olabileceğini vurgulamış ve psikolojik analizin pek çok alanı kapsayabileceğini belirtmiştir. Çernişevskiy'e göre, bir sanatçı karakterlerin tasvirine, bir diğeri toplumsal ilişkilerin ve içsel çatışmaların etkisine, bir başkası duyguların eylemlerle bağlantısına, bir diğeri ise tutkuların işleyişine odaklanabilir. Psikolojik analiz teknikleri oldukça çeşitlidir: iç monolog, bilinç akışı, çağrışımsal katmanlar, içsel çözümleme, geçmişe dönüş (retrospektif), alt metin (doğrudan dile getirilmeyen bir düşünce aracılığıyla derin anlam oluşturma) gibi yöntemler bu çeşitliliğe örnek gösterilebilir. Dramaturjide psikolojik analiz, kahramanların iç dünyalarının diyalog ve monolog yoluyla açığa çıkarılmasıyla sahneye taşınır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Dramatik türde yazarın anlatıcı konumunda bulunmaması ve karakterizasyonun yalnızca remarklarla (açıklamalar) sınırlı olması, karakterlerin canlı eylemlerinin ön plana çıkmasını zorunlu kılar. Bu nedenle kahramanların sözleri, jestleri ve hareketleri, onların kişilik özelliklerini ortaya koymak açısından belirleyici bir role sahiptir. Piyes yazarının her bir diyalogu, karakterin içsel yoğunluğunu, duygusal tepkilerini ve davranışlarını yansıtmak için özenle kurgulaması gerekmektedir. Livov'un da belirttiği gibi, *“Bir kişi hayatta olduğu sürece, kendine özgü bir bakış açısı ve hisleri vardır”* (Livov, 1953, s. 34).

Bu dönemde Kırgız dram yazarları, kahramanların psikolojik derinliğini irdelemeye, onların düşünce ve duygularını farklı durumlarda çözümlemeye özel bir önem vermiştir. Bu yaklaşım özellikle çağdaş yaşamı konu alan eserlerde belirgin şekilde hissedilmektedir. Bu yıllarda yazılmış oyunlar ve işledikleri temalar ilgili tablolarda gösterilmektedir (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Tablo 4. 1960-1970'lerdeki piyeslerin genel konuları

1960'lı yıllar	1970'li yıllar
İnsanın manevi dünyasının incelenmesi (iç dünyasını açmak)	Anavatanı koruma, düşmanlara karşı mücadele
Savaş konusunun daha önce bakılmayan yönleri	İnsanı her zaman endişeye sokan ömür, ölüm, insanlık ve dostluk gibi sorunlar
İnsanlardan ayrı yaşamın mümkün olmadığı	Kırgızların başından geçmiş tarihi olaylar
Savaş döneminde evladından ayrılmış yaşlıların yalnız kalma korkusu	Ekim Devriminin Kırgızistanda gerçekleşmesi
İnsan dünyasının temizliği	Önceden gelmiş ahlak sorunu
İnsanın iç dünyasının zorluğu	Aile sorunu ve ailenin gücü
O dönemdeki parti yöneticilerinin yaşamı	Yaşanılan olayların anlatılmayan yönleri
Savaş döneminde yetim kalmış çocukların hayatı, onları yetiştiren insanların zorlukları	Büyük insanların büyük dünyasını sahnede verme (Togolok Moldo, Şarşen Termeçikov)
Üniversiteyi yeni bitirmiş olan gençlerin hayelleri	Erkekler savaşta olduğu için kadınların erkelerin yerini alması
	Baskılara karşı mücadele

1960'ların başında kaleme alınan başarılı eserler arasında B. Cakiyev'in *Babasının Kaderi* adlı draması önemli bir örnektir. Bu eser, yazıldığı dönemden itibaren sürekli olarak sahnelenmiş ve Kırgız tiyatrosunun repertuarında yerini korumuştur (Artıkbayev, 2004, s. 308). Büyük Vatanseverlik Savaşı'nın acı hatıralarının henüz toplum hafızasında taze olduğu bir dönemde, askeri temalı eserlerin etkisinin güçlü ve sarsıcı olması doğaldır. *Babasının Kaderi* oyununda baba ile çocuğun ortak kaderi savaş yıllarının bir sanatsal motifi olarak genelleştirilmiş ve izleyicinin duygularına dokunan bir gerçekçilikle işlenmiştir. Bu temaya daha önce A. Osmonov'un *Cenişbek* adlı şiirinde de değinildiği bilinmektedir. Eserde yalnızlığın insana verdiği derin acı, yaşlı Akılbek karakteri üzerinden sembolik biçimde aktarılmıştır. Akılbek'in evinde dumanın tütmemesi, yaşamın sona erdiği hissini artırarak yalnızlığın psikolojik etkisini daha da derinleştirir. Bu duygu, yalnızca bir babanın değil, bütün babaların hayallerini temsil eder: evin ışığının sönmemesi ve çocuklarının hayatlarını sürdürmesi. Fakat bu hayalleri yıkan savaş, insanların mutluluklarını acımasızca yok etmiş, onlara kaygı ve trajedi getirmiştir. Drama, bu duygusal kırılmayı gerçekçi ve etkileyici bir biçimde sahneye taşıdığı için başarıya ulaşmıştır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Savaş temasının farklı yönleri, Cengiz Aytmatov'un eserlerinde büyük bir ustalıkla işlenmiştir. *Yüz Yüze*, *Cemile* ve *Toprak Ana* hikâyeleri, Kırgız tiyatro ve sinema sanatını yeni bir düzeye taşımış, hem sahnelenmiş hem de sinemaya uyarlanmıştır. *Yüz Yüze* oyununda, savaştan kaçan İsmail'in bencil tavrı sahne düzenlemeleri aracılığıyla etkili biçimde verilmiştir. *Toprak Ana*'da ise Tolgonay karakteri üzerinden, halkı için hayatını feda eden bir Kırgız kadınının imgesi yaratılmıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Bu tür eserler, güçlü dramatik yapıları ve karakterlerin psikolojik derinliğiyle tiyatro için vazgeçilmez materyal niteliği taşımaktadır. Cengiz Aytmatov'un yapıtları, sahip oldukları bu özellikler sayesinde yalnızca tiyatrodaki değil, opera, bale, sinema, televizyon ve plastik sanatlarda da işlenmiş ve farklı disiplinlerde yeniden hayat bulmuştur. Böylelikle yazarın çalışmaları çok sayıda sanatçının yeteneklerini keşfetmesine ve geliştirmesine katkıda bulunmuştur (Narozya, 2020, s. 667-683).

Cengiz Aytmatov'un eserlerinin etkisi yalnızca düzyazı değil, dramaturji de dahil olmak üzere tüm edebî türlere uzanmaktadır. Bu etkinin önemli örneklerinden biri A. Dıykanbayev'in *Mükök Suyu* adlı dramıdır. Bu eser sahnelendiği anda izleyiciyi etkilemeyi başarmış ve *Toprak Ana* ile *Babasının Kaderi*'nde olduğu gibi, savaşta evlatlarını kaybeden yaşlı babaların yalnızlık korkusunu derin bir duygusal düğümle işlemeye devam etmiştir. Eserin merkezinde insanlık ve sevgi kavramlarını savaşın karanlık yüzüyle karşı karşıya getiren trajik bir yapı bulunmaktadır (Artıkbayev, 2004, s. 308).

Bu dönemde insan psikolojisinin daha geniş boyutlarda incelenmesi dikkat çekici bir eğilimdir. T. Abdumomunov'un eserleri neredeyse bütünüyle dönemin toplumsal gerçekliklerini yansıtmaya adanmıştır. Bu özelliği, onun eserlerine ayrı bir değer kazandırmaktadır. *Vicdan Affetmeyecek*, *Kutsal Taşlar*, *Kargalar Döndüğünde*, *Sevgi ve Umut*, *Büro Gider*, *Taalay'ın Çiçekleri*, *Kıymetliler* ve *Maşirbek Evlenecek* gibi oyunları, sonraki yıllarda tiyatrolarda başarıyla sahnelenmiştir. Bu yapıtların çoğunda yazar, eğitilmiş bireylerin yaşamına odaklanarak ahlaki sorunları tartışmaya açmıştır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Kargalar Döndüğünde oyununda Nargul karakteri, insan ruhunun saflığını temsil ederken; *Kutsal Taşlar* eserinde dönemin aydınları arasında ortaya çıkan karakteristik uyumsuzluk konu edilmiştir. Yazar, Bektur karakterinin eserinin tarafsız eleştiriciler ile

övgüde aşırıya kaçan destekçiler arasında nasıl değerlendirildiğini çarpıcı biçimde yansıtmış, adaletli eleştirmen ile çıkarıcı, popülist eleştirmen arasındaki gerilimi sahneye taşımıştır. Ancak Abdumomunov'un bu konuyu ele alırken daha temkinli bir yaklaşım sergilediği de gözlemlenir (Artıkbayev, 2004, s. 310).

Vicdan Affetmeyecek adlı oyun, hem yazarına hem de Kırgız dramaturjisine büyük bir başarı kazandırmıştır. Bu eser, insanın iç dünyasındaki karmaşık süreçleri ve dramatik dönüşümleri ustaca analiz etmesiyle dikkat çeker. Küçük kusurları olsa da, psikolojik derinlik ve inandırıcılık düzeyi etkileyicidir. Bu nedenle eser, Sovyetler Birliği'nin birçok tiyatrosunda sahnelenmiş ve Kırgız dramaturjisinin en önemli başarılarından biri olarak kabul edilmiştir (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

T. Abdumomunov'un *Kıymetliler* adlı dramatik eseri, Sovyet dönemi liderlerinin yaşamlarını ve aydınlar arasındaki karmaşık ilişkileri sahneye taşımıştır. Bu eser, kahramanların psikolojik çözümlemelerini derinleştiren bir yaklaşım sergilemiş ve Kırgız dramaturjisinde karakterlerin iç dünyasının daha kapsamlı biçimde incelenmesine zemin hazırlamıştır. Aalı Tokombayev'in *Sorgulama Devam Ediyor* adlı eseri ise, polis memurlarının yaşamını ve günlük faaliyetlerini konu alan ilk belgesel drama olarak büyük ilgi görmüştür. Calil Sadıkov'un *Buluşanlar* ve Mar Bayciyev'in *Çocuklar Büyüdükçe* adlı ilk eserleri de olumlu karşılanmış; ilki savaşta yetim kalan çocukların kaderine, ikincisi ise yükseköğrenimini tamamlayan genç profesyonellerin toplumsal yaşama katılımlarına odaklanmıştır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Mar Bayciyev, yalnızca Kırgızistan'da değil ülke genelinde ve bazı yabancı tiyatrolarda da başarıyla sahnelenen *Dört Kişi* (Erol) adlı dramatik romanıyla büyük bir yankı uyandırmıştır. Oyunda yalnızca dört karakter yer almakta, ancak olay örgüsü Nazi ile Aziz arasındaki diyalog üzerine kurulmaktadır. İlk bakışta, bu diyalogun durağan ve yavaş bir akış sunduğu düşünülebilir. Oysa eserde, bu iki karakter arasındaki konuşmalar aracılığıyla büyük bir olay zinciri ve üç farklı kaderin psikolojik boyutları açığa çıkarılmaktadır. Nazi, gençliği, deneyimsizliği ve dikkatsizliği nedeniyle yaşam yolculuğuna yanlış adım atmış; İskender'in cazibesine kapılarak onun bencil yaşam anlayışına teslim olmuştur (Artıkbayev, 2004, s. 310).

1960-1970'li yıllarda Kırgız dramaturjisinde tarihî dramaların çeşitliliği ve bolluğu dikkat çekmektedir. Aalı Tokombayev'in *Ölümsüzün Sanatı* ve *Gündoğumu*, S. Sadıbakasov'un *Beyaz At*, Kubanıçbek Malikov'un *Yüksek Topraklarda* adlı eserleri

Kırgızlar'ın tarihindeki kritik dönemleri sahneye taşımaktadır. 1970'li yıllarda Ş. Sadıbakasov'un yeteneği farklı bir boyut kazanmış ve yazar Kırgız Cumhuriyeti'nin seçkin kalemlerinden biri olarak tanınmıştır. Ona ün kazandıran başlıca eser, Kırgız tiyatrosunun en önemli dramalarından biri kabul edilen *Beyaz At* olmuştur. Bu eser, anavatan toprağının kutsallığını, halkın yurdu yabancı işgalcilere karşı koruma mücadelesini, vatan sevgisini ve insana dair yaşam, ölüm, dostluk, sevgi gibi evrensel temaları konu edinmektedir (Ongar, 1991, s. 63).

Beyaz At'ta vatani Cungur istilacılarından savunma ana olay örgüsünü oluştururken, yazarın 1980'de kaleme aldığı *Kerme Dağ* (Taylak Baatır) dramı, Hokand valiliğinin baskılarına ve Narın, At-Başı, Dokuz-Toro bölgelerindeki halkın Çin'e bağlı kalmayı reddeden direnişine odaklanmıştır. Bu eserler ideolojik ve estetik açıdan birbirini tamamlayan yapıtlar olarak değerlendirilmekte, ulusal bilinç ve özgürlük temasını derinleştirmektedir (Artıkbayev, 2004, s. 312). *Kerme Dağ*'da Kutuke Ana karakteri, Çin yönetiminin temsilcilerini yanıltarak halkın bağımsızlığı için Taylak'ın öncülüğünde harekete geçmesini sağlar.

Aalı Tokombayev'in *Ölümün Tohumu* adlı tarihsel dramı, XIX. yüzyılın ortasında Kırgızlar'ın yaşadığı olayları anlatmaktadır. Kokand valiliğinin baskısı, kabileler arası çekişmeler ve bunların halk üzerinde yarattığı yıkıcı etkiler, Kırgızların Rusya ile yaklaşma sürecini hızlandırmıştır. Tokombayev bu süreci tarihsel kişiliklerin otantik sahnelemeleriyle büyük bir gerçekçilikle ortaya koymuştur. Aynı şekilde, Ekim Devrimi'nin Kırgız topraklarında zafere ulaşması ve halkın siyasal bilincinin yükselmesi, tarihsel ve belgesel niteliğe sahip *Gündoğumu* ve *Yüksek Topraklarda* oyunlarında derinlikli biçimde ele alınmıştır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Tarihî dramalar arasında büyük demokrat şair Toktogul'un hayatını konu alan eserler ayrıca dikkat çekmektedir. 1964'te Toktogul'un 100. doğum yıldönümünün kutlanması, bu eserlerin yazımını teşvik etmiştir. Bu dönemde sahnelenen Toktogul temalı oyunlar arasında Kubanıçbek Malikov'un *Dağın Kartalı*, R. Şükürbekov'un *Şairin Umudu*, T. Abdumomunov'un *Aşk ve Umut*, B. Cakiyev'in *Bin Kıyal* ve T. Kasımbekov'un *Alimkân* eserleri yer almaktadır. Bu yapıtlar, büyük şairin yaşamını cesur ve tutarlı bir biçimde ortaya koymakla birlikte bazı sahne unsurlarında benzerlikler taşımaktadır. Bu durum doğaldır; çünkü tarihsel materyal üzerinde keyfi değişikliklere izin verilmediğinden yazarlar aynı olay örgüsüne dayalı benzer çözümler geliştirmiştir.

Toktogul'un Kerimbay'a karşı mücadelesi, Sibirya'ya sürgünü ve oradan kaçıışı gibi temalar bu oyunlarda ortak birer yapı unsuru olarak işlev görmektedir (Artıkbayev, 2004, s. 314).

Başarıyla sahnelenen ve izleyici tarafından ilgiyle karşılanan diğer tarihî dramalar arasında Kubanıçbek Malikov'un *Osmonkul*, Ş. Beyşenaliev'in *Kıçan*, N. Baytemirov'un *Urkuya* ve K. Mametakunov'un *Ömer Hayyam'ın Mahabati* eserleri sayılabilir. Kubanıçbek Malikov, Osmonkul Bolobalaev'in şairlik yolculuğunu ve karmaşık dünya görüşünü ustalıkla sahneye taşımıştır. Kırgız kökenli ilk devrimcilerden biri olan Taabaldı Cukeyev (Pudovkin Aleksandr Aleksandroviç) gibi tarihsel figürlerin hayatını sahneye uyarlamak hem zorlayıcı hem de onurlu bir görev olmuştur. C. Sadıkov bu görevi kısmen yerine getirerek "*Damat Coldoş*" oyununu yazmış, halk komedyeni Şarşen Termeçikov'un anısını sahneye taşımayı başarmıştır. N. Baytemirov ise önce *Tarih Anıtı* romanını, ardından *Urkuya* dramasını yazarak kollektif çiftlik sistemini savunmak için mücadele eden öncü kadın aktivist Urkuya Salieva'nın yaşam öyküsünü sahneye taşımıştır (Ongar, 1991, s. 63).

1960-1970'li yıllarda Kırgız dramaturjisinin gelişimine önemli katkılar sunan yazarlar arasında Kubanıçbek Malikov, Kasımalı Cantöşev ve N. Beyşenaliev'in emekleri özellikle kayda değerdir. Kasımalı Cantöşev'in *Azoogo Çalma* ve *Kanıbek*, Kubanıçbek Malikov'un *Adıl'ın İşi*, *Sarı-Özön'ün Kızı* ve *O Günlerde*, Ş. Beyşenaliev'in *Dağın Eteğindeki Çiçek*, *Caylooda Haberler* ve *Arkadaş* gibi eserleri dönemin önemli yapıtları arasında yer almıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Bu dönemde özellikle komedi türünde dikkate değer bir gelişme gözlemlenmiştir. Komedinin yeniden canlanmasında T. Abdumomunov'un büyük bir payı vardır. Onun *Düşmüşen Kayana Güliyo*, *Kimseye Söyleme*, *Maşirbek Evleniyor* ve *Yarıklık Eşlerim* gibi hiciv-lirik komedileri üzerine basında çok sayıda eleştiri ve yorum yayımlanmıştır. *Maşirbek Evleniyor* komedisi, dönemin toplumsal karakteristiklerini (samimiyetsizlik, ilkesizlik, aşırı gurur) hiciv yoluyla eleştirmesiyle öne çıkmıştır (Ongar, 1991, s. 64).

Komedi alanında da çok sayıda dramatik yapıt kaleme alınmıştır. Bunlar arasında Kubanıçbek Malikov'un *Bir Sokağın Kızları*, Kasımalı Cantöşev'in *Şeytanla Kız*, Mirzabek Toybayev'in *Yeni Gelin*, *Cora'nın Maceraları*, *Ak Tamak Kök Tamak* (yaşlı bekâr), K. Caparov'un *Komşular*, B. Cakiyev'in *Yarın Yeni Yıl* ve S. Sadıbakasov'un *Ayıp değil mi?* adlı oyunları sayılabilir (Artıkbayev, 2004, s. 315).

Kırgız dramaturjisinin gelişiminde belirleyici olan unsurlardan biri, SSCB'ye mensup ulusların ve dünya halklarının seçkin dramatik eserlerinin çeviri yoluyla ulusal tiyatrolarda sahnelenmesidir. Örneğin Shakespeare'in *Kral Lir*'i Kırgız sahnesinde yeni bir dönemin kapısını aralamış, Lir rolündeki SSCB Halk Sanatçısı M. Rıskulov'un Londra'ya yaptığı turne ve başarılı performansı Kırgız tiyatrosuna onur kazandırmıştır. Benzer biçimde Nazım Hikmet'in *Unutulmuş Adam* oyununun sahnelenişi, insanın iç dünyasını açıklama çabasıyla kültürel çevre üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

İnsanın ruhsal alanını irdelemek, yaşam tutumlarını karşılaştırmalı biçimde tartışmak sözle kolay görünse de *İnsan ruhunun Mühendisi* olabilmek güç bir iştir; yazardan özel bir empatik sezgi ve görme biçimi ister. Herkesin aşına olduğu gündelik gerçeklikte, başkalarının fark etmediği yönleri seçip ortaya koymak belirli bir yetenek gerektirir. *Hayatı derin öğrenmek gerek* ifadesinin özündeki anlam da yazarın bu vizyonu ile bağlantılıdır. Dramaturjide ise bu vizyonun iki kat berrak olması beklenir; zira her olay, sahne, eylem ve diyalog, makul bir inandırıcılık içinde tutarlı biçimde örgütlenmelidir (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Bu bağlamda 1970'lerde Sovyetler Birliği'nin birçok tiyatrosunda (önce Çağdaş Tiyatro'da) ardından Avrupa, Amerika ve Asya'daki sahnelerde yer bulan Fujiyama'da Onur Gecesi'nin (yazarlar: Cengiz Aytmatov ve K. Muhamedjanov) söz konusu yazarlık vizyonunu somutlaştırdığı belirtilebilir (Artıkbayev, 2004, s. 316). Japonya'daki bir dağın adı olan Fujiyama, Budist geleneğinde zirveye yükselip Tanrı'nın huzurunda dua etme ve kötülüklerden arınma ritüeliyle ilişkilidir. Yazarlar, oyunun ideolojik-estetik amacını belirginleştirmek üzere bu efsaneyi kompozisyonun merkezine yerleştirmişlerdir.

Edebiyat ve sanatta uzun süredir gündemde olan ahlak sorunu, bu yapıtla bambaşka bir düzeye taşınmış; hem seyirciyi hem de okuru etkileyen güçlü bir eğitsel imkâna dönüşmüştür. İnsanın iç dünyasına yönelik analitik yaklaşımın sahnedeki örnekliği ve bunun estetik bir derse dönüştürülmesi, yalnızca Kırgız değil dönemin Sovyet dramaturjisinin de en dikkate değer başarılarından biri olmuştur (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

1960–70'lerde drama sahasında etkin olan güçlü oyun yazarı kuşağı, 70'lerin sonu ile 80'lerin başında ideolojik ve estetik arayışları genişletmiş; bu zor sanat alanında yeni olanaklar açığa çıkarmak için yoğun çaba göstermiştir. Yaratımlar genel olarak iki

doğrultuda ilerlemiştir: çağdaş yaşamın gerçekliklerinin sahneye aktarılması ve çağın sorunlarıyla yakından ilintili destansı halk anlatılarının tiyatroya uyarlanması (Ongar, 1991, s. 64).

Babasının Kaderi'nin ardından kaleme aldığı yapıtlarla Beksultan Cakiyev, önceki yükselişini sürdürmek ve yeni estetik keşifler sunmak için yoğun çaba harcamıştır. Bu çabaların içinde, halkın yaşadığı tarihsel dönemleri kavrayan sanatsal kavrayış ve felsefi derinliği bir araya getiren *Altın Ayak* isimli dram özel bir yer edinmiştir. Yapıtın kompozisyon yapısındaki yenilik, 1968'de oyun olarak sahnelendiğinde açıkça görünür hâle gelmiştir (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

B. Cakiyev'in diğer bazı oyunlarında da bireyin içsel psikolojik durumlarının dikkatle çözülmesi yoluyla gerçekliğin çok yönlü görünümünü sanatsal düzlemde yansıtmaya çabası daha başarılı biçimde gerçekleştirilmiştir. *Bin Kıyal*'da büyük demokrat şair Toktogul'un imgesini bağımsız bir yorumla kurmayı denemiş; *Öküm*'de ise karakterlerin psikolojisinin oluşum ve dönüşüm süreçlerini çözümlemiştir. *Yarın Yeni Yıl*'da, kimi bireyler için doğru yaşama yönelmenin neden zorlaştığına ilişkin somut bir öykü sahnelenir. Kahramanlardan Sapar'ın gerçeğe dayanmayan taahhütler üstlenmesi ve akabinde boş yere övgü toplaması, dönemin bazı yaşantı biçimlerinin modern toplumsal düzenle uyumsuzluğunu hatırlatan bir örnek olarak kurgulanmıştır. Yazar, bu tür olayların sistemle uyuşmamasına karşın çeşitli nedenlerle varlığını sürdürebildiğini imlemektedir (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Buluşmak'ta Cakiyev, aile kurumunun sorunlarına eğilir ve onun bütünlüğünü korumanın kutsallığını vurgular. Öte yandan, 1980'lerin başında Krupskaya adlı Rus Drama Tiyatrosu'nda sahnelenen Mar Bayciyev'in *Uzun Yolculuk Tren*'i, parti basınında toplumdaki aksaklıkları daha çıplak biçimde yansıtmaya sebebiyle sert eleştirilere hedef olmuştur. Sanat eserlerinde çoğu kez olumlu karakterin olumsuz tipe karşı gösterdiği direncin zaferi beklenirken, yazar treni Sovyet toplumunun bir alegorisi olarak kurmuş; bu toplumun içinde yer alan herkesin iyi olmayabileceğini, sosyalist düzene karşı dürüst olmamanın, onu yozlaştırmanın yarattığı sakıncaları izleyiciye hatırlatmayı amaçlamıştır (Ongar, 1991, s. 67).

1978'de Mar Bayciyev'in oyunları Moskova'da Rusça ayrı bir derleme olarak yayımlanmış, bu kitaptaki eserler bir dönem Sovyetler Birliği'nin birçok tiyatrosunda sahnelenmiştir. *Kız Koca*'da yazar, ailenin geleceğinin yalnızca sahici sevgi temeli

üzerinde yükselebileceğini vurgulayan ilginç bir olay örgüsü kurmuştur. *Biz Erkekler* ise aile sorununa başka bir açıdan bakarak sevginin kayıtsızlığının nasıl sonuçlara yol açabileceğini göstermiştir. *Her Evde Tatil*'de Bayciyev, aile hayatının pek işlenmemiş bir yönünü sahne diliyle görünür kılmıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Bayciyev'in yapıtlarında, zamanın gerçeklerini sergileme gayretinin yanı sıra Kırgızlar'ın destansı anlatılarına yönelerek bunları çağın ihtiyaçlarıyla uyumlu kılma girişimi de görülür. *Antik Masal* adlı oyun, ünlü Kırgız destanı Kococaş'ı olay kurgusunun çekirdeği olarak kullanır. Nitekim Kococaş teması, yazarın 1984'te kaleme aldığı senaryoyla *Kar Leoparının Yavruları* filmine de zemin olmuş; film Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Gümüş Ayı, ardından Minsk'te düzenlenen 18. Bütkül Sovyet Film Festivali'nde büyük ödülle onurlandırılmıştır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Destansı anlatılara dayanan oyunlar arasında Cantöşev'in *Kurmanbek*'i, Kubanıçbek Malikov ile A. Kuttubayev'in *Canıl*'ı, K. Eşmambetov'un *İkizler*'i ve Ş. Sadıbakasov'un *Beyaz At*'i öne çıkar. Bu çizgiyi C. Sadıkov yeni bir düzeye taşıyarak Kırgız dramaturjisinde yeni bir evre başlatmıştır. Önce Kırgız tarihinin önemli kişilikleri olan Togolok Moldo, Şarşen Termeçikov ve Tabaldı Cukeyev-Pudovkin üzerine oyunlar üretmiş; büyük kişiliklerin sahnedeki dünyasını zengin bir sunum programıyla genişletmiştir. 1980'lerin başından itibaren ise epik kahramanların yaşamını tiyatroya taşımaya özel bir ilgi göstermiş; Manas üçlemesinin ortasından başlayarak *Semetey* üzerine bir oyun yazmış, ardından *Seytek*'i ve daha sonra Ayköl Manas'ı sahneye uyarlamıştır. Okur ve izleyici, yazarın neden Manas'ın kendisiyle değil de üçlemenin ortasıyla başladığını sorabilir. Görünen o ki dramaturg, Manas'ı ele almadan önce kapsamlı bir hazırlık yapmak istemiş; bu nedenle Semetey ve Seytek ile kendini sınamıştır. Bu yaklaşım çağdaşlarınca başarılı bulunmuş, böylece Sadıkov'un kalemiyle Manas, Semetey ve Seytek sahnede ikinci bir yaşam sürmeye başlamıştır. Bu olgu, öncelikle Kırgız oyun yazarlığının dikkate değer bir başarısını işaret eder (Artıkbayev, 2004, s. 319–320).

Bugün artık yalnızca Manas üçlemesine değil, başka epik malzemelere dayanan birçok oyunun yazıldığı bilinmektedir. *Er Töştük*, *Kurmanbek*, *Canıl-Mırza*, *Tolubay Sıncı* ve *Ak Möör* gibi dramaların bazıları yurtdışında da sahnelenmiştir. Örneğin 1982'de Cezayir'de *Canıl-Mırza* üzerine bir kukla tiyatrosu gösterimi yapılmıştır. Böylelikle

Kırgızlar'ın yüzyıllar boyunca saygı duyduğu destan kahramanları, gündelik gerçeklikte yeniden sahneye dönmüş; oyun yazarlarının çabalarıyla hem bugünün hem de yarının canlı kültür yaşamına katılmıştır (Narozya, 2020, s. 667-683).

Zaman zaman “*Calil yalnızca hazır konuları sahneye taşır*” biçiminde söylentiler duyulsa da, şu soru meşrudur: “*Bunca epik kahraman hazır dururken neden siz sahneye taşımadınız?*” Sadikov, destansı malzemeyi kullanırken yalnızca gerekli bölümleri temel almış; anlatının içinde hapsolmak yerine halkın ideolojisini çağın gerçeklerine uygun biçimde yeniden yorumlamış, yeni bakışlar ve yeni kavramlarla zenginleştirerek yepyeni türde yapıtlar üretmiştir. Oyunlardaki şiirsel anlatım, her karakterin çizgisine özgü konuşma buluşları, yazarın etkileyici ve imgesel söz varlığını yoğun biçimde kullanışı, bu şiirsel arayışın bir sonucu olarak belirginleşir (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

1970–80’lerde Kırgız dramının gelişimine önemli katkı sunan oyun yazarları arasına Mirzabek Toybayev , Murza Gaparov ve Baka Ömüraliyev de eklenmelidir. Özellikle Mirzabek Toybayev bu dönemde son derece üretken çalışmış, oyunlarının bir bölümü yalnızca Kırgızistan’da değil, diğer cumhuriyet ve bölgelerde de sahnelenmiştir. Yeni Gelin (1973), *Oyunlar* (1977), *Kutsal Yol* (1978), *Ak Yol* (1982) ve *Pişpek’in Oğlu* (1984) başlıklı oyunlarının toplu basımı 1983’te Moskova’da Rusça yayımlanmıştır. Yazarın komedisi *Yeni Gelin* (Moskova’lı Gelin), ona yetenekli bir oyun yazarı niteliğini kazandırmış; Kırgız dramaturjisinde daha önce az işlenmiş güncel bir konuyu (uluslararası evlilik meselesini) sanatsal düzlemde başarıyla yansıtmıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Ak Yol’da Toybayev, modern gençliğin bir başka güncel gerçekliğini gündeme taşıyarak, ortaokul mezunlarının diploma törenlerinden yükseköğrenim başvurularına uzanan süreçlerde kimi öğretmenlerin sergilediği açgözlü tutumları ele alır (Artıkbayev, 2004, s. 321). *Kutsal Yol* ise 1920–30’lu yılların Basmacılar karşı yürütülen mücadelelerine odaklanır; özellikle güney bölgelerinde güçlü örgütlenmelere sahip olan bu gruplara karşı savaşımı, Sovyet iktidarının pekişmesi bağlamında ele alır. *Yeşil Yaprak* (Pişpek’in Oğlu) ise 19. yüzyıl sonuna uzanır; 1885’te Kırgızistan’da doğan Vasiliy Mihayloviç Frunze’nin çocukluk yılları oyunun eksenini oluşturur. Genç Mişa’nın yanı sıra babası Vasiliy Mihayloviç Frunze, annesi Mavra (Maria) Yefimovna, öğretmen Konstantin Floroviç Svirçevskiy, bahçıvan Aleksey Mihayloviç Fetisov, Akmat,

Aymergen, Camantai, Burabay ve diğer karakterler sahnede yer alır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Murza Gaparov'un, öykü ve roman türlerinde yürüttüğü bağımsız arayışların yanı sıra kaleme aldığı çok sayıda dramatik eser de dikkat çekicidir. *Güneşli Ada*'da (Yedi Erkek ve Bir Aslan Fantezisi) yazar, gerçek ve koşullu durumları uyum içindeki bir sahne düzeninde buluşturmayı; bu zemin üzerinde hareket eden kişilerin imgesini kurup düşüncelerini ve ideolojilerini görünür kılmayı hedefler (Artıkbayev, 2004, s. 322). *Nehrin Gürültüsü* oyununda ise doğanın gizemini kavrama gereğine, yaşamın buna uygun biçimde kurgulanması zorunluluğuna dikkat çeker. Nehir, sıradan bir su kütlesi değil, yaşamın güçlü akışını simgeleyen bir "hayat nehri"dir; bu akış dürüst yaşayanlara yenileyici bir soluk ve enerji sunarken, ahlaksızlara felaket getirebilir (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

1980'lerin başında sahnelenen Baka Ömüraliyev'in *Yankı* (Yüz Kadın) adlı oyunu, dönemin tiyatro eleştirmenlerince olumlu değerlendirilmiştir. Daha önce el atılmamış bir temayı sahneye taşıyan yapıt, Büyük Vatanseverlik Savaşı sırasında Bişkek–Oş telefon hattının çalışmaması üzerine yüz kadının bu hayati görevi üstlenmesini konu edinir. Erkeklerin cepheye gittiği koşullarda kadınların geleneksel olarak erkeklere atfedilen işlere katılımı zorunluluk hâline gelmiş; farklı anlayış düzeylerine ve karakterlere sahip bu kadınların ilişkileri mecaz gücü yüksek bir anlatımla inandırıcı biçimde gösterilmiştir (Artıkbayev, 2004, s. 322–323). 1984'te Ömüraliyev'in *Sevdinin Yeri* adlı oyunu Narın'daki Rıskulov Müzik Tiyatrosu'nda sahnelenmiş; daha önce aynı tiyatrodaki Colçubek Köprüsü adıyla sahnelenen bu yapıt izleyicilerce sıcak bir ilgi görmüştür (Narozya, 2020, s. 667-683).

Yazarın ilk sahnelenen oyunu *Baba Sözü* – Namus'tan başlayıp *Unutulmuş Günler*, *Sel*, *Serenada*, *Ben Biliyorum*, *Dağlar Biliyor*, *Ahlak Ayı* ve *Kaderin Üvey Çocukları*'na uzanan çizgide, güncel meselelerin ele alınışındaki çeşitlilik ve estetik arayışlarda elde edilen olumlu sonuçlar, 1970–80'lerin Kırgız dramaturjisinde özel bir yer tutmaktadır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

1.1.1.4. Yeniden Yapılanma ve Kapitalizme Geçiş Döneminde Kırgız Dramaturjisi (20. Yüzyılın Sonu)

1980’li yıllarda Kırgız drama yazarlarının oyunları Kırgız dramaturjisi başlığı altında müstakil kitaplar olarak yayımlanmıştır. Bu kapsamda Toktobolot Abdumomunov’un *Piyesler* (1982), B. Cakiyev’in *Saadak Kaktı* (1987), M. Bayciyev’in *Her Evde Bayram* (1980), Murza Gaparov’un *Güneş Adası* (1983), Baka Ömüraliyev’in *Piyesler* (1984), Ş. Sadıbakasov’un *Beyaz At* (1989), Mırzabek Toybayev’in (1998) *Drama ve Komedi* (1990) ve Sönmez Yıldız başlıklı derlemeler anılabilir. Bunlar arasında özellikle dramaturg Toktobolot Abdumomunov’un 1992’de seçilmiş oyunlarından oluşan iki ciltlik, altmış baskı sayfalı neşri dikkat çekmiştir; yazarın hayatının son yıllarında kaleme aldığı *Karagul Boto*, *Çolponbay*, *On Sekiz Yıl*, *Ak İyilet*, *Corobay’ın Evliliği* ve *İkiz Kayın* adlı eserleri ikinci ciltte yer almıştır (Artıkbayev, 2004, s. 617).

Tablo 5. 1991'den sonraki piyeslerin ortak konuları

Günümüzün yaşam gerçeklerinin yansıması
Modern yaşamın sorunlu soruları
Kırgız hayatında alkolizm
İnsanların şımararak doğru yoldan çıkmaları

1991 sonrasına ait oyunlarda baskın temaların, güncel yaşamın gerçeklerinden hareketle karşılaşılan güçlükleri tartışmaya ve bireyin doğru yoldan nasıl saptırılabilirdiğini irdelemeye kadar uzandığı görülmektedir. Bu bağlamda oyun yazarı T. Abdumomunov’un Kırgız dramaturjisindeki konumu özellikle dikkate değerdir. Bunun nedeni yalnızca çok sayıda eser vermesi ya da tiyatro kurumları içinde fiilen çalışmış olması değildir; asıl etken, pek çok oyununun nitelik bakımından güçlü oluşu, sahnede uzun ömürlü kalabilmesi ve dramatik düzeyinin kimi açılardan Ostrovskiy ölçüsüne yaklaşabilmesidir. 1990–1998 arasında Kırgız Devlet Akademik Drama Tiyatrosu’na verilecek ad konusunda yürütülen tartışmalarda Abdumomunov’un adının seçilmesi de tesadüf değildir (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Abdumomunov, kendi çağının toplumsal gerçekliğini, içinde bulunduğu sosyal hayatın çıplak yüzünü ve insanların derin iç dünyasını kavrama konusunda tetik bir kalemdir; tipik durumlarda tipik karakterleri sanatsal bir düzlemde resmetmeyi bilen

uyanık bir dramaturgdur. Yeniden yapılanma döneminin başlarında, siyasal alanda açık konuşma imkânlarının belirdiği ilk yıllarda M. Bayciyev'in *Altıncı Günün Akşamı* adlı komedisi sahnelenmiş; eser, dönemin yaşam gerçekliğini etkili biçimde yansıtmıştır. Oyunun adı kısmen şair ve cumhuriyet onur doktoru Mar Aliyev'in dillere yerleşmiş şarkısından esinlenmiştir. Keza B. Cakiyev'in trajikomedyası *Kalpleri Ağrıtmadan Yaşayalım* ifadesi de Kırgızistan'ın onursal kültür emekçisi, Kemin ilçe kültür müdürü Saypidin Osmonov'un uzun yıllardır söylenen bir şiirindeki deyişten etkilenmiştir (Narozya, 2020, s. 667-683).

Söz konusu trajikomedya da Bayciyev'in komedisinde açılan soru derinleştirilir: Daha önce tanık olunmayan bir biçimde, yeni zamanlarda Kırgız toplumunda bazı çocukların ebeveynlerini bakımsız bırakıp huzurevlerine teslim etmeleri gibi, ulusal onur ve haysiyeti zedeleyen bariz örnekler görünür hâle gelmiştir (Artıkbayev, 2004, s. 619). Murza Gaparov'un *Tuzlu Çöl* adlı trajikomedyası da esasen çağın gerçeklerini görünür kılmayı amaçlar; ancak bu metinde yazarın düş gücü daha baskın bir yer tutar. Karakter adlarından olayların Kırgız yurdunda geçtiği anlaşılrsa da, kimi bölümlerin gündelik yaşamdaki karşılıklarla birebir örtüşmediği dikkat çeker (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Modern hayatın meseleleri Mirzabek Toybayev ile C. Kulmambetov'un *Sadece Mayraş* ve Z. Sooronbayev'in *Kırık Mezar* adlı oyunlarında da ele alınmıştır. Mirzabek Toybayev ile Sultan Rayev'in *Kraliçenin Gözyaşları* ve *İshak Razzakov* başlıklı eserleri ise tarihî kişiliklerin sahne imgesini kurmaya yönelir. 1980'lerden itibaren Kırgız televizyonunda aralıksız yayımlanan yabancı diziler (özellikle *Sadece Maria*) Kırgız oyun yazarlarını benzer konularda dramatik ürünler kaleme almaya teşvik etmiş görünmektedir. Toybayev ile Kulmambetov'un *Sadece Mayraş*'ı 1993'te tiyatrodan sahnelenmiş, prodüksiyon giderleri Tokmok yün işleme fabrikası tarafından karşılanmıştır. Bu durum, piyasa ekonomisinin koşullarında mali kaynağı tükenen tiyatrolara kurumların ve varlıklı kişilerin destek vermesinin erken örneklerinden biri sayılabilir. Bununla birlikte Kırgız yazarların *Mayraş*'ı, Brezilyalı "Maria" figürünün gösterişli zenginlik düzeyine ulaşmaz (Artıkbayev, 2004, s. 622).

Z. Sooronbaeva'nın *Kırık Mezar* adlı trajedisi, 1980'lerde Kırgız hayatında görünür hale gelen alkolizmin trajik panoramasını ele alır. 1980–1990'larda şair ve dramaturg C. Sadıkov'un verimli bir dönem yaşadığı görülür. Onun *Seytek* ve *Ayköl Manas* adlı

dramları, daha önce *Manas'ın Oğlu Semetey* ile başlatılmış öyküyü tamamlayarak Manas üçlemesi temelinde üçlü bir dramatik bütünlüğü tamamlar. Burada bazı yazarların ileri sürdüğü gibi oyun yazarı yalnızca hazır bir olay örgüsünü sahneye taşımamıştır; epik yapıya getirdiği düzenlemelerle yeni açılımlar sağlamış, destandaki yüce anlatım ve abartılı–fantastik motifleri mümkün olduğunca sahneye yaklaştırmış, gündelik dünyanın sorularıyla daha sıkı ilişkilendirmiştir. Bu çabalar sonuç vermiş; söz konusu üç yapıım üzerine basında olumlu değerlendirmeler yayımlanmıştır (Artıkbayev, 2004, s. 623).

Sadıkov'un *İnsan ve Azezil* adlı dramı daha sonra kaleme alınarak sahnelenmiş ve Kırgız dramında pek ele alınmamış sorunları gündeme getirmesiyle yenilik teşkil etmiştir. Oyunun olay çekirdeği, insanı yozlaştıran dışsal koşulların yanında, kişinin *içindeki azezil*'in (yani şeytani itkilerin) baskın etkisine de dayanır; bu iç ses, bireyi günah eylemeye kışkırtır. Buradan çıkan ideolojik sonuç açıktır: İnsan, her koşulda doğru kararlar alabilecek dirayeti göstermeli, şeytanın ayartmalarına karşı sükûnet, sabır ve akılla direnebilmelidir (Narozya, 2020, s. 667-683).

Kuşkusuz, finansman kıtlığının hâkim olduğu zorlu şartlarda, tiyatroların tam kapasite çalışması mümkün olamadığında dramaturjinin hızla büyümesinden söz etmek kolay değildir. Günümüzde oyun yazarları yalnızca metin üretmekle kalmayıp sahnelemenin mali kaynaklarını bulmak ve kimi zaman prodüksiyonu bizzat örgütlemek zorunda kalmaktadır; bu durum türün gelişimini yavaşlatmaktadır. Yine de kimi kalemler eserlerini sahneye çıkarabilmek için gerekli fonları temin edebilmekte ve süreci başarıyla yönetebilmektedir. Örneğin Mirzabek Toybayev , devlet adamı Sultan İbrahimov'un faaliyetleri ve trajik ölümü üzerine bir oyunu bu yolla sahneye taşımış ve izleyiciyle buluşturmuştur (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Son aşamada “*Gözün yetmediği yerde bir söz yeter.*” Kırgız atasözünün de işaret ettiği üzere, sözün ağırlığı ve değeri insanlık tarafından öteden beri bilinir. Nitekim imgeli söz, ister söyleyiş ister yazı olsun, hiçbir zaman yerde kalmamış; kişiden kişiye, diyardan diyara aktarılmıştır. Ne var ki eski devirlerde toplumsal gelişmenin gecikmesi (göçebe yaşam tarzı, yaygın okuryazarlığın bulunmayışı, evrensel uygarlığa eklemlenmedeki gerilik) Kırgız yaratımını uzun süre sözlü dolaşım içinde, ağızdan ağza aktarımla yaşamak zorunda bırakmıştır (Artıkbayev, 2004, s. 640).

Ekim Devrimi'nden sonra, daha önce belirtildiği gibi, uluslararası ekonomik ve kültürel bağların geliştirilmesine geniş imkânlar doğmuş, Kırgız Sovyet edebiyatının

zengin ve çeşitli bir büyüme sürecine girmesi sağlanmıştır. Kırgız edebiyatındaki genç kuşak, Kırgız kültüründe daha önce bulunmayan estetik değerleri başka gelişmiş ulusların kültürlerinde görmüş ve yeni biçimler yaratmaya yönelmiştir. 1930’lar Kırgız edebiyatında ivmeli bir gelişme dönemi olmuştur. Tiyatroda komedi, libretto gibi yeni türler belirerek yer edinmiş; bu açılım, ideolojik ve estetik derslerin, ileri edebî deneyimlerin içselleştirilmesinin ve toplumsal–analitik gerçekçilik yönteminin benimsenmesinin sonucudur. Böylelikle yeni eserlerin yaratımı önce ulusal edebiyatın kendi deneyimlerinden filizlenmiş, ardından edebî sürecin ilerleyen evrelerinde başta Rus edebiyatı olmak üzere gelişmiş ülkelerin birikimi incelenerek örnekler güvenle benimsenmiştir. Kırgız tiyatrosu da bu sayede 1930’larda hızla genişlemiştir (Narozya, 2020, s. 667-683).

SSCB Kırgız Yazarlarının Birinci Kongresi, ideolojik derinlik ve sahneleme ustalığının geliştirilmesi için doğru yönü göstermiş; yeni yaratıcı yöntemin mahiyetinin kuramsal düzeyde daha açık kavranmasına katkıda bulunmuştur. Kırgız dramaturjisinde, savaş ortamının belirlediği vatansever–kahramanlık geleneği yüksek bir ideolojik ve sanatsal düzeyde yansıtılmış; bu yolla halkın, özellikle de askerlerin zihninde yurtsever ideallerin pekişmesine hizmet eden önemli çalışmalar üretilmiştir (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

Büyük Vatanseverlik Savaşı’nın ardından Sovyet halkı parçalanmış ve harap olmuş ulusal ekonomiyi yeniden inşa etmeye girişmiştir. Faşizmin yenilgisinin sonrasında iki dünya sisteminin ideolojik çatışması daha da sertleşmiş; emperyalist güçler askeri ittifaklar kurarak “güç gösterisi” siyaseti izlemiş, hatta bazı ülkelere saldırma cüretini göstermiştir. SSCB ve sosyalist devletler ise barışı korumak için mücadele vermiştir (Artıkbayev, 2004, s. 643).

Bu konjonktürde Komünist Parti, ideoloji alanında sosyalist görüşlerin yetkinliğini ve özgünlüğünü yüceltmıştır. Drama sahasında A. Osmonov’un Abılkasım Canbolotov, Kubanıçbek Malikov’un *Yükseklikte*, Kasımalı Cantöşev’in *Halk Şarkıcısı* ve T. Abdumomunov’un *Atabek’in Kızı* gibi eserleri ortaya çıkmış; bu yapıtlar yalnızca dönemlerinin meselelerine yanıt vermekle kalmamış, pratik gereksinimlere de karşılık verebilecek nitelikte kabul edilmiştir (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

Savaş sonrası Kırgız yazarlarının eserlerinin çoğu Rusçaya çevrilerek tüm Sovyet okurlarının dikkatini çekmiş; edebî süreç yeni arayış ve keşiflerin güçlü

dalgalanmalarıyla belirginleşmiştir. 1960–1970’lerin edebiyatı nicel ve nitel bakımdan yüksek bir düzeye erişmiş; ideolojik ve estetik açıdan yeni bir zirveye tırmanmıştır. Edebiyatın *yeni insan*’ın yetişmesinde ve etkin bir yaşam tutumunun oluşmasında üstlendiği rol kamuoyunun ilgisini çekmiştir (Narozya, 2020, s. 667-683).

SSCB ve Kırgızistan yazarlarının IV–VII. kongreleri, altmışlı–yetmişli yıllardaki edebî gelişmenin ana yönelimlerini değerlendirmiş, sonuçlarını özetlemiş ve kalemleri yeni ideolojik–estetik yüksekliklere yönlendirmiştir. Ayrıca merkezde sosyalist gerçekçilik, çağdaşın kahramanı ve roman türünün doğası gibi temel başlıklar etrafında yürütülen tartışmalar, kuramsal fikirlerin genişlemesine ve yazarların görüşlerinin derinleşmesine zemin hazırlamıştır (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

İnsanın iç dünyasının daha geniş ölçekte incelenmesi ve farklı psikolojik hâllerin görünür kılınması bakımından, diğer türlerde olduğu gibi dramaturjide de eşî görülmemiş ilerlemeler kaydedilmiştir. Cengiz Aytmatov’un eserlerinin sahnelenmesi ile *Fujiyama*’daki *Kadir Gecesi* gibi oyunlar tiyatroların başat repertuvarları arasına girmiş; T. Abdumomunov’un drama ve komedileri derin psikolojik çözümlemeleriyle ayırmıştır (Narozya, 2020, s. 667-683).

Altmış ve yetmişli yıllarda Kırgız edebiyatının tarihi, kuramsal ve pratik sorunları, türlerin gelişim seyri ve bireysel yazarların “yaratıcı laboratuvarları” üzerine yapılan bilimsel incelemeler yeni bir nitel düzeye ulaşmış; birçok yazar eleştirel yazılarıyla edebiyat sanatının gelişimine etkin katkıda bulunmuştur. Kısacası, 1960–1970’lerde Kırgız Sovyet edebiyatı, Sovyet halkının çok uluslu kültürünün gelişmiş bir dalı olarak, tüm birlik ve dünya edebiyat hazinesinde hak ettiği yeri almıştır (Gümüş ve Nasırambekova, 2024, s. 294-315).

1985’te M. S. Gorbaçov’un iktidara gelmesiyle Sovyetler Birliği’nde yeniden yapılanma ve açıklık politikaları hâkim olmuş; Komünist Parti’nin ve liderliğin eksikleri sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bu süreç, daha önce yayımlanması yasaklanmış edebî mirasın kamuoyuna kazandırılması yönünde çalışmaları da beraberinde getirmiştir (Narozya, 2020, s. 667-683).

1991’de SSCB’nin dağılmasıyla Kırgızistan diğer cumhuriyetler gibi bağımsızlığını kazanmış; ancak ülke ekonomisi keskin bir düşüşe sürüklenmiş ve kriz hâkim olmuştur. Rusya ile ilişkilerin kopması, teknik teçhizat, inşaat malzemeleri ve benzeri ihtiyaçların tedarikini aksatmış; fiyatlar hızla yükselmiştir. Bu koşullar altında

edebiyat da güç kaybetmiş; kitap basımı zor bir eşikte kalmıştır. Yazarlar Birliği birkaç parçaya bölünmüş, devletten sağlanan fonlar kesilmiş, tiyatrolar kesintisiz faaliyetlerini sürdüremez olmuştur. Yazarlar çoğu zaman yazdıkları eserleri yayımlatmakta zorlanmış; üretim sürse de yayım imkânlarının daralması, emeğin okurla buluşmasını önemli ölçüde geciktirmiştir (Mürseloğlu, 2019, s. 849-863).

1.2. DESTANLARIN DRAMATURJİYE YANSIMASI

Kırgızistan sahne sanatları açısından dikkat çekici bir çeşitliliğe sahiptir. Bu sahne zenginliği, köklerini başta manasçılık olmak üzere epik anlatı geleneği ve sözlü hikâye söyleme pratiğinden alır. Destanlar; tema zenginliği, masal, ağıt, şiir, bilmece gibi sözlü halk edebiyatı öğelerini bünyesinde barındırması ve doğum, ölüm gibi geçiş ritüellerine ilişkin anlatılarıyla Kırgız tiyatrosunun başlıca kaynakları arasında yer alır. Victor Bérard, destanı özgün bir “*epik dram*” türü olarak değerlendirir; zira epik anlatı, klasik trajedi, komedi ya da hicivde görülen yapısal bölünmelerle rol kaymalarını ve diyalog, monolog ile anlatı sekanslarını içeren teatral bir dizge sergiler (Bérard, 1930, s. 41). Bununla birlikte Kırgızlara özgü Manas Üçlemesi ile diğer epik metinlerin yalnızca tiyatroya mahsus bir dramatik forma indirgenemeyeceği belirtilmelidir. Bu metinler epik niteliklerinin yanı sıra kendine özgü bir anlatı biçimi olan “*epikalık bayan*” çerçevesinde düşünülmelidir. Kırgız destanlarının kahramanlık, aşk, savaşın yıkımı ve mitolojik/arkaik içeriklerin iç içe geçtiği çok boyutlu temalara sahip olduğu görülür. Söz konusu metinlerin temelinde güçlü bir sözlü anlatı geleneği yer aldığından, tiyatral bir sahneleme geleneğinden ziyade anlatım eksenlidirler. Bununla birlikte destanlar, sadece sözlü edebiyat ürünleri ya da yazıya geçirilmiş metinler değildir; doğrudan icra edilen, performatif söz söyleyişlerdir. Bu yönüyle destan ve destancı icrası, hem edebî hem de dramatik sanatlar açısından dikkate değer bir olgu oluşturur (Kulmambetov, 2012, s. 90).

Tablo 6. Destan ve tiyatro karşılaştırması

Özellik	Tiyatro	Destan
Tanım	Tiyatro, insanı insan aracılığıyla anlatan ve hayatı yansıtan bir sanat dalıdır. Olay ya da eylemler zinciri üzerine kurulmuş, konuşma ve eyleme dayalı bir gösteri biçimidir.	Destan bir milleti derinden etkileyen savaş, göç, afet veya kahramanlık gibi olayların uzun ve manzum biçimde anlatıldığı sözlü edebî türdür.
Oluşum Temeli	Tiyatroda olaylar, insanların eyleme dönüşen tutkuları, düşleri ve istekleri	Toplumu etkileyen önemli bir olayın ardından oluşur; halkın

	üzerine şekillenir; diyalog ve rejî notlarıyla desteklenir.	ortak belleğinde şekillenir ve kuşaktan kuşağa aktarılır.
Dil ve Üslup	Tiyatroda kullanılan dil rafine, doğru ve yalındır; her sözcük ve eylemin belirli bir işlevi vardır. Dil ile eylem birbirini tamamlar, açıklar ve pekiştirir.	Destanlar genellikle manzumdur ve sade, herkesin anlayabileceği bir dil kullanılır. Olağanüstü öğeler barındırır ve kahramanlar olağanüstü güçlere sahiptir.
Anlatım Biçimi	Tiyatro, eylem ve diyaloglara dayalıdır; izleyiciye ve okura satır aralarını okumayı, karakterlerin psikolojik ve ahlaki dönüşümünü anlamayı gerektirir. Karakterler çevrelerinden kopmadan, eylem içinde canlandırılır.	Destanlar sözlü geleneğe bağlıdır, anonimdir ve toplumun ortak malı niteliğindedir. Savaş, yiğitlik, doğa ve aşk gibi temalar işlenir.
İçerik ve Biçim İlişkisi	Tiyatroda biçim, eylemler ve sanatsal dil kullanımıyla; içerik ise yazarın vermek istediği iletiyle belirlenir. Ana izlekler, karakterlerin diyalogları ve çatışmaları üzerinden çözülür.	Destanlar milletin geçmişini, değerlerini ve yaşam biçimlerini idealize ederek sunar; bu nedenle her zaman gerçek olayları yansıtmayabilir.
Amaç	Tiyatronun amacı, insanın bedensel, ruhsal ve toplumsal yönlerini açığa çıkararak, karakter ve tipleri somutlaştırmak ve izleyicinin zihninde canlandırmaktır.	Destanların amacı, toplumun ortak hafızasını, kahramanlıklarını ve kültürel değerlerini gelecek nesillere aktarmaktır.

Kaynak: Barber ve Croft, 2009, s. 163; Günay, 2003, s. 209; Özdemir, 2002, s. 347

Tiyatro ve destanlar hem içerik hem de anlatım biçimi bakımından farklı özellikler taşımaktadır. Tiyatro, insanı insan aracılığıyla anlatan, konuşma ve eyleme dayalı bir sanat dalıdır ve olaylar insanların tutkuları, düşüleri ve istekleri üzerine şekillenir. Kullanılan dil rafine, doğru ve yalındır; her sözcük ve eylem belirli bir işleve sahiptir. Diyaloglar ve karakterlerin psikolojik, fiziksel ve ahlaki dönüşümleri aracılığıyla ana izlekler ortaya çıkarılır. Karakterler çevrelerinden kopmadan, eylem içinde somutlaştırılır. Buna karşılık destanlar, bir milleti derinden etkileyen savaş, göç veya afet gibi olayların ardından oluşmuş, manzum biçimde söylenen sözlü edebî ürünlerdir. Anonim nitelikte olan destanlar, sade bir dil kullanarak toplumun ortak hafızasını, değerlerini ve kahramanlıklarını gelecek kuşaklara aktarır. Olağanüstü öğeler ve seçkin kahramanlar bu anlatıların temel özellikleri arasında yer alır.

Kırgız sahnesinde Manas dışındaki kısa ölçekli epik anlatılar da konu çeşitliliği, karakter kuruluşu, anlatı teknikleri ve sahne estetiği bakımından sıklıkla başvuru alan

metinlerdir. Bu tür anlatıların tiyatroya taşınması, seçme, yeniden yorumlama, dönüştürme ve sahnede yeniden kurma süreçlerini kapsar. Sanatçı, halkın kültürel birikimini yeniden değerlendirir; kendi anlatısına uygun unsurları seçip dönüştürerek yeni bir estetik bağlamda zenginleştirir. Tiyatronun destanlardan yararlanması, bir yandan yeniden-yaratımı, diğer yandan kültürel sürekliliği ifade eder (Sokolinsky, 1978, s. 42-60).

Manas Destanı, edebî örgütlenişi bakımından kimi yönleriyle tiyatro eserlerine özgü nitelikler taşır. Manasçıların icrası da bu bağlamda sahneye yakın bir özellik gösterir: Anlatıcı, aktardığı olayların duygusal iklimine uygun tonlama, jest ve mimiklerle adeta bir oyuncu gibi davranır; anlatıyı dinleyicinin gözü önünde canlandırır. Manasçının icrasında oyunculuk yetisinin belirgin biçimde kullanılması, izleyicinin anlatıya daha yoğun katılımını sağlar. Nitekim Manas, “*Kırgızların toplum içinde icra edilen şifahi ulu draması da trajedisi de*” olarak tanımlanır; bu “*ulu dramayı*” halk karşısında “*manasçı*” adı verilen icracı-aktör oynar. Sulaymankulova’nın değerlendirmesi Manas’ı sözlü bir dramatik yapı olarak kavrar ve manasçıyı da bu yapıyı sahneleyen bir oyuncu konumuna yerleştirir (Sulaymankulova, 2015, s. 74).

Manas Ansiklopedisi’ndeki “*Kırgız Tiyatrosu ve Manas*” maddesi de benzer bir vurgu taşır. Sovyet öncesinde Kırgızlar arasında profesyonel ölçekte ulusal bir tiyatro kurumunun bulunmadığı, ancak halkın tarihsel süreç içinde teatral öğeleri içeren özgün bir sanat anlayışı geliştirdiği belirtilir. Bu unsurların örf ve âdetlerde yaşadığı; aş-toy gibi büyük buluşmalarda binlerce kişinin bir araya geldiği ortamlarda, çoğu kez hiçbir hazırlık olmaksızın bir kişinin hem sunucu hem icracı rolünü üstlendiği kaydedilir. Kuudul şairler, mizah ustaları, halk türkücüleri ve destan anlatıcıları performanslarını jest-mimiklerle destekler. Özellikle manasçı icrası, tek kişilik bir tiyatroya benzer: Anlatıcı, her karakterin mizacına göre yüz ifadesini ve tavrını değiştirir. Maddede yalnızca Manas anlatıları değil; kuudulluk, çeçenlik, ozanlık gibi sözlü kültürün diğer bileşenlerinin de teatral yönleri vurgulanır; manasçının anlatımı sahne performansına benzetilir (Moldobayev, 1995, s. 598-599).

Lvov da Manas anlatıcılarına ilişkin benzer saptamalarda bulunur. Manas Destanı’nı ve icracılarını ayrıntılı biçimde ele alan Lvov, Manas’ı salt sözlü bir hikâye değil, belirli ritmik yapı ve melodiyle sunulan; anlatıcının mimik, jest ve ses tonlamalarıyla kahramanların hareketlerini betimlediği “sahnelenmiş bir anlatı” biçimi

olarak yorumlar. “*Kırgız Halk Yaratıcılığı*” başlıklı bölümde en çok durduğu sözlü tür Manas’tır. Destanı Kırgız kültürünün merkezine yerleştirirken, yalnızca içerik değil, manasçıların sahneleme kudreti ve icra becerisine de özel dikkat gösterir (Lvov, 1953, s. 58).

Dramaturji, dramatik yapının ve dramanın temel bileşenlerinin sahnede sunuma dönüştürülmesi sürecini ifade eder. Bazı oyun yazarları, dramatik metin üretimi ile dramaturjik düşüncü birleştirerek bütüncül bir yaklaşım geliştirir; kimileri ise sahne uyarlaması süreçlerinde “*dramaturg*” olarak adlandırılan uzmanlarla birlikte çalışır. Bu başlık altında, genel çerçevede destanların dramaturjiye yansıyış biçimleri ele alınacaktır.



2. BÖLÜM

MANAS DESTANI VE TİYATRODAKİ KADERİ

2.1. KIRGIZ EDEBİYATINDA MANAS DESTANI

Kırgızların, dünyanın en uzun ve en hacimli destanı sayılan Manas'a sahip bir toplum olarak, sözlü kültür ürünlerini koruma ve onları kuşaktan kuşağa aktarmadaki olağanüstü başarısının göz ardı edilmemesi gerektiği özellikle belirtilmelidir. Toplumların başlıca kültürel taşıyıcıları arasında yer alan destanlar, ait oldukları halkın pek çok yönüne ilişkin öğeleri barındırır: Evlenme ve düğün ritüellerinden doğum ve çocuk sahibi olma geleneklerine; şeyhlik, evliyalık ve halk hekimliği gibi inanç pratiklerinden miras, savaş, kahramanlık ve sevgi gibi bireysel ve toplumsal yaşamın farklı boyutlarına uzanan geniş bir yelpazeyi içerir. Yaşam tarzını ve dünya görüşünü de yansıtan bu anlatılar, üstlendikleri bu işlevler dolayısıyla son derece kritik bir konuma sahiptir.

2.1.1. Kırgız Sözlü Edebiyatında Manas Destanı

Kırgız Türkleri, sözlü anlatım bakımından son derece köklü bir mirasa sahip olup bu mirasın en kapsamlı örneği Manas Destanı olarak öne çıkmaktadır. Destanı baştan sona ezberleyip sözlü şekilde aktaran sanatçılar Manasçı olarak adlandırılmaktadır. Sayakbay Karaliyev, Sagımbay Orazbekov ve Cusup Mamay gibi büyük Manasçılar tarafından farklı anlatımları aktarılan bu eser, çok sayıda varyanta sahiptir. Dünyanın en uzun destanı olma özelliği taşıyan Manas, yalnızca Kırgız kültürü için değil, aynı zamanda geniş bir perspektiften Türk kültür dünyası için de temel bir kaynak niteliği taşımaktadır (Kaya, 2015).

Destana ilişkin ilk bilgilere XVI. yüzyılda Seyfeddin Aksikenti tarafından yazılan *Mecmuatü't Tevarih* adlı eserde rastlanmaktadır. Sovyet dönemi öncesinde destanın sözlü anlatılardan derlenip yazıya geçirilmesi XIX. yüzyılda başlamış, bu kapsamda 1856 yılında destan üzerine ilk derleme ve inceleme çalışmalarını yapan kişi Kazak aydını Çokan Velihanov olmuştur. Velihanov'un ardından 1862-1869 yılları arasında Isık Göl çevresinde derlemeler gerçekleştiren Radloff, 1885'te destanın ilk tam metnini

yayımlanmış ve beş ciltlik Kuzey Türk Boylarının Halk Edebiyatı Örnekleri adlı çalışmasının beşinci cildinde Manas Destanı'na yer vermiştir (Temur, 2011).

Destanlar içeriklerinde barındırdıkları tarihsel ve kültürel nitelikler sebebiyle farklı disiplinlerde başvuru kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Asırlara yayılan kültürel birikimi yansıtmaları bakımından Manas Destanı, Türk tarihi açısından büyük bir önem taşımaktadır. Manas Destanı, tarihî olayları, edebî yapıyı, dil özelliklerini ve millî duyguları özgün bir anlatım tarzıyla harmanlayarak günümüze ulaşmıştır. Farklı anlatımları içeren pek çok varyanta sahip olan bu eser, Manasçılar tarafından sözlü olarak aktarılmıştır. Manasçıların anlatıları, geniş kapsamı nedeniyle haftalar hatta aylar sürebilmektedir. Genel yapısı itibarıyla üç ana bölümden oluşan destan; Manas, Semetey ve Seytek başlıklarıyla düzenlenmiştir. Manasçılar anlatım sırasında kendi yorumlarını da metne katarak destanın biçimsel zenginliğini artırmışlardır. Eserin ana konusu Manas adlı kahramanın yürüttüğü savaşlardır. Kapsamı açısından dünyada eşine az rastlanır bir nitelik taşıyan bu destan, Kırgızların sözlü anlatı geleneğinin ulaştığı düzeyi yansıtan önemli bir örnektir. Manas Destanı, mısra sayısı itibarıyla dünya üzerindeki en uzun destan olarak kabul edilmekte, genellikle yaklaşık 500.000 mısra olduğu belirtilmektedir (Kaya, 2015).

Mısra sayısındaki farklı değerlendirmeler, destanın birden çok varyanta sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Dikkat çeken varyantlardan biri Radloff tarafından derlenen ve yalnızca Manas bölümünü içeren 11.454 mısralık metindir. Bu çalışmada esas alınan Sagimbay Orazbekov Uulu'nun varyantı ise üç ana bölümden meydana gelmektedir: Manas, Manas'ın oğlu Semetey ve Seytek. Bu varyantta Manas bölümü yaklaşık 180.000 mısra, Semetey 316.157 mısra ve Seytek 84.514 mısradan oluşmaktadır (Şen, 1996).

Kırgızlar, destan geleneği açısından oldukça köklü bir kültürel mirasa sahiptir. Günümüzde Kırgız destanları denildiğinde akla ilk olarak Manas Destanı gelse de yaklaşık elli farklı destanın daha bulunduğu bilinmektedir. Bu destanlara örnek olarak Askazan, Balbay Cantay ve Toltoy gibi anlatılar verilebilmektedir. Manas Destanı, Kırgız destanları içerisinde kahramanlık temasını merkeze alan anlatılar kapsamında değerlendirilir. Eserin temel izleği Manas'ın çevresinde gelişen olayların aktarımıdır. Bu olaylar yalnızca Manas'ın Müslüman olmayan Türk devletleri tarafından çekinilen Kalmuklar, Moğollar ve Çinlilerle yaptığı savaşlara odaklanmamakta, aynı zamanda

toplum içerisindeki iç mücadeleler ve kargaşaları da konu edinmektedir (Geyikoğlu, 2001).

Bu bölüme kadar Manas Destanı'nın Kırgız sözlü edebiyatındaki konumu ele alınmıştır. Bir sonraki başlıkta Kırgız yazılı edebiyatında Manas Destanı'nın yeri üzerinde durulacaktır.

2.1.2. Kırgız Yazılı Edebiyatında Manas Destanı

Kırgız Türklerinin millî destanı olan Manas, dünya edebiyatının en önemli başyapıtları arasında sayılmakta ve aynı zamanda dünyanın en uzun destanı unvanını taşımaktadır. Manas adı, destanın merkezinde yer alan kahramana ait olup eser bu karakterin ismiyle anılmaktadır. Destanı sözlü biçimde aktaran ozanlar manasçı olarak adlandırılmaktadır. Manasçılar, bu sanatı çocuk yaşlardan itibaren öğrenmeye başlamakta, Manas'ı icra etmek hem bir sanat dalı hem de bir meslek olarak kabul edilmektedir. Eseri yalnızca okuyarak hissedilen heyecanın ötesinde, bir manasçının ağzından dinleyerek ses uyumunun büyüüne kapılmak başlı başına bir tecrübe olarak değerlendirilmektedir (Radloff, 1995).

Manas Destanı'na dair en eski yazılı kaynak, Seyfeddin Molla tarafından kaleme alınan Mecmûatü't-Tevârîh adlı eserdir. 16. yüzyılda kaleme alınan bu eserde Manas, tarihsel bir şahsiyet ve yiğit bir alp olarak tasvir edilmiştir. Manas Destanı'na ilişkin bilgiler 16. yüzyılda kaydedilmiş olsa da destanın yazıya geçirilmesi süreci 19. yüzyıla rastlamaktadır. Manas üzerine ilk derleme çalışması 1856 yılında yapılmış ve bu çalışmayı yürüten kişi Kazak aydını Çokan Velihanov olmuştur. Velihanov, Kırgız topraklarına gerçekleştirdiği seyahatte Manas Destanı ile karşılaşmış, ardından bu gözlemlerini temel alarak Rus Coğrafya Derneği'nin İzvistiya dergisinde 1861 yılında Congorya Eskisi başlıklı makalesini yayımlamıştır (Bars, 2024).

Bilim dünyasının Manas Destanı ile tanışması, Çokan Velihanov'un yürüttüğü çalışmalar sayesinde gerçekleşmiştir. Bu tanışmanın ardından destan üzerine çeşitli bilimsel araştırmalar yürütülmüş, bu alanda öne çıkan isimlerden biri de ünlü Türkolog Wilhelm Radloff olmuştur (Yıldız, 1991). Radloff (1995), 1862, 1864 ve 1869 yıllarında yaptığı Kırgızistan gezilerinde destandan çeşitli bölümler derlemiş, bu derlemeleri 1885 yılında yayımladığı ilk tam metin ile bilim dünyasına kazandırmıştır. Elde ettiği bu

varyant, Radloff'un Kuzey Türk Boylarının Halk Edebiyatından Örnekler adlı beş ciltlik eserinin beşinci cildinde yayımlanmıştır.

Kırgız halkı, Rus yönetimi altında olmalarına karşın Manas Destanı'na yönelik çalışmalarını bu süreçte daha da yoğunlaştırmıştır. 1930-1940 yılları arasında kültürel, antropolojik, etimolojik ve fonetik araştırmalar kapsamında çeşitli incelemeler yapılmıştır. Bu dönemde destanın Rusçaya çevrilmesi sayesinde Rusya'daki diğer Türk topluluklarının da Manas hakkında bilgi sahibi olma imkânı doğmuştur (Nuranova, 2018).

Rusların yürüttüğü asimilasyon politikalarına rağmen Kırgız halkı kimliğini ve kültürel değerlerini korumak için çaba göstermiş, bu çerçevede baskı ve yasaklara karşın Manas Destanı üzerine çalışmalarını sürdürerek bu kültürel mirasın günümüze ulaşmasında önemli bir paya sahip olmuştur. Sovyetler Birliği döneminde, 1952 yılında Kırgızistan'ın başkenti Bişkek'te Manas Destanı'na ilişkin bir bilimsel konferans düzenlenmiştir. Bu konferansa çok sayıda araştırmacı katılmış, destanın bir edebî eser olarak kabul edilip edilmemesi ve Kırgızlar'ın değerlerini yansıtıp yansıtmadığı gibi konular tartışılmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda Manas Destanı'nın hem resmî hem de edebî bir eser olarak tanındığı belirtilmiştir (Nuranova, 2018).

2.2. MANAS DESTANI VE TİYATRODAKİ ÖNEMİ

Uyarlama çalışmaları, sanatın var olduğu dönemlerden beri gerçekleştirilen bir uygulamadır. Bu süreç kimi zaman türler arası, kimi zaman da farklı sanat dalları arasında ortaya çıkmaktadır. Uyarlama, bir metinde yer alan imgelerin farklı zamanlarda, değişen bağlamlarda ve yeni metinlerde yeniden şekillenerek hayat bulması olarak tanımlanabilir. Mihail Bahtin, metni oluşturan bir dünyadan bahseder ve bir metnin yaratım sürecinin tüm katmanlarını şu şekilde sıralar: “*metinde yansıtılan gerçeklik, metni meydana getiren yazarlar, varsa metnin icracıları ve son olarak metni yeniden inşa ederek ona yeni bir canlılık kazandıran dinleyiciler ve okurlar*” (Bahtin, 2014: 307).

Manas Destanı'nın tiyatroya aktarım sürecinde de destanın icra biçiminin tek kişilik bir performansa dayanması, anlatıcı olan manasçının coşkulu bir tek kişilik sahne sanatçısı gibi algılanmasına yol açmaktadır. Bu nedenle destan, sanki en başından itibaren sahnelenmek üzere kurgulanmış bir eser izlenimi bırakır. Manasçı destanı aktardığında, dinleyici kendisini olayların ortasında hisseder ve adeta tüm sahneyi görüp sesleri

işitiyormuş gibi bir etkiye kapılır. Bu nitelik, destanın mitolojik ve efsanevi unsurlar barındırmasına karşın, eseri güçlü bir estetik ve psikolojik etki yaratan gerçekçi bir yapıt düzeyine taşır. Manas destanında olay örgüsünü geliştiren temel öğeler yalnızca anlatım değil; aynı zamanda karakterler arasındaki keskin diyaloglar ve dramatik özellik kazanan hacimli monologlardır. Manas'ın yorumunu yalnızca yazılı metinlerden ya da notalardan çözümlemek mümkün olmadığı gibi, icra sürecini seyirciden bağımsız düşünmek de olanaksızdır. Dinleyici kitlesi, manasçının varoluşu açısından vazgeçilmez bir unsurdur; dinleyici bulunmadığında anlatı eksik kalır ve manasçı ilhamını yitirir. Manasçı, destanı aktardığı sırada sanki bir bayram atmosferinde coşan bir topluluğun ilgisini hissetmeye gereksinim duyar. Nitekim uzak bir köyden kayıt amacıyla getirilen yaşlı Canıbay Kocekov, en az beş-on kişi dinlemediği sürece mikrofon karşısında Manas söylemeyi kesin bir tavırla reddetmiştir. (Yunusaliev, 1967, s.151).

Değerli bilim insanı B. M. Yunusaliev, 1967 yılında yayımladığı “*Ulu Destan, Olağanüstü Destancı*” başlıklı kapsamlı makalesinde, destanın gelişiminde S. Karalaev gibi büyük manasçıların etkisinin olağanüstü boyutta olduğunu belirterek şu ifadeleri kullanmıştır:

Sahnedeki bir sanatçı, hazır bir metni söylemenin yanı sıra, yalnızca bir kez ve yalnızca bir karakterin rolünü oynar. Oysa doğaçlama yoluyla şiir yazan bir destancı, anlattığı her bölümün (veya tüm destanın) kahramanlarının tüm rollerini bizzat kendisi oynar, her birinin içsel psikolojik duygularını, kederini ve sevincini eşit şekilde paylaşır ve dinleyicilere özenle canlandırır, yani sanki tüm bir tiyatro topluluğunun emeğini yerine getirir (Yunusaliev, 1967, s.155).

Bu noktadan hareketle sahneye taşınan Manas Destanı, dinleyicinin daha önce hayal ederek kavramasının mümkün olmadığı duygu ve düşünceleri aktarabilmektedir. Bu durum, eserin halk köklerinden kopmadan yeni bir sanat ürünü olarak yeniden şekillendirilmesi gerektiğini ortaya koyar. Destanı özgür ve yaratıcı bir perspektifle ele alan, ona yeni bir anlam kazandıran, çeşitli anlatım tekniklerini ve yöntemlerini kullanan, hayal gücüne geniş bir alan açan metin yazarları, yönetmenler, oyuncular, ressam, müzisyenler ve sahne tasarımcıları için destanı halk temeliyle bağını koparmadan, dönemin estetik beklentileri ve taleplerine uygun bir biçimde sahneye taşımak özel bir önem taşır. Sonuç itibarıyla ortaya çıkan tiyatro oyunu, tüm bu sanatçıların ortak emeğinin ürünü niteliğindedir.

Böylesine geniş kapsamlı bir eserin tek bir dramaya ya da operaya sığdırılamayacağı gerçeği, destanı sahneye taşımaya çalışan bütün sanatçılar tarafından fark edilmiştir. Bu nedenle yalnızca destanın özü niteliğinde olan ve en kritik kabul edilen bölümler sahnelenmiştir. Nitekim C. Sadıkov'un üç ayrı drama hâlinde sahneye koyduğu “*Ayköl Manas*” (1990), “*Manas'ın Oğlu Semetey*” (1982) ve “*Seytek*” eserleri de destanın tamamını izleyiciye ulaştırmayı hedeflememiş, yazarın da böyle bir amacının olmadığı anlaşılmıştır.

1939 yılında sahnelenen “Ayçürök” operası hakkında büyük emek veren V. Vlasov şu ifadeleri kullanır: “Ayçürök operasının librettosu üzerinde uzun süre düşündük, tartıştık, çeşitli müzakereler yaptık. ‘Manas’ın engin epik materyalinden herhangi bir kesit seçmek zordu. Sonunda Semetey’e ilişkin bölümlerde karar kıldık...” (Vlasov, 1981, s.74-76). Vlasov, bu operanın yaratım sürecini ayrıntılarıyla aktararak Bökönbayev, Turusbekov ve Kubanıçbek Malikov’un hazırladığı librettodan övgüyle söz eder. Y. A. Ştoffer ise Ayçürök üzerine, “*İki yıl boyunca malzeme topladı, tarihî kaynakları, halk sanatını ve Kırgızların yaşam biçimini inceledi. Onun zengin hayal gücü ve yaratıcı dehası bize esin kaynağı oldu... Oyunun sahne dekorları, canlı renkleri, beklenmedik efektleri ve destanın hayal gücünü zorlayan büyümlü atmosferi ile izleyiciyi büyüledi*” (Vlasov, 1981, s.75-76) değerlendirmesinde bulunur. Ştoffer ayrıca, Ayçürök’ün etkileyici sahne imgesini oluşturan S. Kiyizbayeva’nın başarısına dikkat çeker ve bu yapının Kırgız tiyatrosunun üç yıl gibi kısa bir sürede onlarca yıllık bir ilerleme kat etmesini sağladığını vurgular. 1975’e kadar altı yüz kez sahnelenen Ayçürök, 1986’da yeniden düzenlenerek tekrar seyirciyle buluşturulmuştur.

Ünlü folklor araştırmacısı Ziyaş Bektenov, 1941 yılında Aalı Tokombayev ve Kubanıçbek Malikov tarafından Manas operasının librettosunun yazıldığını belirtir. Onun aktardığına göre, S. Orozbekov’un varyantı esas alınarak oluşturulan bu libretto gözden geçirildikten sonra kabul edilmiştir. A. Kuttubayev ve V. Vasilyev yönetiminde sahnelenen, Y. A. Ştoffer’in sahne tasarımını gerçekleştirdiği, müziklerini ise A. Maldıbayev, V. Vlasov ve V. Fere’nin bestelediği Manas operası 1946 yılında izleyiciyle buluşmuştur.

Bu eserlerin yanı sıra Manas’tan esinlenerek Kubanıçbek Malikov’un “*Seytek*” (1945) ve Tügölbay Sıdıkbekov ile Kalim Rahmatullin’in “*Manas ile Almambet*” (1946) oyunları da sahneye konmuştur. Bökönbayev’in 1947’de kaleme aldığı “*Semetey*” oyunu

da tiyatro sahnesinde yer almıştır. Ancak bu eserlerin sahnedeki ömürleri daha kısa olmuştur. Destanın sahneye ilk uyarlama girişimlerinden biri 20. yüzyılda Kırgız kültürü, edebiyatı ve sanatını koruma çabalarının öncülerinden biri olan K. Tınıstanov'a aittir. Mevcut bilgiler ışığında 1932 yılı ocak ayında K. Tınıstanov, Şarip Kökönov, Kasımalı Cantöşev ve A. Sopuyev'in girişimiyle "Akademi Geceleri" başlıklı tiyatrolaştırılmış eğlence dizisi Kırgız Ulusal Drama Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu gösterilerin özünü Manas ve Şabdan piyesleri oluşturmuş, geçmişteki adaletsizlikleri ortaya çıkaran, sınıf mücadelesini yansıtan ve komünist idealleri yücelten sahnelerle izleyicilerin yoğun ilgisini çekmiştir.

Akademi Geceleri üzerine farklı kaynaklarda birbirinden farklı bilgiler bulunmaktadır. Örneğin Profesör S. Baygaziyeve şu değerlendirmeyi yapar:

Zamanında 'Akademi Geceleri', devrimci-publisistik yönüne rağmen, 20'li yıllardaki ajitasyon piyesleriyle karşılaştırıldığında, düşünsel-içerik ölçeği ve sanatsal-estetik niteliği bakımından ileriye atılmış bir adım olmuştur. Bu piyes, Kırgız dramaturjisinin bir sonraki yeni başarısı olarak değerlendirilmeye temel oluşturur," diyerek ona yüksek bir değer biçer ve 1. ("Manas") ve 3. ("Yeni Topluluğa") piyeslerinin el yazmalarının korunmadığını, buna karşılık "Görgü Tanıkları" adlı 2. piyesinin tam metninin M. Gorki'nin arşivinde bulunduğunu belirtir. Bu yedi perdelik tarihi dramı S. Baygaziyeve "dramatik destan" olarak adlandırır (Baygaziyeve, 2007, s. 46-6).

Görüldüğü üzere *Akademi Geceleri*'ne ilişkin aktarılan bilgiler tam anlamıyla birbiriyle örtüşmemekte, bu nedenle eserin edebî-dramatik niteliğinin ve sahneleme sürecindeki serüveninin bütünüyle ortaya konulması bugün dahi tamamlanmış değildir. Dolayısıyla, sanatın farklı türlerinde çeşitli boyutlarda ve farklı amaçlarla yeniden yorumlanan Manas Destanı, bu süreç ne denli çok yönlü ve sürekli olursa olsun, sözlü epik şiirin görkemli bir örneği olma niteliğini korumaktadır. Destanın beslendiği toprak ve gelişip olgunlaştığı efsanevi zemin, esasen sözlü şiir geleneğinde ve bu geleneği yüzyıllar boyunca özenle yaşatan şiir sever halkın belleğinde saklıdır. Manas, yalnızca manasçıların canlı icraları sırasında gerçek güzelliğine ulaşır; bu anlarda parıldar, büyülü bir nitelik kazanır ve yalnızca o esnada dinleyicinin ve seyircinin ruhuna dokunur. Bu nedenle eserin gerçek doğasını ve varlık alanını sözlü icra sürecinden bağımsız biçimde değerlendirmek mümkün değildir. İşte bu farkı vurgulayan önemli bilim insanı A. Saliev, şu ifadeleri dile getirmiştir: Onun imgesel ve duygusal içeriği ile etkileyiciliği, melodi, ritim, tempo, mimik ve jest gibi unsurlardan bağımsız düşünülemez. Şiir, müzik ve

icranın oluşturduğu bu eşsiz bütünlük öylesine güçlü bir etki meydana getirir ki, dinleyicilerde zaman zaman deprem ya da kasırga gördüklerine dair halüsinasyonlar ortaya çıkar; manasçıların olağanüstü yeteneklerini konu alan efsaneler de bu durumla ilişkilendirilmektedir (Saliev, 1980, s.298).

Bu durum, destanın temelinde şekillenen diğer sanat ürünlerini küçümsemek anlamına gelmemektedir. Aksine, destandan esinlenerek etkileyici tablolar, tiyatro eserleri, müzik yapıtları ve sinema filmleri ortaya konmuş, bunların üretimi günümüzde de devam etmektedir. Asıl mesele de burada yatmaktadır; Manas Destanı'nın asıl değeri ve mucizesi de tam olarak buradan kaynaklanmaktadır. Ayrıca destanın, sanatın farklı türleriyle ve profesyonel yaratıcı faaliyetlerle kurduğu ilişki, onlara esin kaynağı oluşu ve onlara temel malzeme ya da çıkış noktası sağlaması, başlı başına ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınmaya uygun görünmektedir. Bu alanların her biri ayrıntılı ve derinlemesine bilimsel incelemeleri gerektirmektedir.

2.3. MANAS DESTANI VE TİYATRO METİNLERİNDE SANSÜR

Kırgızistan'da repressiyanın başlangıcı kooperatifleşme politikaları ile ilişkilidir. Lenin, köylü ve işçilere dağıtılması için öncelikle toprakları devletleştirmesi ve zenginlerin ve devletin elindeki toprakların halka dağıtılması kararını içeren beyanname yayımlar. (Usenova vd. 1959:39) Bu beyannameye göre sosyalist toplum oluşturma'nın ilk adımı atılmış olur. Sovyet iktidarının olduğu tüm bölgeleri kapsayan bu karar Kırgızistan'da da hemen uygulanmıştır. Bu karar sonrası bölgede açlık baş göstermeye başlamıştır ve hayvan üretimi gözle görünür oranda azalmıştır. Stalin'in planı sonucu ortaya çıkan bu açlık ve yetersiz üretim durumu milli aydınların üzerine yıkılmıştır. Kırgız milli aydınlarının karşı oldukları bir yönetim vardı ancak bu karşı çıkma rejime ve ideolojiye değildi. Daha çok şahıslara ve yanlış uygulamalaraydı.

1917 yılından 1932 yılına kadar uygulanan yöntemlere kısaca baskı diyebiliriz. Ancak 1932 yılından sonrası için artık bu terim karşılamaz durumdadır. Bunun yerine daha ağır olan repressiya terimini kullanmak doğru olacaktır. 1932 yılından sonra Sovyet yönetimi varlığını ve gücünü korumak için diğer bölgelerde olduğu gibi Kırgızistan'da da muhaliflerin seslerinin susturulmasını amaçlamıştır. Bu baskı ve zulüm 1936 yılından itibaren doruk noktasına ulaşmıştır. Muhaliflerin tamamen ortadan kaldırılması kararı ile 1937 yılında takip, yakalama ve cezalandırma faaliyetleri yoğunlaşmıştır. 1937 yılında

oluşturulan komisyonlarca listeler oluşturulmuştur. Genellikle bu isimler Sosyalist Turan partisiyle bağlantı çerçevesinde oluşturulmuştur. Aydınlanma bütün toplumlarda edebiyat ve sanatla gerçekleşir. Türk toplumunun aydınlanmasını önlemek için öncelikle sanat ve edebiyattan, bilimden ve fikir adamlarından yoksun bırakmak gerekirdi. Bu yüzden baskı ve yok etme daha çok yazarlardan, düşünce adamlarından ve şairlerden başlamıştır. Özellikle 1937-1938 yıllarında cezalandırma ve öldürme politikasını Gasımov şöyle anlatmaktadır: *“İkinci devre şüphe ve yok etme dönemidir. 1930-1940 yıllar arasındaki bu dönemin temel karakteristiği, Sovyet hükümetini övmeyenleri, Sovyet vatandaşı kimliğini benimsemeyenleri yok etmekten ibarettir. Bu yok ediş sadece kişilerle sınırlı değildir kendilerinin okuyup anlamadıkları kitap ve el yazmaları da yok edilmiştir.”* (Gasımov, 1997: 6)

1930’ların başında ülkede ideolojik cephede, sözde Sovyet karşıtı burjuva ve milliyetçi unsurlara karşı mücadele yoğunlaşırken Manas destanı da eleştirilmeye başlandı. Halk destanları proletaryaya yabancı sınıfın çıkarlarını yansıtan zararlı metinler olarak kabul edildi. Bu baskı günlerinde devrim öncesi geçmişe ait her şey ideolojik olarak suç sayılıyordu. Kırgız tiyatrolarının neredeyse tüm repertuarı destan ve masallara dayanan oyunculardan oluşur; “Manas, Ayçürök, Manas ve Almambet, Canıl, Kurbanbek” gibi. Bu eserleri geçmişi sembol edip yücelttiği için suçlanır. Manas Destanına hatta Manas araştırmacılarına yönelik bu tutum 1920’lerin ilk yarısından başlayarak 1980’lerin ikinci yarısına kadar sürmüştür. Bu sürecin en sert en zorlu dönemi ise Stalin rejiminin hüküm sürdüğü 1930-1950’li yıllara denk gelmektedir.

Tablo 7. Yıllara göre Manas destanı ile ilgili suçlamalar

Yıllara Göre Suçlama Evresi	Manas Destanı ile İlgili Suçlamalar
1925-1932 Yılları	Sınıfsal-dinsel (bey-manap ideolojisi, panislamist)
1932-1935 Yılları	Sınıfsal-milliyetçi (feodal, kulakçı, burjuva-milliyetçi)
1937-1938 Yılları	Milliyetçi (burjuva, karşı-devrimci, Alaş yanlısı, pantürkist)
1947-1952 Yılları	Sınıfsal-milliyetçi ve sınıfsal-dinsel (feodal, ruhban, panislamist, gerici, halk karşıtı)
1979-1988 Yılları	Sınıfsal-milliyetçi (gerici, milliyetçi, feodal, dinci)

Manas destanının incelenmesine ilişkin ilk bilimsel konferans 1935 yılında yapılmıştır. Konferansta ana raporu Kasım Tınıstanov sunar. Konferansa akademisyen

E.D. Polianov, Kazak bilim adamı Muhtar Avezov gibi birçok şair ve yazar katılmıştır. Konferansta Manas destanının bir halk eseri mi yoksa sömürücü sınıfların burjuva-milliyetçi propagandası mı olduğu konusu tartışılmıştır. Konferansta ortak bir sonuca varılmıştır; Manas destanı özünde bir halk destanıdır. Ancak halk düşmanı arayan Sovyetler bu suçlamaları destanlara da yapmışlardır. Örneğin Azerbaycan'da *Dede Korkut* destanı halk karşıtı olarak ilan edilmiştir. Özbekistan'da *Alpamiş* destanı aynı şekilde suçlamalara maruz kalmışlardır. (Koyçuga T. vd, 1994) Kırgızistan'da ise Manas destanı üzerine baskı kurup suçlamalara devam ettiler. Manas'ta "Panislamist ve Pantürkçü" fikirler olduğu iddia edildi. Bu açıdan bakıldığında Manas destanında İslami izler çoktur. Çünkü Manas'ı aktaran manasçılarda Müslüman kişilerdi. Daha açık söylemek gerekirse Manas destanında din meselesinden ziyade halk meselesi ön plandadır. Destanın özellikle "Büyük Sefer" bölümü gerici kısım olarak ilan edilmiştir. "Manas", "Kahraman Manas" ve "Büyük Sefer" adıyla yazılan kitaplar yayından kaldırılmış ve ateşe atılarak yakılmıştır.

Manas destanı ve araştırmacılarına yönelik 1920'li yıllarda başlayan siyasi baskılar 1940'lı yıllarda da etkisini sürdürmüştür. Manas Destanı üzerine araştırmalar yapan T. Samançin, T. Bayciyev 1949 yılında hapse atılmıştır. O dönemde yetenekli genç dilbilimcilerden H. Karasayev ve K. Yudahin de hükümet ve partinin güvenini kaybedenler arasında olmuşlardır.

1940'ların sonları ve 1950'lerin başlarında bilim camiasında Manas destanı hakkında şöyle yazılmıştır;

Manas! Manas!

Bizi besledin, bizi mahvettin... (Temirova, 2015:6)

Kırgız dramaturg Coomart Bökönbayev'in üstünde kara bulutlar 1937'li yıllarda dolaşmaya başlamıştır. Tam halkın sevgisini kazandığı yıllarda o da "halk düşmanları" listesine eklenmiştir. Halk düşmanı ilan edilmesinde Manas destanını yüceltmesi en başta geliyordu. Coomart Bökönbayev'e yönlendirilen suçlamalar ilk olarak "Altın Kız" dramasına gelmiştir. Ünlü dramayı yazar kendisi yazmış eser sahnelenecek duruma gelmişti. Ancak birden eserin adı "Partizan Kızı" olarak değiştirilir ve iki kişi daha yazar olarak eklenir. (Şamşiev, 2020: 2)

Moskova'da sahnelenecek üç önemli eserden ikisi Coomart Bökönbayev'e aitti. Yazarın "Altın Kız" ve Manas destanı temelinde yazılan "Ayçürök" operasının librettosu Moskova kültür şöleninde oynanacaktı. Ancak ideolojik suçlamalar ile tutuklanacak olan

Coomart Bökönbayev'in "Altın Kız" ve "Ayçürök" librettosuna ikişer yazar daha eklenmesine karar verildi. Yazar tutuklanırsa diğer yazarların adına yayımlamayı düşündüler. Cusup Turusbekov ile Kubanıçbek Malikov'un ortak yazar olmalarının nedeni bundan dolayıdır. Bu dönemlerde dramaturg Coomart Bökönbayev'in üzerindeki baskıyı eşi Tenti Adışeva şöyle anlatmıştır;

Bir gün yukarıdan telefonla Coomart'ı çağırdılar. İki saat kadar sonra geri döndü. Çok üzgün ve endişeliydi. Ben 'Ne oldu?' diye sordum. Biraz düşündükten sonra duraksayarak; 'şimdi Vagov ile kavga edip geldim. Artık sana ödül yok', dedi. Ardından olan biteni bana anlattı. Meğer Vagov'un (o dönemdeki Kırgızistan Merkez Komitesi birinci sekreteri) davetine gitmiş. Vagov önce kültür şöleni için yapılan hazırlıkları sormuş. Ardından Coomart'ı Lenin Nişanı'na aday gösterme düşünceleri olduğunu söylemiş ve buna bağlı olarak bazı konularda konuşmak istediğini belirtmiş. Ardından Coomart'ın Esemanov, Coldaşev, Kambarov ve diğerleriyle (1937 yılında halk düşmanı olarak tutuklananlar) nasıl bir bağlantısı olduğunu sormuş ve eğer bir bağlantısı varsa içtenlikle itiraf edip anlatmasını istemiş. Baskı yapmaya başlamış. Coomart öfkelenmiş ve 'Yeter kaç yıldır bu konuda kanımı bozuyorsunuz. Eğer bende bir suç varsa tutuklayın, yoksa bu tür saçmalıkları durdurun' diyerek kapıyı sertçe çekip çıkmış (Şamşiev, 2020: 3).

1937 yılından itibaren Coomart Bökönbayev'in yaşamı, dönemin siyasal ve ideolojik baskı ortamı içerisinde ciddi sarsıntılara maruz kalmıştır. Hakkında basın yoluyla sistematik nitelik taşıyan itham ve karalama kampanyaları yürütülmüş; bu süreç, kendisinin partiden ihraç edilmesiyle sonuçlanmıştır. Böylece yalnızca edebî üretimi değil, kamusal ve mesleki konumu da doğrudan hedef alınmıştır.

Bu dönemde, Bökönbayev'in eserleri üzerinde de müdahalelerde bulunulmuş; bazı yapıtlarının adları ve içerikleri değiştirilmiş, metinlere sonradan başka isimler eklenerek müelliflik hakkı fiilen tahrif edilmiştir. Söz konusu uygulamalar, dönemin kültürel üretim alanında görülen ideolojik denetim ve yeniden yazım pratiklerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sahnelenmeye hazır durumda bulunan *Ayçürök* operasının librettosu üzerinde de benzer müdahaleler gerçekleştirilmiştir. Metin üzerinde görece küçük değişiklikler yapılarak Cusup Turusbekov ve Kubanıçbek Malikov'un yazar olarak eklenmesi yönünde talimat verilmiştir. Bu durum, yalnızca bireysel bir haksızlık örneği değil, aynı zamanda dönemin kültür politikaları çerçevesinde edebî mülkiyetin ve yazar kimliğinin siyasal saiklerle yeniden kurgulanmasının tipik bir göstergesi olarak ele alınabilir. Baskı (Repressiya) hakkında konuşulduğunda bazıları bunca yıl Sovyetlerde yaşanan kanlı

olaylardan Stalin'in haberi olmadığını ve onun altındakilerin bu işleri yaptığını ileri sürmüşlerdir. Ancak bunları söyleyenlerin liderden habersiz hiçbir işin yapılamayacağını göz ardı ederler. O dönemlerde Coomart Bökönbayev'in cesareti ve azmi olmasaydı Ayçürök ve Semetey librettoları kim bilir bugün bizlere bu seviyede ulaşır mıydı, ulaşmaz mıydı?

1946 yılında Moskova'da "Manas, Kırgız Destanı" (Büyük Sefer), adlı kitap Rusça çevirisiyle yayınlanmıştır. Aslında çeviri çalışmalarına çok önceki yıllarda başlanmıştı. 1935-1945 yıllarında parça parça Rusça'ya çevrilip gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. Destanın "Büyük Sefer" bölümünün yayınlanması Kırgız SSC bakanlar kurulunca büyük bir olay olarak karşılanmış ve Stalin Ödülü'ne Manas kitabını çeviren yazarlar aday gösterilmiştir. Bu karar yerinde ve haklı bir karar olarak görülmüştür. Ancak çok geçmeden SSCB Bakanlar Kurulu bir mektup gönderir. Bu mektupta A. Derkembayev, Stalin Ödülüne "Manas Operası"nı önermiştir. Manas Operası 1946 yılında A. Tokombayev ve K. Malikov tarafından yazılmıştır. Ancak bu opera metni yeniden işlenerek ikinci versiyonu aday gösterilmiştir.

1949 yılları yani ikinci dünya savaşından sonraki yıllarda burjuva milliyetçiliği suçlamalarının yanına kozmopolitizm eklendi ve tutuklamalar başladı. 1949 yılında T. Samançin, T. Bayciyev ve Z. Bektanov "Manas" destanı sebebiyle tutuklandılar. O dönemdeki siyasi baskılar "Manas ile Almambet" piyesinin yazarı Kalim Rahmatullin'in de ölümünü hızlandırmıştır. Çünkü 1946'da VKP(b) Merkez Komitesi'nin "Dram Tiyatrolarının Repertuarları ve Onların İyileştirilmesi İçin Önlemler" kararı alınmıştır. Bu karardan sonra sadece Kırgız dramaturjisi değil, tüm Sovyet dönemi kültür politikalarının yönlendirici etkisi altında şekillenen edebî süreç, halkın tarihsel ve folklorik mirasına yönelimi kesintiye uğratmış; bu bağlamda ulusal dramaturjide "Manas" teması 1980'li yıllara dek sistematik biçimde ihmal edilmiş ve akademik incelemenin dışında bırakılmıştır.

Sonunda Manas Destanı aklanmış, Pantürkizm, Panislamizm, burjuva-milliyetçilik gibi suçlamalar ise ideolojik hata olarak kabul edilmiştir. Bu konu üzerine M. Bayciyev düşüncelerini şu şekilde dile getirir;

Manas Destanına yönelik tutum, yıllar boyunca devletin siyasal konjonktürel ihtiyaçlarına göre sürekli değişip durmuştur. Kırgızlar'ın ruh dünyasında güçlü bir yer edinmiş olan Manas adlı bu manevi miras, kimi zaman siyasal açıdan kabul görmüş, kimi zaman ise sınıfsal ve partisel ölçütlerle Sovyet yönetimi tarafında eleştirilmiştir. Bolşevikler hiçbir şeyi ayırt etmeden, ileri-

geri düşünmeden, 'parti ile hükümetin siyasal şarkısını' Manas'ın kendisinin söylemesini istemiştir. Fakat Manas boyun eğmedi; tarihi olayların girdabına, siyasetin değirmen taşlarına kapılsa da asıl değerini ve yerini korudu. Halkına hizmet etmeye devam etti ve galip geldi. (Bayciyev, 2001: 226-6)

Bu siyaset kendi siyasal çıkarlarını gözeterek gerçeğe karşı durmuş, utanma duygusunu yitirerek sayısız insanın kaderini mahvetmiş ve birçok aydının hayatını karartmıştır.



3. BÖLÜM

MANAS DESTANINDAN HAREKETLE YAZILAN TİYATRO METİNLERİNİN ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. “AKADEMİ GECELERİ”¹ ESERİ VE MANAS DESTANI İLİŞKİSİ

Kasım Tınıstanov, öncelikle tanınmış bir dilbilimci, yetenekli bir şair, dramaturg, ilk eğitimcilerden biri ve toplumsal bir figür olarak bilinmektedir. Ancak onun ilk Manas araştırmacısı olduğu bilgisi, bugüne kadar geniş kitleler tarafından açıkça bilinmemiştir. Gerçekte ise XIX. yüzyılda Ç. Valihanov ve V. Radloff’tan sonra, XX. yüzyılın 1920-1930’lu yıllarında Kırgızistan’da Manas temasını sanatsal bir biçimde işleyen ve bilimsel açıdan ele alan ilk isim Kasım Tınıstanov olmuştur. Kendi ifadelerine göre, çocukluk yıllarından itibaren “Manas tiyatrosunu” görmüş ve pek çok manasçıyı dinleyerek büyümüştür. 1920’li yıllarda ünlü manasçı Çoyuke ile yüz yüze görüşüp sohbet ettiğine dair kendi anılarında kayıtlar bulunmaktadır. Tınıstanov, Manas’ın derin bir bilginiydi. Öyle ki, Manasçı Sayakbay Karalayev ilk kez Bişkek’e geldiğinde, Tınıstanov’un önünde “Kanıkey’in taytoru’nu koşturması” bölümünü anlatmış ve Tınıstanov’un onayından geçmiştir. Kısacası Kasım Tınıstanov, *Manas* destanı ile adeta bütünleşmiş bir şahsiyet olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle Sovyet yönetiminin ilk yıllarında Kırgız şairleri arasında Manas’ın türbesine şiir adayan ilk kişi olmuştur. Ayrıca Manas piyesini yazmış ve bu dramatik eser 1930’ların başında Kırgız tiyatrosunda sahnelenmiştir. Tınıstanov’un çok yönlü dramatik yeteneği, yayımları ile de kanıtlanmaktadır. Ne var ki, Kasım Tınıstanov’un yazdığı beş oyunun tamamı günümüze ulaşmadığından, onun değerlendirmelerine başvurmak gerekmektedir. *Akademi Geceleri* döngüsünün tamamı kaybolmuş, yalnızca merkezî konumda olan *Gözün Gördükleri* başlıklı bölüm günümüze ulaşabilmiştir. Diğer iki oyuna ilişkin bilgiler ise, 1932 yılı ocak ayında oyun sahnelenmeden önce Tınıstanov’un kaleme aldığı ayrıntılı danışmanlık metnine dayanmaktadır. İlk bölümün beş perdeden oluştuğu ve Manas destanı ile başladığı

¹ Tınıstanov, K. (1991). *Adabiy Çıgarmalar*, Bişkek: Adabiyat Basması.

bilinmektedir. Tınıstanov, bu bölümde Manas destanının Kırgız sözlü edebiyatının başlangıcı olduğunu yalnızca hacmiyle değil, olağanüstü kurgusal yapısıyla da dünya sözlü edebiyatında birinci sırayı almaya aday olduğunu” ifade etmiştir (Karakeyev, vd, 1998, s.104).

1935 yılında Kırgız hükümeti tarafından Bişkek’te Manas destanına adanmış ilk bilimsel konferans düzenlenmiştir. Bu konferansa aydınlar, öğrenciler, hükümet yetkilileri, manasçılar ve farklı cumhuriyetlerden bilim insanları katılmıştır. Toplantının sonunda Sayakbay Karalayev yarım saat boyunca Manas anlatmıştır. Ancak bu büyük etkinliğin organizatör ve konuşmacılarının çoğunun 1937’de baskıya uğraması nedeniyle konferansın hatırası tarihten silinmiş, toplantı tutanakları KGB arşivine kaldırılmış ve bağımsızlık dönemine kadar açığa çıkmamıştır.

Konferansın ana bilimsel tebliği Kasım Tınıstanov tarafından sunulmuş, bu bildiri Manas araştırmalarının Ala-Too’daki ilk işareti olarak değerlendirilmiştir. Tınıstanov, bildirisinin girişinde “*Manas’ın Kırgızlar’ın yaşamında son derece önemli bir yere sahip olduğunu, hacmi ve şiirsel zenginliği bakımından benzersiz olduğunu, profesyonel anlatıcıların destanı aylarca anlatsa dahi bitiremediklerini*” vurgulamış; Bakay karakterinin halk arasında deyimleştiğini belirterek eserin üçlemesinin gerçek bir halk yaratısı olduğuna işaret etmiştir. Ayrıca “*Manas’ın geçmişten gelen kültürel bir miras olarak dünya edebiyatında ön sıralarda yer alması gerektiği*” düşüncesini dile getirmiştir. (Musaev, S.C. 2021-3, s.19) Tınıstanov, destanın değerinin yalnızca hacminden değil, aynı zamanda içerdiği zengin ve ilginç olay örgüsünden kaynaklandığını; bununla birlikte eserin sadece Kırgız halkı için değil, Orta Asya halklarının eski yaşam biçimlerini, ahlaki değerlerini, psikolojilerini ve geleneklerini yansıtmaları nedeniyle tarih ve etnografya açısından da kıymetli materyaller sunduğunu ifade etmiştir. Bu kadar önemli bir içeriğe sahip olmasına rağmen Manas’ın dünya bilim çevrelerinde yeterince tanınmadığını belirterek, destanın uluslararası düzeyde tanıtılmaya layık olduğunu vurgulamıştır.

Tebliğinde Sagımbay Orazbekov’un eski yaşamı son derece canlı bir biçimde resmettiğini ve onu ilk kez Büyük Anlatıcı olarak nitelendirdiğini belirtmiştir. 1930’larda Sagımbay Orazbekov’un henüz yayımlanmamış, Arap harfleriyle yazılmış ciltler dolusu el yazması varyantını büyük bir çaba harcayarak okumuş ve analiz etmiştir. Henüz yeni şekillenmekte olan ilk aydın kuşağın bir üyesi olarak, Kasım Tınıstanov’un Manas’a

böylesine kapsamlı yaklaşımı onun derin düşünceye sahip, bilgili ve bilge bir şahsiyet olduğunu ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte Tınıstanov'un dönemin siyasi koşullarına uygun olarak "Manas'ı siyasileştirdiği noktalar da bulunmaktadır. Nitekim, "Akademi Geceleri" üçlemesinde Manas'ı ve Şabdan'ı yücelttiği, feodal dönemi idealleştirdiği gerekçesiyle suçlanmış ve eseri 1932 yılında özel bir hükümet kararı ile sahneden kaldırılmıştır. 1935'te sunduğu bildirisinde ise siyaseten daha temkinli bir yaklaşım sergilemiştir. Tınıstanov'un, Kırgız beyleri ve manaplarının "*Manas'ı kendi halka yabancı ideolojileri için kullandıkları*" yönündeki görüşü dönemin ideolojik bağlamı çerçevesinde söylenmiş bir değerlendirme olarak yorumlanmıştır (Tınıstanov, 1933, s.131).

Tınıstanov'un destanın ortaya çıktığı sosyo-ekonomik bağlama ilişkin tespiti de dikkat çekicidir. Bildirisinde "*Manas hangi sosyal zeminde doğmuştur?*" sorusunu sormuş ve bu soruya "*Manas, ekonomisi hayvancılığa dayalı Kırgız göçebe feodalizmi döneminde ortaya çıkmıştır*" yanıtını vermiştir. (Tınıstanov,1933, s.132)

Bu tespitleri daha iyi kavrayabilmek için karşılaştırmalı bir bakış açısı gereklidir. Bu noktada bilim insanı V. A. Şkuratov'un antik Yunan destanları üzerine şu değerlendirmesi önemlidir: "*İlyada*" ve "*Odyseia*"da kahramanların davranışlarının ve eylemlerinin gerçek sorumluları karakterlerin kendileri değil, göksel tanrılardır. Tanrılar onlara belirli duygular ve düşünceler bahşeder; Athena, öfkelenen Achilles'i saçından yakalayarak Agamemnon'dan uzaklaştırır ve ona gelecekteki adımlarını gösterir. Afrodite, Paris'i düelloda ölümden kurtarır. Apollon, yaralanmış Hector'a askerlerin arasına geri dönmesini emreder. "*İlyada*"nın kahramanları kendilerini tanrıların kuklaları gibi hissetmektedir" (Şkuratov, 1997, s.243).

"*Manas*" destanı ise Kırgızlar'ın gerçek sosyal yaşamına dayandığından, ana karakterler mitolojik varlıklar değil, sıradan insanlardır. "*İlyada*" ve "*Odyseia*"ya kıyasla Manas kahramanlarının davranışları tanrıların iradesi ile değil, kendi dünyevi hedefleri, çıkarları ve ihtiyaçları doğrultusunda şekillenir. Mitolojik öğeler bulunsun da "*Manas*"ta karakterlerin kaderini belirleyici bir rol oynamaz. Bu durumu ilk fark eden Manas araştırmacılarından biri olan Vasiliy Radloff, XIX. yüzyılda St. Petersburg'da yayımlanan "*Kuzey Kabilelerinin Halk Edebiyatı Örnekleri*"nin önsözünde "*Manas'ın kahramanlarının masalsı ve fantastik öğelerden ziyade gerçek yaşama daha yakın*

olduğunu” belirtmiş ve Kırgız destanını “*halkın düşünce ve arzularının, ruhunun en büyük epik yansıması*” olarak nitelendirmiştir (Radloff, 1885, s.5).

Dolayısıyla, Kırgızların Manas destanı, antik Yunan mitolojisinin ürünü olan *İlyada* ve *Odyseia*’ya göre daha ileri bir tarihsel aşamada ortaya çıkmıştır. Cengiz Aytmatov da V. Radloff gibi Manas’taki folklorik gerçekçiliği vurgulamış ve destanın yapısında Kırgızların gelişmiş sanatsal düşünce bilincinin yattığını ifade etmiştir. “*Manas’ı dramaturjik bir dille sahneye uyarlamak, onu sahne hareketleri ve eylemleriyle canlandırmak ve yeni bir hayat kazandırmak büyük bir sorumluluk ve yaratıcı arayış gerektirir*” diyerek bu zorluğun farkında olduğunu dile getiren K. Tınıstanov, “*Eğer Manas’ı yanlış biçimde ele alırsak, telafisi imkânsız hatalar yapabiliriz; çünkü Manas’ın halk üzerindeki etkisi çok güçlüdür*” ifadeleriyle bu kaygısını açıkça belirtmiştir (Dautov, 2015, s.460).

Manas destanının ortaya çıktığı sosyal ortamı göçebe feodalizm dönemi olarak tanımlaması, Kasım Tınıstanov’un Kırgız destanının özgünlüğünü derinlemesine kavradığını ve bilimsel öngörüsünü ortaya koymaktadır. Tınıstanov’a göre manasçılık halk içinde saygı gören bir sanattır ve manasçılığı meslek hâline getirmiş yetenekli kişileri hizmetine alan beylerin sayısı da az değildir. Örneğin ünlü manasçı Çoyuke, Talas’ta Kızılbaş Kudaybergen isimli bir beyin yanında beş-altı yıl, Çüy’deki Ayılçı adlı beyin yanında ise üç-dört yıl boyunca manasçı olarak görev yapmıştır (Rahmatullin, 1942, s.98).

3.2. “AYÇÜRÖK”² LIBRETTOSUNUN İNCELENMESİ

1939 yılında Coomart Bökönbayev, Cusup Turusbekov ve Kubanıçbek Malikov tarafından Semetey destanından hareketle yazılmıştır. Ayçürök Librettosu 4 perde 6 sahneden oluşmaktadır. Ayçürök destan kahramanıdır. Olağanüstü özellikleriyle yabani kuşa dönüşebilen çok güzel yüzlü bir kadındır.

3.2.1. Özeti

Ayçürök adlı opera, Kırgız destan geleneğine dayanan ve epik özellikler taşıyan bir tiyatro eseridir. Eser, Akun Han'ın kızı Ayçürök ile kahraman Semetey'in dramatik ilişkisi etrafında şekillenmektedir.

Birinci perde, Akun Han'ın sarayının Toltoy ve Çinkoco tarafından kuşatılmasıyla başlamaktadır. Ayçürök, zorla evlendirilme tehdidine karşı kurnazca davranarak kırk günlük bir hazırlık süresi talep etmektedir.

İkinci perde, Semetey'in otağında huzurlu bir atmosferle başlamaktadır. Ayçürök'ün imgesel olarak kuğuya dönüşüp Semetey'e ulaşma arzusu, barışçıl sahnelerle iç içe geçer. Aynı zamanda Semetey'in çevresindeki yiğitler ve halkın geleneksel yaşamı sahnelenmektedir.

Üçüncü perde, Ayçürök'ün gördüğü rüya ile açılmakta ve bu rüyanın farklı kişilerce yorumlanmasıyla devam etmektedir. Ak Şumkar kuşunun kaybolması ve bu kuşun Ayçürök ile olan bağı temalaştırılır. Semetey ve çevresi bu olayın izini sürmektedir.

Dördüncü perde, Semetey'in Ayçürök'e ulaşması ve Toltoy ile Çinkoco'nun yenilmesiyle sonuçlanmaktadır. Halk tarafından büyük bir şölen düzenlenmektedir. Eser, Ayçürök'ün uğurlanarak Semetey'e eş olarak verildiği sahneyle sona ermektedir.

3.2.2. Konusu

Ayçürök librettosu kuşatma altındaki bir yurdun ve bu yurttaki onur mücadelesi veren bir kadının hikâyesini anlatır. Oyun Akun Han'ın sarayının Toltoy ve Çinkoco tarafından

² Bökönbayev, C. (2003). Coomart Bökönbayev Tandalgan Çıgarmalar, (Ed.C. İşenov, O. Sooronov). B-Süröt Basma Salonu. CÇK. s.372-391.

kuşatılmasıyla başlar. Bu kuşatma, yalnızca siyasi değil, aynı zamanda kişisel bir tehdit taşır; Çinkoco'nun Han'a yönelttiği sözler bunu açıkça ortaya koyar:

Ayçürök'ü verirsin, / Ayçürök'ü vermezsen / Yurdunu sel alır, / Halkını kırıp geçiririm... (s.374).

Ayçürök bu zor durumda stratejik bir karar alır. Düşmana teslim olmamak için kırk gün mühlet ister ve böylece kurtuluşu için zaman kazanır:

Kırk gün hazırlık yapayım, / Sonra düğünümü yaparsın (s.375).

Bu mühlet onun Manas'ın oğlu Semetey'e ulaşma çabasının başlangıcıdır. Ayçürök kendi kaderini eline alır ve yola çıkma iradesini dile getirir:

Uzağa yolculuk edeyim, / Ak kuğu postuna bürüneyim, / Kahraman Manas'ın oğlunun / Nerede olduğunu bileyim (s.376).

Diğer tarafta Semetey'in obasında gençler oyunlar oynar, şenlik havası hâkimdir. Ancak Ayçürök'ün gelişiyle bu atmosfer bozulur; savaş ve kuşatma haberi Semetey'i harekete geçirir. Kaybolan Ak Şumkar'ın izini süren Külçoro, kuşun Ayçürök tarafından alındığını öğrenir ve bu bilgi seferin meşruiyetini sağlar. Yiğitler Bakay'ın önderliğinde yemin eder:

Sefere çıkmaktan vazgeçeni / Tüylü göğüslü toprak çarpsın... / Yeminini bozanı / Atamız Manas'ın kendisi çarpsın (s.384).

Ayçürök'ün gördüğü rüya ve Kalıyman'ın iyiye yorumu, yaklaşan kavuşmanın habercisi olur. Nihayet ormanda Semetey ile Ayçürök karşılaşır, aralarındaki bağ dile gelir:

Ben nasıl ayrılırım / Senin gibi bir cevherden? (s.388)

Bu karşılaşma sonrasında iki taraf arasındaki büyük mücadele başlar. Külçoro'nun Toltoy'u yenmesi ve Semetey'in Çinkoco ile güreşip galip gelmesiyle kuşatma kırılır, düşman yenilir. Halk, bu zaferi sevinçle kutlar:

Devirip dağı, / Yendiniz düşmanı, / Han damadın da daima / Açık olsun yolu (s.389).

Eser, Ürgenç kıyısında yapılan görkemli bir uğurlama töreniyle sonlanır. Ayçürök ailesine veda ederken Semetey kayın (eşin ailesi ve akrabaları) halka minnettarlığını bildirir. Topluluk ise yeni bir başlangıcı kutsar:

Işıl ısl git, sağlıcakla, / Boy ölçüşen düşmanı / Aşıp geçtin, enişte (s.391).

Böylece librettoda hem bireysel bir aşkın hem de toplumsal bir direnişin başarıyla sonuçlandığı bir barış ve yeniden doğuş anlatısı ortaya konur.

Ayçürök operası, dört perde ve altı sahneden oluşan, olay örgüsü bakımından destansı nitelikler taşıyan bir sahne eseridir. Eser, Akun Han'ın kızı Ayçürök ile Manas'ın oğlu Semetey arasındaki gelişmeler etrafında şekillenmektedir.

Birinci perdede, Akun Han'ın sarayı Toltoy ve Çinkoco'nun birlikleri tarafından kuşatılmış durumdadır. Halk büyük bir tehlike altındadır. Toltoy, Ayçürök'i eş olarak istemekte, vermediği takdirde halkı kılıçtan geçireceği tehdidinde bulunmaktadır. Akun Han çaresizlik içinde Toltoy'un isteğine boyun eğer. Ayçürök ise doğrudan itiraz etmeyip kırk günlük bir hazırlık süresi talep ederek zaman kazanır. Bu sürede Toltoy'un nişanlısı olduğunu söyleyerek kandırıcı bir strateji izler. Ardından kuğu postuna bürünüp Semetey'i aramak üzere yola çıkar.

İkinci perdede, Keñköl Irmağı kıyısında Semetey'in otağı kuruludur. Çadırlar arasında gençler oyunlar ve eğlencelerle vakit geçirmektedir. Külçoro ile Kançoro arasında dostça başlayan rekabet, zamanla gerginliğe dönüşür. Çaçıkey bu rekabeti yönlendirmeye çalışır. Bu sırada Ayçürök sahneye çıkar, ancak kimliğini gizleyerek konuşur. Ayçürök, halkının uğradığı saldırıyı ve kuşatmayı anlatır. Kendisini Semetey'e ulaştırmak için Çin, Kalmak ve çeşitli yerleri dolaştığını söyler. Çaçıkey ile aralarında sert bir tartışma yaşanır. Ayçürök'ün kuşu kaçırdığı anlaşılır. Semetey ve yiğitleri, Ak Şumkar'ı ve Ayçürök'ü bulmak üzere harekete geçer.

Üçüncü perdede, Ayçürök'ün gördüğü rüya aktarılır. Rüyada kara bulutlar, buğday başağı, gök yırtıcı kuşlar ve ejderha yer almaktadır. Bu rüya, Masten ve büyücüler tarafından uğursuzluk olarak yorumlanır. Kalıyman ise rüyayı olumlu biçimde değerlendirir. Ardından Ayçürök sahnede bir grup kıza yol göstermeleri konusunda direktif verir. Külçoro, kuşun yerini öğrenmek üzere Ayçürök'ün karşısına çıkar. Ayçürök, onu tanımasa da sorgular. Semetey de sahneye gelir. Külçoro, Ak Şumkar'ı ve Ayçürök'ü bulduğunu bildirir. Bunun ardından Toltoy ve Çinkoco ile karşılaşma yaşanır. Toltoy ve Çinkoco, Ayçürök için Semetey ile karşı karşıya gelirler. Çinkoco ile Semetey arasında güreş olur; Semetey galip gelir. Toltoy da Külçoro tarafından mağlup edilir. Çatışma sona erdiğinde, Semetey'in tarafı zafer kazanır.

Dördüncü perdede, Ürgenç kıyısında düğün ve uğurlama töreni düzenlenmiştir. Halk eğlenceler, danslar ve şarkılar eşliğinde Ayçürök'ü uğurlamaya hazırlanır. Külçoro, Ayçürök'ün üstün niteliklerinden söz eder. Kalıyman ve diğer kadınlar ona karşılık verir. Sahne, dans ve törenlerle ilerler. Ayçürök ve Semetey, Akun Han ve halkla vedalaşır.

Ayçürök, anne babasına ve kardeşlerine duygulu ifadelerle veda eder. Semetey ise kayın halkına saygı ve minnet duygularını dile getirir. Halk, uğurlama şarkısıyla onları yolcu eder. Böylece Ayçürök ile Semetey'in birleşmesiyle sonuçlanan bu yapı, düşmanların yenilmesi ve halkın huzura kavuşmasıyla tamamlanır.

3.2.3. Kişiler

Ayçürök: Akun Han'ın 20 yaşındaki kızı. Zeki, gururlu, kararlı ve özgürlük arzusuyla hareket eden bir kadın figürüdür. Zorla evlendirilmeye karşı çıkar, Semetey'e ulaşmak için mücadele eder.

Semetey: Manas'ın 25 yaşındaki oğlu. Cesur, kararlı ve halkını korumaya kararlı bir kahramandır. Ak Şumkar'ı arar, Ayçürök'e ulaşır, düşmanlarını yener.

Toltoy: 40 yaşında, savaşçı nitelikte bir karakter. Ayçürök'i almak ister. Çinkoco ile birlikte saldırgan bir cephede yer alır, sonunda Külçoro tarafından yenilir.

Çinkoco: 35 yaşında, "kaçkın kahraman" olarak tanımlanır. Toltoy ile birlikte hareket eder, Ayçürök'i almak ve halkı teslim almak üzere saraya saldırır.

Kançoro: Semetey'in 20 yaşındaki yaveri. Hiddetli ve duygusal tepkiler verir. Onurunu korumaya çalışır, ancak zaman zaman kıskançlık ve öfkeye yenilir.

Külçoro: Semetey'in 18 yaşındaki diğer yaveri. Cesur, sadık ve etkili bir savaşçıdır. Ak Şumkar'ın izini sürer, Toltoy'u alt eder, Semetey'e olan bağlılığıyla öne çıkar.

Bakay: 90 yaşında, Semetey'in amcasıdır. Bilge, deneyimli ve halk arasında saygın bir figürdür. Savaş yeminini yönetir, rehberlik eder.

Akun Han: Ayçürök'in 70 yaşındaki babası, Ürgenç'in hanıdır. Sarayı kuşatma altındayken çaresiz kalır, kızını ve halkını korumakta zorlanır.

Çaçıkey: Semetey'in 20 yaşındaki ilk eşidir. Kıskanç, alaycı ve Ayçürök'e karşı düşmanca tutumlar sergiler. Külçoro'yu manipüle etmeye çalışır.

Kalıyman: Ayçürök'in 18 yaşındaki kız kardeşi. Neşeli, umut verici ve destekleyici bir figürdür. Ablasını moral ve şarkılarla destekler.

Acıbay: Akun Han'ın yanında bulunan ileri gelenlerden biridir. Toltoy ve Çinkoco'nun taleplerini bildirir. Savaşçı bir figürdür.

Tümönbay: Acıbay ile birlikte saraya gelen, savaşçılığı öne çıkan, Çinkoco ve Toltoy'un tehditlerini dile getiren kişidir.

Carçı: Akun Han'ın ozanıdır. Söylemleriyle haber verir, sözlü geleneği temsil eder.

Masten: 55 yaşında, yaşlı bir kadın falcıdır. Ayçürök'in rüyasını kötüye yorumlar, halk arasında korku ve huzursuzluk yaratır.

Çaçıkey: Çaçıkey'in nedimelerindendir. Külçoro'ya Ayçürök'in Ak Şumkar'ı kaçırdığını haber veren kişidir.

Akun Han'ın hizmetkârları: Sarayda görevli kişilerdir. Doğrudan konuşmazlar ancak sahne atmosferine katkı sunarlar.

Semetey'in, Toltoy'un ve Çinkoco'nun savaşçıları: Kahramanların emrinde savaşan askerlerdir. Çatışma sahnelerinde yer alırlar.

Kadınlar ve kızlar: Şarkı, dans ve koro sahnelerinde yer alan kalabalık figürlerdir. Ayçürök'e destek verirler, sahneye ritim katarlar.

Siyah at / Ak Şumkar: Anlatının merkezinde sembolik öneme sahip bir varlıktır. Ayçürök tarafından kaçırılır, Semetey tarafından aranır.

3.2.4. Zaman ve Mekân

Ayçürök operasında zaman, mevsimsel ve günün bölümleri üzerinden anlatılmakta olup bu bağlamda yaz ortası, sonbahar başı, gece, şafak vakti, öğle vakti gibi ifadeler yer almaktadır. Olaylar, düşman kuşatmasının ardından başlayan bir mücadele sürecinden düğün ve uğurlama törenine kadar ilerleyen geniş bir zaman aralığını kapsar.

Mekân unsurları, eserin epik niteliğini destekleyecek biçimde çeşitli doğal ve sosyal alanlar olarak betimlenmiştir. Akun Han'ın sarayı, eserin başlangıç mekânıdır ve düşmanların kuşattığı yer olarak öne çıkmaktadır. Keñköl ırmağı kıyısı, ak çadırlarla çevrili Semetey'in otağı, Şabırlı Gölü, Ürgenç, Talas, Keñköl, ormanlık alanlar ve iki tepenin önü gibi farklı sahne düzenlemeleri kullanılmıştır. Son perde ise Ürgenç'in kıyısında, uğurlama töreninin gerçekleştirildiği bayram havasındaki bir alanda geçer. Ayrıca, eserde rüya mekânları ve sembolik dönüşüm sahneleri de bulunmaktadır. Tüm bu mekânlar, karakterlerin hareketine ve olayların gelişimine göre dönüşmektedir.

Ayçürök Operası'nda Kırgız kültürüne özgü maddi kültür öğeleri, sahne tasarımı ve kostüm düzenlemeleri aracılığıyla açık biçimde görünür kılınmaktadır. Bu öğeler arasında geleneksel keçe çadırlar, kadın ve erkeklere özgü başlıklar, yöresel giysiler ve zengin motifli işlemler yer almaktadır. Operanın yönetmeni, Kırgız kültürel mirasının sahnede etkili biçimde temsil edilebilmesi amacıyla özenli bir hazırlık süreci yürütmüş

ve eserin sahnelenmesini bu doğrultuda gerçekleştirmiştir. Sanat tarihçisi Brudniy (1959: 12 – 14), yapıt hakkında şu değerlendirmeyi yapmıştır:

Eserin librettosu, bir savaşın, okçuluk yarışmalarının, düğün töreninin ve benzeri pek çok gündelik ayrıntının yansıtıldığı sahneleri içermektedir. Bu içerik, temsilin güçlü biçimde ulusal bir müzikal ve estetik tasarımı gerektirdiğini göstermektedir. Kırgız halk müziğinin yerel karakteristiklerinden geniş ölçüde yararlanılarak oluşturulan operanın müziği A. Maldıbaev, V. Vlasov ve V. Fere tarafından bestelenmiştir.

Söz konusu opera kapsamında maddi kültür öğeleri sahneye, geleneksel Kırgız evi olan keçe çadır (Bozüy), yöresel müzik aletleri (Komuz, ağız komuz), kadınlara özgü kıyafetler (Eleçek, Tebetey, Köynök, İçlik, Cepken), erkek kıyafetleri (Ak kalpak, Ton, Gocuk), askerî giysiler ve savaş araçları şeklinde yansımaktadır. Bununla birlikte operada yer alan kültürel temsiller, yalnızca görsel unsurlarla değil, aynı zamanda geleneksel müzik aletleri ve danslar aracılığıyla da sahne üzerinde açığa çıkmaktadır.

3.2.5. Eylemsel Örgü

Ayçürök Operası, konu olarak Semetey'in Ayçürök ile evlenme sürecini merkeze almaktadır. Dört perde ve altı sahneden oluşan bu opera, Toltoy'un Çinkoco ile birlikte Akun Han'ın sarayını kuşatmasıyla başlamaktadır. Olay örgüsü şu şekilde gelişmektedir: Toltoy, Akun Han'a kızı Ayçürök'ü eş olarak vermesi yönünde tehditte bulunur. Ayçürök, içinde bulunduğu durumdan nasıl kurtulacağını düşünürken sahnede lirik şiirler okunur. Sarayda bir panik havası hâkimken Çinkoco sahneye gelir. Akun Han, düşmana karşı savunma oluşturmak amacıyla askerlerini yuvarlak kalkan düzeninde konumlandırır. Ancak kısa süre içinde saray tamamen düşman tarafından kuşatılır. Buna rağmen Akun Han ve Ayçürök'ün bulunduğu bölgeye askerlerin ulaşması mümkün olmaz. Çinkoco'nun önderliğinde çatışma başlar. Çinkoco, Akun Han'a kızı Ayçürök'ü Toltoy'a vermesini ister. Ayçürök, yaşananları korku içinde izlemektedir. Akun Han, söylenenleri kabul eder ve Ayçürök de Toltoy'un eşi olmayı kabul ettiğini, düğünün kırk gün sonra yapılmasını istediğini belirtir. Çinkoco, bu teklifi kabul eder. Ayçürök'ün asıl amacı Semetey'i bulmak ve onu vatanını koruması için geri getirmektir. Akun Han, düğün hazırlıklarının başlatılması talimatını verir. Bunun üzerine askerler saraydan ayrılır. Ayçürök, planını arkadaşlarıyla paylaşır. Bir kuğuya dönüşerek tüm dünyayı dolaşacak ve Semetey'i bulacaktır. Ardından, kuğu hareketlerini andıran bir dans sergiler.

Ayçürök, Semetey'i aramaya başlar ancak kötü niyetli Çaçıkey tarafından engellenir ve bir türlü Semetey'e ulaşamaz. Ayçürök, onu kendine çekmek amacıyla en sevdiği Akdoğan'ı seslendirir. Semetey, Ayçürök'ü esir almak için Akun Han'ın sarayına gelir. Bilge kişi Bakay, Manas'ın oğlu Semetey'e Ayçürök ile evlenmesi gerektiğini bildirir. Semetey bu duruma şaşırır ve halkı kurtarmak için yola çıkar. Beyaz atı üzerinde sahneye gelen Semetey, Ayçürök'ün karşısına çıktığında ona sert davranır; ok atma ve dövüş yarışmasına davet eder. Ayçürök, Semetey'e babası Manas'ın sözlerini unuttuğunu hatırlatır. Yarışmayı Ayçürök kazanır. Aksakal Bakay, halk adına Ayçürök'ün yanında olduğunu açıklar. Bunun üzerine Semetey, davranışlarının yanlış olduğunu fark eder ve Akun Han'a dönür olmayı kabul eder.

Ayçürök ve Semetey, korkaklıkla nitelenen Toltoy ve Çinkoco'nun sahneye gelmesiyle birlikte oradan ayrılırlar. Toltoy atıyla sahneye çıkar. Semetey'in geldiğini at izlerinden anlayınca büyük bir korkuya kapılır ve Ayçürök'ten vazgeçer. Çinkoco ise bu duruma utanç duyar ve Semetey'le birebir savaşımayı seçer. Bu esnada Külçoro sahneye çıkar ve Toltoy'a kalkaniyle vurarak onu savaşa çağırır. Semetey ile Çinkoco arasında at üzerinde bir savaş başlar. Mücadelenin sona ermesinin ardından sahnede Ayçürök'ün Kız uzatuu yani gelin uğurlama töreni canlandırılır. Eser bu tören sahnesiyle sona ermektedir. Aşağıda Ayçürök Operasının perdelerindeki olay akışına yer verilmiştir:

Birinci Perde – Akun Han'ın Sarayı

Birinci Sahne: Akun Han'ın sarayı, Toltoy ve Çinkoco'nun askerleri tarafından kuşatılmış durumdadır. Saray büyük bir tehdit altındadır. Dans eden genç kızlar ve trompetçiler ani bir şaşkınlıkla yere kapanır. Ayçürök ile Akun Han üzgün ve öfkeli. Kılıç kuşanmış olan Acıbay, Tümbonbay ile birlikte sahneye girer. Sonrasında Kalıyman adlı ezgi seslendirilir.

İkinci Perde – Talas Şehri

İkinci Sahne: Sahne arka planında karla kaplı dağlar görünmektedir. Semetey'in sarayının çevresinde yer alan evler ile büyük bir çınar ağacı ve dallarındaki altın süslemeler dikkat çeker. İpek giysiler giymiş kızlar, gelinler ve kılıç kuşanmış erkekler; Külçoro ve Kañçoro'nun önderliğinde dans ederek şarkı söyler. Güreşip atış talimi yaparlar.

Üçüncü Sahne: Semetey'in Sarayı: İkinci sahnedeki sahne düzeni aynen korunmuştur. Sahnede Kırgız çadırları yer almaktadır.

Üçüncü Perde – Ürgönç’ün 12 Boyu

Dördüncü Sahne: Sabah güneşinin doğuşu sahneye yansıtılmaktadır. Huş ağaçları, kavaklar ve farklı ağaç türleri doğal bir güzellik oluşturmaktadır. Ağaçların arasında düşlere dalmış olan Ayçürök ve Akun Han’ın sarayında düğün hazırlıkları başlamıştır.

Dördüncü Perde – Ayçürök ile Semetey’in Buluşması

Beşinci Sahne: Işıklar söner ve tekrar açıldığında Toltoy ile Çinkoco savaş alanındaki bir tepenin üstünde üzgün biçimde görünür.

Altıncı Sahne: Akun Han’ın Sarayı: Akun Han’ın sarayında şafak vakti yaklaşmıştır. Düğün sahnesi sahnelenir.

3.2.6. Değerlendirme / Yorumlama

Ayçürök librettosu, bireysel bir kader ile toplumsal mücadelenin iç içe geçtiği dramatik bir yapı sergiler. Eserin merkezinde, kuşatma altındaki bir sarayda onurunu ve özgürlüğünü korumaya çalışan bir kadın figürü yer alır. Ayçürök’ün kırk gün mühlet talep etmesi, dramatik aksiyonun yönünü değiştiren temel kırılma noktasıdır. Bu hamle, pasif bir teslimiyet değil, kurtuluş için zaman kazanma stratejisi olarak şekillenir.

Karakterler bireysel özelliklerinin ötesinde metnin ideolojik ve sembolik boyutlarını taşır. Ayçürök direniş iradesini somutlaştıran bir özneye dönüşür; kuğu donuna girerek, kuğuya dönüşerek yola çıkma sahnesi, bu dönüşümün en belirgin göstergesidir.

İnsanın hayvan şekline girmesi; “Motif İndeks”te ‘sihir’ ana başlığı ve ‘şekil değiştirmeler-insanın hayvana dönüşümü’ alt başlığında yer alan bu dönüşüm (metamorphose), biçim değiştirme, don değiştirme ya da donuna girme; eski din ve inanç sistemlerinden edebiyata özellikle destan, masal, efsane gibi halk yaratmalarında sıkça geçen ve önemini koruyan fenomenlerden biridir. J. P. Roux, şekil değiştirmenin Türklerin kutsiyet anlayışının gereği olduğunu ve şekil değiştirmeyi sağlayan unsurlar arasında ayinde giyilen giysilerin önemli yer tuttuğuna ifade eder (Yüce, 1993, s.121).

Semetey’in kaybettiği Ak Şumkar, anlatıda bir kayıp ve eksiklik sembolü olarak yer alır ve bu kaybın telafisi uğruna bir sefer başlatılır. Yiğitlerin Bakay önderliğinde ettikleri yemin, bireysel öfkeyi kolektif bir direnişe dönüştürür ve anlatıya ritüel bir derinlik kazandırır.

Rüya sahnesi, eserde gerilimin yeniden üretildiği bir dönüm noktasıdır. Mastan (kurnaz- hilekar) ve büyücülerin uğursuz yorumları ile Kalıyman’ın iyimser yorumu,

umut ile korku arasında bir denge kurar. Böylece anlatı felaket tehdidinden umut dolu bir bekleyişe evrilir.

Semetey ile Ayçürök'ün karşılaşması, bireysel hikâyelerin birleştiği ve anlatının duygusal doruğa ulaştığı andır. Bu kavuşma yalnızca bir aşk ilişkisi değil, aynı zamanda iki topluluğun kaderlerinin birleşmesi anlamına gelir. Takip eden savaş ve düello sahneleri, dramatik gerilimin çözüm noktasıdır. Toltoy'un Külçoro tarafından yenilmesi ve Semetey'in Çinkoco'yu alt etmesi, yalnızca bireysel zaferler değil, bütün bir halkın kurtuluşunu simgeler.

Eser Ürgenç kıyısında düzenlenen uğurlama töreni ile sonlanır. Bu tören hem barışın hem de yeni kurulan toplumsal düzenin sembolik onayını temsil eder. Ayçürök'ün ailesiyle vedalaşması ve Semetey'in kayın halka teşekkür etmesi, bireysel mutluluğun toplumsal uyumla birleştiğini gösterir. Böylece metin aşk ve direniş temalarını bir araya getirerek bütünlüklü bir kapanışa ulaşır.

3.2.7. Destan ve Librettonun Karşılaştırmalı Örnekleri

Yazarlar librettoyu yazarken Manas Destanı'nın dilini de korumuşlardır. “Aynı şiirsel ölçüyü, aynı lakapları, karşılaştırmaları ve imgeler çemberini kullandılar. Pek çok yerde destanın orijinal şiirleri librettoya, bazen de edebi biçimde dahil etmişlerdir. (Lvov, 1953, s.93) Libretto ve destanın karşılaştırmalı örnekleri aşağıdaki gibidir:

Librettoda yazarlar, Çinkoca'nun bedenini destanın geleneksel, hazır biçimiyle tasvir ederler;

*Toltoy denen bir ermiş,
Çinkoca denen bir yiğitmiş.
Can kazanı gibi başı var,
Yatan köpek gibi kaşı var.
İki yanağı sarkar durur,
İki dövüş köpeği doymuş gibi.
Gözleri gölün sazlığı gibi,
Gördüğünü yutacak gibi,
Bıyıklarına bakarsan,
Sanki bir baltanın sapı gibi* (Bökönbayev, 1973, s. 311).

Destanda, Çinkoco halkını toplayıp Akun Han'ın Ayçürök'ünü almaya gideceğini söylediğinde, halkın saygın yaşlısı Tölök, bir kız için ortalığı karıştırmadan önce dünür göndermeyi önerir ve kendisi elçi olmak ister. O zaman, “Öyleyse Toltoy neden buğday

demetine bez bağlayıp saygıyla gelmiyor?” (Karalaev, 1987, s. 8) diyerek sözüyle onu alt eder.

Librettoda ise Çinkoca doğrudan “Ayçürök’ü vereceksin, vermezsen toprağını sel alır!” diyerek saldırganca konuşur. Bu haber ulaştığında Ayçürök büyük bir kedere kapılır, fakat metinde onun iç dünyasındaki fırtına çok güçlü yansıtılmamıştır:

*Ey benim kalabalık yurdum,
Çileyi gördüm çocukluğumdan,
Ninniyle büyüten
Babam, neler göreceksin?* (Bökönbayev, 1973, s. 312).

Librettoda Ayçürök, “yiğit sınama” bahanesiyle Semetey’i aramaya çıkar ve Semetey’in ordugâhına gelir. Destanda bu daha geniş anlatılır; yani, Töştük ve Koşoyların yaşlandığını, Kökçö’nün oğlu Ümötöy’ün Toltoy’dan ne farkı var diye beğenmez. Kongurbay’a rastladığında ise ondan ancak güneşi saklayıp sis indirerek zor kurtulur.

Çaçıkey ile Ayçürök’ün hikâyesi hem destanda hem librettoda benzer şekilde verilir. Semetey, 12 yaşına kadar Bukar’da büyür ve Talas’a göçerken onu büyüten ataları, Şaatemir’in kızı Çaçıkey’la evlendirirler. Fakat onu da Toltoy’a nişanlamışlardır. Temirkan ise “Ona ben kendim cevap veririm,” diyerek sorumluluğu üstlenir. Ayçürök, Çaçıkey’a kötülük düşünmez, onu abla olarak kabul etmek ister, hatta “Ben ikinci eş olsam da olur, altı gün senin yanında yatsa, yedinci gün benim yanımda yatsa yeter,” (Karalaev, 1987, s. 10) der. Fakat Çaçıkey ona çok acımasız davranır ve “koca bulamamış, uğursuz cadı” (Karalaev, 1987, s. 10) demeye kadar varır:

*Üzülme cadı,
Geceyi delen gözlüsün,
Yüzün soğuk görünüyor,
Cin-şeytanın ta kendisisin* (Karalaev, 1987, s. 12).

Semetey’in iki koro arasındaki kesin ayrılışı, librettoda ikisi kavga etmeye başladığında ve Kançoro düştüğünde başlar. Destanda, Kanıkey onun memesini emdiğinde, bir memeden süt (Külçoro) gelir ve diğerinden kan gelir. Semetey, Kanıkey’in Kançoro’yu zehirleyip öldürme önerisini reddeder ve “Babamdan bir hediye, bu yüzden endişelenme” der (Karalaev, 1987, s. 307).

Böylece ava çıkarlar. Ayçürök’ün sözlerinin farkına varan Kanıkey korolara yalvarır, “Fırtınalı gölün yüzeyinde beyaz şahinin uçmasına izin vermeyin.” (Bökönbayev, 1973, s.320-6) Destan bunu biraz farklı anlatır. Önce Kanıkey Semetey’e

şahinden bahseder ve ayrıca Külçoro Semetey'i uyarır, “Bu şahinin sesi farklıdır, beyaz şahinin uçmasına izin vermeyin” (Karalayev, 1987, s. 18). Destandaki bu karmaşık hikâye, daha sonraki eylemlerin temelini oluşturduğu için librettoda korunmuştur.

Semetey, beyaz kuğunun beyaz şahinle dövüştüğünü bizzat gördü. (Destan, s. 20) ancak güneş batarken, sis çökerken kuğu gözden kayboldu ve beyaz şahini kaybeden Semetey, babası Manas'ı kaybetmiş gibi üzüldü ve kahverengi atı bıraktı ve kendisi terlikleriyle uzandı, "ağzından alevler fışkırarak, kendisine şahin diyerek kükredi" (Karalayev, 1987, s.21-6)

Libretto bunu neredeyse tam olarak şöyle anlatıyor. Öfkeyle oturuyor, kuşu yakaladığı eldivenini çıkarmadan öfkelenerek:

*Atım Taybuurul ölünceye kadar
Semetey toprağa girinceye kadar,
Ak doğanı arayıp bulamazsan,
Acımasız düşmanı yenemezsem,
Doğmadan boşluğa gömüleyim,
Bu yerde öleyim* (Bökönbayev, 1973, s.321-6.).

Bakay, Beyaz Şahin'in izini Çaçıkey'in bildiğini düşünerek eşi Körpöcan ve Kanıkey başta olmak üzere birlikte gidip onunla konuşmaya çalışırlar. Fakat o hiç konuşmaya yanaşmaz, öfkeyle üzerine atılır ve onları dışarı çıkmaya mecbur bırakır. Öfkesi iyice taşan Külçoro onu dövdüğünde, o da Ak Şumkar'ı Ayçürök'ün Ak kuğuya dönüşüp büyüyle kandırarak götürdüğünü söyler. (Karalayev, 1987, s.26-6.)

Librettoda Külçoro, Çaçıkey'i dövmez; Çaçıkey öfkeyle dışarı çıkmaya çalışırken onu tutup durdurur ve şöyle der:

*Saçını kesip çirkinleştirip
Seni çolak bir kısrak yapmazsam
Şaatemir Han'ın eline
Bugünden kalmayıp teslim etmezsem
Külçoro olmayıp öleyim,
Senin başını yarmasam* (Bökönbayev, 1973, s.322-b) diye öfkelenen sonra

gerçeği söylemeye mecbur olur.

Ayçürök, Semetey'in Ak Şumkar'ını aramaya geleceğini bilerek Ürgenç'in karşı kıyısına nice güzel çadırlar kurdurmuş, çok sayıda kız ve erkek oyunlar oynuyordu. Ayçürök, Külçoro'nun yiğitliğine ve onurlu davranışlarına hayran kalıp onu şenliklere ve eğlencelere dahil eder. Bütün bunları dürbünle Semetey görür ve on iki yaşındaki çocuksu hayaller kuran birinin bu davranışına biraz üzülür gibi olur. (Karalayev, 1987, s.20)

Librettoda Ayçürök'ün Ürgenç kıyısında sevdiğini beklediği söylenir. Bununla bağlantılı olarak Ayçürök'ün gördüğü rüyayı şamana yorumlatması verilir. O, karşı tarafın gizli adamı gibiymiş, rüyayı tersine yorumlayıp buradan bir an önce git, Toltoy'a ulaş der. (Bökönbayev, 1973, s.325-6)

Librettoda Ayçürök'ün, Semetey'e “Seni sınamak için söylediğim söze çok alınma” düşüncesi şu şekilde verilir:

*Ne olur acaba diye söylesem,
Yiğidim, kaşlarını çatıyorsun.
Biraz sır verip söz söylesem,
Yiğidim, hemen yüzünü asıyorsun* (Bökönbayev, 1973, s. 328-6.).

Destanda ise Ayçürök, onu yoldaşlarıyla birlikte Akun Han'ın şehrine götürüp damat olarak gelen bir yiğit gibi büyük bir saygı gösterir.

Librettoda ise bu olay az bir alt metinli diyalogla aktarılır:

*Semetey: Yiğit arayan kara kız,
Ak Şumkar'ı ver, gideyim.
Ayçürök: Sen kendin başıboş gezerken,
Yüreğinin bakacak hali mi var?*

Bundan sonra söze yenilen Semetey şöyle cevap verir:

*Yiğit kuşunu kaçırrsa,
Bile bile kaçırmıştır.
Ben nasıl ayrılırım
Senin gibi bir asıldan?* ((Bökönbayev, 1973, s. 328-b)

Savaş temasına gelince, destanda Külçoro, Toltoy'un gelmesini beklemektedir. Bahsedildiği gibi, genç kahraman ve cesur Toltoy karşı karşıya gelir. Ancak, deneyimsiz Külçoro düşman onu yaraladı ve gönderdi. Toltoy Çinkoca'ya geldi. Semetey'in tarafındaki insanlar güçlüydü ve ordu halkı katletmeden önce hepimizin güvenli bir şekilde geri dönmemiz gerektiğini söyledi:

*Kara baş yurdunu kuşatalım,
Kara doru bir kız alıp,
Adını Ayçürök koyup övelim.
Düğününe doksan kurban keselim,
Bu kavgayı bırakalım, der.*

Bunun üzerine Çinkoca çok öfkelenip onu azarlamaya başlar:

*Yerin dibine giresin Toltoy,
Seni ben yiğit sanmıştım.
Karşıda düşman olsa,
Belki de kale olur sanmıştım.*

Librettoda bu anlatım küçük bir değişikliklerle neredeyse aynen verilmiş:

*Yeryüzünü dolduran cediger,
Ben seni halk sanmıştım.
Yerin dibine giresin zavallı Toltoy,
Seni ben yiğit sanmıştım* (Bökönbayev, 1973, s. 331).

Böyle bir üslup eserin estetiğine olumlu katkı sağlasa da “Ayçürök”te, “Semetey”deki gibi destandaki paralellikler daha seyrek rastlanıyor.

Destan, masalsi doğası gereği birçok koşulluluk içerir. Örneğin, Semetey Ayçürök'e dünürlüğe gittiğinde, Afganlar Kırgızlar gibi altmış kısır kısarak kestirirler:

*Kımız içip coşarak,
Kemikleri ısınarak,
Kız ve erkek karışık,
Seksen gelin, seksen kız,
Sıçrayıp oyun oynayarak...* (Karalaev, 1987, s. 66) muazzam bir şenlik olur.

Destanda, düşmanını yenip geri getirdiği için Akun Han, Bakay Koca'nın başkanlığındaki genç kahramanlara çok memnun kalır ve Ayçürök'ü kız uğurlama geleneğine uygun olarak Talas'a taşır. Librettoda da düğün, Keñköl'ün kıyısında gerçekleşir. Bu, sahne sanatının imkânlarıyla şarkı, dans ve koro eşliğinde sunulur. Bütün bunlar operanın doğasına uygun olarak yapılmıştır. Metin meselesine gelince, finalde güzelce bütünleşmiş portre tasvirleriyle karşılaşırız. Mesela, Külçoro Ayçürök'e şöyle bir övgü şarkısı söyler:

*Ak yüzünü görse kan damlar,
Ay gibi yüzüne nur vurur.
Boyu posu yerinde,
Bu yengem,
İnsandan üstün yaratılmış* (Bökönbayev, 1973, s. 331).

Sonuç olarak, destan ile librettonun metinbilimsel karşılaştırmasında “Semetey'in Ayçürök ile evlenmesi” bölümündeki temel olaylar tamamen korunmuştur. Yazarlar tarafından birkaç detay (örneğin, Ayçürök'ün rüyasını yorumlayan şaman, Ayçürök'e eşlik eden Kara Kız ve Sarı Kız, Kalıymanların diyalogları) bulunmaktadır. Ancak, destandaki Külçoro'nun Ürgenç'i geçmesi çok önemli bir an olmasına rağmen, bu konuda hiç bahsedilmemiştir.

“Ayçürök” librettosunun türüne uygun olarak düetler, şarkılar, korolar ağırlıktadır, ancak bazılarının sanatsal açıdan yetersiz işlendiği görülmektedir. Librettoda destandan alınan bazı geleneksel kalıplaşmış ifadeler yerini bulmuştur. Yine de yazarların bunlara daha az başvurduğu fark edilmektedir.

3.3. “SEMETEY”³ PİYESİNİN İNCELENMESİ

Coomart Bökönbayev, büyük şair-oyun yazarı, Kırgız profesyonel edebiyatının ilk tuğlalarını koyanlardan biridir. O babasını erken kaybedip annesi zorla bir başkasıyla evlendirilip yetim büyümüştür. Bökönbayev, Kırgızlar’ın yetenekli bir oyun yazarı olarak Kırgız halkı tarafından geniş bir şekilde bilinir. Onun “*Semetey*” piyesi, bu destanın temelinde yazılan ilk eserdir. Bökönbayev, şiirle paralel olarak dramaturji türünde de aktif olarak çalışmıştır. 1930’lu yıllarda onun kaleminden “*Kargaşa*”, “*Semetey*” piyesleri, “*Altın Kız*”, “*Toktogul*” müzikli dramaları, “*Ayçürök*”, “*Toktogul*” librettoları yazılmıştır. 1939’daki Moskova’da gerçekleşen Kırgız edebiyatı ve sanatının birinci dekadında sahnelenen üç dramatik eserin ikisi Bökönbayev’e aittir. Özellikle sanatsal metnine uygun müziği sayesinde “*Ayçürök*” operası bu zamana kadar sahnelenmeye devam ediyor. “*Semetey*” piyesine gelecek olursak, o kulüp sahnesi için yazılmış küçük bir eser olup 1940 yılında yayınlanan “*Ömür*” adlı derlemesine girmiştir.

3.3.1. Özeti

Semetey adlı tiyatro metni, Manas’ın oğlu Semetey’in halkını, soyunu ve yurdunu öğrenme arzusu ile başlayan yolculuğunu konu almaktadır. Semetey, 17–18 yaşlarında bir genç olarak sahneye çıkmakta, çocukluğundan beri annesi Kanıkey ve büyükannesi Çıyırdı tarafından korunarak büyütülmektedir. Piyas, Sarı Taz’ın Çop Nehri kıyısında Semetey’i özleyerek türkü söylemesiyle başlamakta, ardından Semetey’in kırk yiğidiyle birlikte sahneye girişiyle gelişmektedir.

Semetey, Sarı Taz’ı tanımadan ona sert bir biçimde yaklaşmakta, ardından kimliğini sorgulamakta, ancak zamanla onun yönlendirmeleriyle yurdunu ve halkını öğrenmeye yönelmektedir. Bu süreçte Karahan’ın sarayına ulaşan Semetey, kendisine düşmanlık eden Karahan’dan babasının kara zırhını talep etmektedir. Karahan, zırhı vermeyi reddetmekte ancak Kançayım bu zırhı gizlice Kanıkey’e vererek Semetey’e ulaştırmaktadır. Kanıkey ve Çıyırdı, gözyaşlarıyla Semetey’i kutsamakta ve yolculuğa uğurlamaktadır.

³Bökönbayev, C. (2003). Coomart Bökönbayev Tandalgan Çıgarmalar, (Ed.C. İşenov, O. Sooronov). B-Süröt Basma Salonu. CÇK. s.294-315.

Yolculuk sırasında Manas'ın türbesine ulaşan Semetey, burada ak sakallı Bakay ile karşılaşmaktadır. Bakay, Semetey'i tanımakta, ona Manas'tan kalan savaş eşyalarını teslim etmektedir. Türbede Semetey, babasının anısını yâd etmekte, geçmişe yönelik özlemini dile getirmektedir. Bu sırada kılıç ve tüfek kuşanmış bir kadın olan Karlığaç ile karşılaşır, aralarında kısa süreli bir çatışma yaşanır, ancak sonrasında Karlığaç'ın Manas'ın kız kardeşi olduğu anlaşılmaktadır.

Semetey, ardından Cakıp Han'ın çadırına ulaşmaktadır. Burada Bakdöölöt tarafından karşılanır, Cakıp ise Semetey'e düşmanca yaklaşır, ona zehir sunmayı planlamaktadır. Bakdöölöt, Cakıp'ın zorlamasıyla bir kâseye zehir koyar, bir diğerine bal doldurur. Semetey'e sunulan zehri fark eden Bakay, onu durdurur ve Semetey zehri Cakıp'a içirir. Cakıp, zehir içtikten sonra can verir.

Sonraki sahnede Abike ve Köböş sahneye çıkmakta, Köböş başlangıçta Semetey'e karşı düşmanca tutum sergilemekte, kırk yiğidiyle saldırıya geçmektedir. Ancak Semetey'in karşı koyması üzerine Köböş'ün yiğitleri geri çekilmekte, halk Semetey'i tanıdıktan sonra sevinçle bağrına basmaktadır. Destan, Semetey'in halkı tarafından kabul edilmesi ve Sarı Taz'ın coşkulu sözleriyle sona ermektedir.

3.3.2. Konusu

Semetey Librettosu, Çon Nehri kıyısında Sarı Taz'ın hüznü sözleriyle açılır. Daha ilk sahnede hem kayıp soy hem de beklenen kurtarıcı fikri işlenir:

Yurdumdan giden yetimi, / Görmeye ömrüm yetecek mi? / Manas'tan kalan soyu... (s.294)

Bu ağıt metnin temel eksenini belirler: bir “yetim” vardır, kayıptır ve onun dönüşü, halkın umut bağladığı olaydır. Sarı Taz'ın özlemi yalnızca kişisel bir beklenti değil aynı zamanda toplumsal bir hasretin sembolüdür.

Semetey kırk yiğidiyle birlikte sahneye girer. Onun gelişi, bu özlemin somut karşılığıdır. Sarı Taz hem tanımadığını hem de beklediği kişiyi gördüğünü hissettiği bu genç yiğide soyunu ve yurdunu hatırlatır:

Baban Manas olacaktı, / Yurdun Talas olacaktı... Bakay denen yiğidin var. (s.297).

Bu sözler Semetey'in iç dünyasında bir dönüşümü tetikler. O güne kadar övünerek taşıdığı ad, kaftan ve at artık boş birer göstergeye dönüşür. Kendisinin “yanlış bir aidiyet” içinde yaşadığını fark eder:

Boş yere böbürlenip gezmişim, / Birinin atına binmişim, / Birinin kaftanını giymişim (s.298).

Bu fark ediş anlatının dramatik yükseliş noktalarından biridir. Semetey artık kendi kökenini bulmaya, gerçek yurduna dönmeye karardır. Bu karar Karahan'ın sarayında daha da güçlenir. Saray halkının ilgisi, müzik ve dansın görkemi bile onun yalnızlığını gideremez; aksine öfkesini arttırır:

Kimsesiz bir yetim, / Bununla dalga geçmeyin (s.299).

Semetey'in anneleri Kanıkey ve Çıyırdı sahneye çıktığında, geçmişe dair sır perdesi kalkar. Kaçış, hayatta kalış ve zorluk dolu yolculuk anlatılır:

Büyük annenle birlikte kaçtık, / Yorgun, aç, yalınayak, / Aylarca yol yürüdük (s.302).

Bu anlatı, Semetey'in kahramanlık yolculuğunu motive eden en güçlü etkenlerden biridir. Kahraman artık yalnızca kendi varlığını değil, ailesinin uğradığı haksızlığı da telafi etmek ister. Bu nedenle yola çıkma kararı verir ve babasından kalan mirası talep eder:

Bana babamın kara zırhını iste (s.303).

Zırhın verilmesi, yalnızca bir silahlanma değil, babadan oğula geçen onurun sembolüdür. Semetey bu aşamada yoldaş kabul etmez, kendi yolunu tek başına yürümeyi seçer:

Yanıma yoldaş almadan / Yolumu kendim çizeyim (s.304).

İkinci bölümde Talas'a varan Semetey, Manas'ın türbesinde Bakay'la buluşur. Bu kavuşma, köken arayışının doruk noktasıdır. Bakay, türbenin kapılarını açar, Manas'tan kalan bütün donanımı Semetey'e giydirir:

Manas'ın savaş donanımlarını Semetey'e giydirir (s.309).

Bu ritüel, kahramanın aidiyetini resmileştirir ve onun, Manas'ın oğlu olarak meşru varis konumunu teyit eder. Ardından Karlıgaç'la yüzleşme sahnesi gelir; yanlış tanıma kısa sürede barışmaya ve akrabalığın kabulüne dönüşür:

Ablama kılıç salladım... Günahımı, abla, bağışla! (s.311).

Finalde Cakıp Han'ın zehir planı büyük bir yüzleşmeye yol açar. Semetey zehri büyük atasına içirerek hem ihanetin intikamını alır hem de geçmişte kendisine yapılan haksızlıkları telafi eder:

İç bakalım, büyük ata, iç bakalım! (s.315)

Bu sahne kahramanın iktidarı devraldığını ve artık kendi adaletini tesis ettiğini gösterir. Son sahnede halk, Semetey'in etrafında toplanır, onu tanır ve kabul eder. Sarı Taz'ın sesi, başlangıçtaki umudun gerçeğe dönüştüğünü bildirir:

Halkın işte bu, yalnızım! / Yurdun işte bu, yalnızım! (s.315)

Böylece libretto, kayıp bir kahramanın yurduna dönüp soyunu bulması, geçmişin hesabını görmesi ve toplumsal düzeni yeniden kurmasıyla tamamlanır.

Semetey adlı destanda kahraman Manas'ın oğlu Semetey'in çocukluk döneminden itibaren yaşadığı belirsizlik, yersizlik ve kimlik arayışı temel alınmakta, bu sürecin halkını ve atasını tanıma çabasıyla birleştiği bir yolculuk anlatılmaktadır. Henüz 17-18 yaşlarında olan Semetey, annesi Kanıkey ve büyükannesi Çıyırdı'nın koruması altında büyümüş, fakat halkından ve köklerinden uzak tutulmuştur. Kendisine ait olan geçmişi ve yurdunu öğrenme isteğiyle harekete geçen Semetey, yola çıkmadan önce annesi ve büyükannesiyle duygusal bir vedalaşma yaşamaktadır.

Semetey'in yolculuğu boyunca karşılaştığı kişiler arasında Sarı Taz, Karahan, Bakay, Karlıgaç, Cakıp, Abike ve Köböş gibi karakterler yer almakta, bu figürlerle olan karşılaşmaları kimliğini tanıma ve kabul edilme sürecinde belirleyici rol üstlenmektedir. Sarı Taz ile başlayan bu yolculuk, Karahan'dan babasına ait kara zırhı istemesiyle devam etmekte; Karahan'ın reddine rağmen zırh, Kançayım aracılığıyla annesi tarafından Semetey'e ulaştırılmaktadır. Semetey'in yalnız gitmekteki kararlılığı, onu türbeye ulaştırmakta, burada Bakay tarafından tanınması ve Manas'tan kalan savaş donanımlarını teslim alması önemli bir dönüm noktası oluşturmaktadır.

Semetey'in Karlıgaç ile karşılaşması, bir kimlik çatışmasını beraberinde getirmekte, fakat kimliklerin açıklığa kavuşmasıyla bu çatışma yerini kabule bırakmaktadır. Ardından Cakıp'ın sarayında yaşanan zehir girişimi, Semetey'in dikkat ve kararlılığıyla engellenmekte, Cakıp ölümle cezalandırılmaktadır. Son olarak Köböş'ün kırk yiğidiyle yaptığı saldırı girişimi Semetey'in üstünlüğüyle sonuçsuz kalmakta, halk Semetey'i tanıyıp bağrına basmaktadır.

Piyes, Semetey'in bireysel bir yolculuktan kolektif kabule uzanan sürecini ele almakta, babası Manas'tan kalan mirasın yeniden sahiplenilmesini, geçmişe ve halka dönüşün gerçekleşmesini konu edinmektedir.

3.3.3. Kişiler

Semetey: 17–18 yaşlarındadır, Manas'ın oğludur, halkını ve soyunu aramak için yola çıkmaktadır, cesur ve öfkeli, yolculuğu tek başına yapmayı seçmektedir.

Kanıkey: Semetey'in annesidir, 50 yaşındadır, çile çekmiş, Semetey'i koruyarak büyütüştür, Semetey'e babasından kalan kara zırhı verir.

Çıyırđı: Semetey'in büyükannesidir, 70 yaşındadır, Semetey'e sabretmesini öğütlemektedir, onu yolculuğa uğurlayanlar arasındadır.

Sarı Taz (Sarı Kel): 40 yaşındadır, Manas dönemini hatırlayan biridir, sülün tütsüleyip şarkılar söylemekte, Semetey'in gelişini sevinçle karşılamaktadır.

Karahan: Semetey'in büyükbabasıdır, 80 yaşındadır, otoriter bir figürdür, Semetey'e karşı öfkeli, ona zırhını vermek istememektedir.

Kançayım (Kagılay): Karahan'ın eşidir, 50 yaşındadır, Semetey'e zırhı teslim eden kişidir, Kanıkey'i desteklemektedir.

Bakay: Manas'ın dostudur, 80 yaşındadır, ak sakallıdır, Semetey'i yıllarca beklemiştir, ona Manas'tan kalan eşyaları teslim etmiştir.

Abike: Semetey'i karşılayan kadın karakterlerden biridir, ağlayarak ona sarılmakta, kılıcını sunmaktadır.

Köböş: 60 yaşındadır, Semetey'e düşmanca yaklaşmaktadır, kırk yiğidiyle birlikte Semetey'e saldırmaya çalışmakta, ancak geri çekilmektedir.

Bölökbay (Böke): 60 yaşındadır, önce Semetey'i nişan almakta, sonra tanıyarak ona sarılmaktadır, heybesinden bir çakı çıkarıp Bakay'a vermektedir.

Karlıgaç: Manas'ın kız kardeşidir, 35 yaşındadır, savaş kıyafeti giymektedir, Semetey'i türbede karşılayıp ona kılıç çeker, sonra kardeşi olduğunu anlayınca kucaklar.

Cakıp Han: Manas'ın babasıdır, 90 yaşındadır, Semetey'e zehir içirmeye çalışmaktadır, Semetey tarafından zehirlenerek öldürülmektedir.

Bakdöölöt: Cakıp'ın eşidir, 50 yaşındadır, Semetey'e zehir verilmesini reddetmekte, ancak Cakıp'ın zorlamasıyla kâseyi sunmaktadır, ağlayarak Semetey'e sarılmaktadır.

Vezirler: Sarayda bulunan yöneticilerdir, Semetey'in öfkesinden çekinerek onunla yüzleşememektedirler.

Halk: Semetey'in soyunu öğrendikten sonra onu bağrına basan kalabalık bir topluluktur, zurna ve kornalarla onu karşılamakta, ağlayarak kucaklaşmaktadırlar.

Köbös'ün kırk yiğidi: Köbös'le birlikte Semetey'e saldırmakta, fakat onun karşısında korkup geri çekilmektedirler.

3.3.4. Zaman ve Mekân

Semetey adlı eserde zaman belirli bir tarihsel dönemle sınırlandırılmaksızın, anlatının ilerleyişi doğrultusunda gelişen olaylar dizisi üzerinden aktarılmaktadır. Eserde geçen zaman, Semetey'in gençlik dönemine, yani 17–18 yaşlarında olduğu evreye karşılık gelmektedir. Anlatı boyunca zaman, kahramanın çocukluktan çıkıp halkını ve soyunu tanımaya yöneldiği dönemle sınırlı tutulmakta, geçmişe ait olaylar ise karakterlerin anlatımları ve hatırlamaları aracılığıyla geri dönüş tekniğiyle verilmektedir. Özellikle Manas'ın ölümü, Semetey'in küçük yaşta kaçırılması ve yıllar sonra yurduna dönüşü gibi olaylar, zamanın ileri ve geri kurgularla işlendiğini göstermektedir. Zaman anlatı içinde hem bireysel bir olgunlaşma sürecine hem de toplumsal belleğe dayalı aktarımlara zemin oluşturmaktadır.

Eserde mekân Semetey'in kimliğini arayış yolculuğuna eşlik eden çeşitli fiziksel ve sembolik alanlardan oluşmaktadır. İlk sahnede Çop Nehri kıyısında yer alan sık orman, Semetey'in yola çıkmadan önce karşılaştığı Sarı Taz ile olan sahnesine ev sahipliği yapmaktadır. Karahan'ın sarayı, Semetey'in geçmişine ait ilk maddi izlere ulaştığı ve ailesiyle yüzleştiği önemli bir mekân olarak yer almaktadır. Manas'ın türbesi ise hem babaya duyulan özlemin hem de geçmişin somutlaştığı bir anlatı mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Türbe çevresi, Bakay ile buluşmanın gerçekleştiği, Manas'tan kalan mirasın teslim edildiği ve Karlgaç ile yüzleşmenin yaşandığı yerdir. Destanda ayrıca Talas, Buhara, Ala Dağları, vadiler, nehirler ve kalabalık Nogay yurdu gibi yer adları geçmekte, bu mekânlar Semetey'in aidiyet ve yön arayışına eşlik etmektedir. Mekânlar hem fiziksel hem de duygusal bağlamda Semetey'in yolculuğuna yön veren anlatı unsurları olarak işlenmektedir.

3.3.5. Eylemsel Örgü

Semetey adlı eser 3 perde ve bu perdeler içinde yer alan toplamda 6 sahneden oluşmaktadır. Anlatı, kahraman Semetey'in halkını ve soyunu tanıma süreci etrafında gelişmekte, karakter karşılaşmaları ve mekân değişimleriyle eylemsel akış biçimlenmektedir.

Birinci perdenin birinci sahnesi Çop Nehri kıyısındaki ormanlık bir alanda başlamaktadır. Sarı Taz, geçmişe duyduğu özlemi dile getirerek Semetey'in yurduna dönmesini umut etmektedir. Bu sırada kırk yiğidiyle sahneye giren Semetey ile Sarı Taz arasında bir kimlik sorgulaması yaşanmakta, kısa süreli bir gerginlik sonrasında Semetey kimlik arayışını dile getirmekte, Sarı Taz ona geçmişine dair bilgiler aktarmaktadır.

Birinci perdenin ikinci sahnesi ise Karahan'ın sarayında geçmektedir. Semetey, burada sarayın koruyucuları ve halk tarafından izlenmekte, Karahan tarafından tanınmamakta, babasına ait zırhı istemektedir. Karahan zırhı vermemekte, ancak eşi Kançayım araya girerek zırhı Kanıkey'e ulaştırmaktadır. Kanıkey ve Çıyırdı, Semetey'i zırhla donatarak yolculuğa uğurlamaktadır. Semetey, kırk yiğidini yanında götürmemeye karar vererek yalnız hareket etmektedir.

Daha sonrasında ikinci perdeye geçiş yapılmaktadır. İkinci perde tek sahneden oluşmaktadır. Bu sahne, Manas'ın türbesi çevresinde geçmektedir. Semetey burada ak sakallı Bakay ile karşılaşmakta, önce kimliğini açıklamamakta, ardından Bakay onu tanımaktadır. Bakay, Manas'tan kalan mızrak, kalpak, baran ve diğer donanımları Semetey'e teslim etmektedir. Bu sahnede Karlığaç adlı kadın savaşçı da türbe yakınında ortaya çıkmakta, Semetey ile çatışmaya girmekte, ancak daha sonra onun Manas'ın oğlu olduğunu öğrenerek barışmaktadır. Karlığaç'ın Manas'ın kız kardeşi olduğu açıklanmakta, sahne Semetey'in hem akrabalık bağlarını hem de manevi mirasını tanıdığı bir eşik olarak sonlanmaktadır.

Ardından son perde olan üçüncü perdeye geçiş yapılmaktadır. Bu perde üç sahneden meydana gelmektedir. Üçüncü perdenin ilk sahnesi Cakıp Han'ın çadırında geçmektedir. Çadır ayrıntılı biçimde betimlenmekte, Cakıp tahtında oturmakta, yanında Bakdöölöt yer almaktadır. Bakay, Semetey'i müjdelemekte, Cakıp ise Semetey'e karşı gizli bir düşmanlık besleyerek ona zehir sunulmasını emretmektedir. Bakdöölöt, emre karşı çıkmasına rağmen zehri sunmak zorunda kalmakta fakat Bakay'ın uyarısıyla Semetey zehri içmemekte ve kasedeki zehri Cakıp'a içirmektedir. Cakıp zehirlenerek ölmektedir.

Üçüncü perdenin ikinci sahnesinde ise Abike ve Köböş ortaya çıkmaktadır. Bakay, Semetey'in soyunu açıklamakta, ancak Köböş inanmamakta, kırk yiğidiyle saldırı girişiminde bulunmaktadır. Semetey kılıcıyla karşı koymakta, yiğitler geri çekilmekte, Köböş silahını bırakmaktadır.

Son olarak halkın kalabalık biçimde Semetey'i karşılamasıyla son sahne gerçekleşmektedir. Semetey'in halk tarafından tanınması, kabul edilmesi ve bağrına basılması coşkulu biçimde sahnelenmekte, Sarı Taz'ın sözleriyle anlatı sonlanmaktadır.

3.3.6. Değerlendirme / Yorumlama

Semetey, kayıp soydan meşru aidiyete dönüş ekseninde ilerleyen bir tanınma ve dönüş anlatısı kurar. Açılıшта Sarı Taz'ın ağıdı “yetim” ve “soy” sözcük alanlarıyla metnin semantik omurgasını belirler; Semetey'in gelişi, bu eksikliği tamamlayacak süreci başlatır. İlk düğüm, yanlış aidiyet/yanlış gururun fark edilmesidir: Semetey “*birinin atına binmişim, / birinin kaftanını giymişim*” diyerek dış süs ve unvanın boşluğunu kavrar; böylece kahramanlık, biçimsel gösteriden içsel kök arayışına yönelir.

Karahan'ın sarayındaki sahneler, tören–müzik ile yurtsuzluk duygusu arasındaki gerilimi görünür kılar. Yurt, bu bağlamda, bireyin kendi olduğu yerdir. Ev, yuva, yurt sözcüklerini Milan Kundera şu şekilde anlamsallaştırır; “*köklerimin bulunduğu, ait olduğum yer. Bu yerin topoğrafik sınırlarını belirleyense sadece yürektir; bu tek bir oda da olabilir, bir manzara da, bir ülke ve evren de.*” (Kundera, 2009, s.137) Kısacası yurt insana aidiyet duygusunu hissettiren içtenlik mekânıdır. Semetey'in kimsesiz bir yetim vurgusu, ritüelin dışlayıcı yüzünü ifşa eder; Kanıkey–Çıyırda'nın anlatımıysa geçmişteki kaçış, koruma ve saklama üçlüsüyle kahramanın hayatta kalışını sahneye taşır. Bu bölüm, kahramanın yola çıkış motifiyle birleşir: Zırhın talep edilmesi, donanmanın anne hattı üzerinden gerçekleşmesi ve “*yanıma yoldaş almadan*” tek başına gitme kararı, bireysel sınavın ağırlığını işaret eder.

Talas'taki türbe sekansı metnin ritüel merkezidir. Bakay'la tanışma–tanıma, Manas'tan kalan donanımın giydirilmesi ve türbe önünde edilen sözler, soyun devri ve meşruiyetin ikmalî işlevi görür. Ardından Karlıgaç'la yaşanan yanlış tanıma ve derhâl telafi, akrabalığın sınama–affediş diyalektiğini kurar; kahramanın ham gücü, akrabalık bağı karşısında etik bir öz denetime dönüşür.

Cakıp Han'ın zehir planı, iç ihanet temasıyla tepe noktayı oluşturur. Semetey'in zehri geri çevirtmesi, güç ve meşruiyet ilişkisinin ters yüz edilmesidir; oğul–büyük ata eksenî, biyolojik hiyerarşiden etik–siyasal bir hesaplaşmaya kayar. Bunu izleyen Abike–Köböş sahnesinde, kahramanın tek hamlesiyle kırk yiğidin dağılması, yeni düzenin korku

değil, tanınma üzerinden kurulacağını imler; son söz ise Sarı Taz'ın nidalarıyla yurt-halk-kahraman üçlemesini yeniden birleştirir.

Bütünüyle bakıldığında Semetey librettosu kahramanın dış görünüşteki iktidar göstergelerinden (şölen, çalgı, kaftan) soy bilgisi, yemin, türbe ritüeli ve akrabalık bağlarına doğru ilerleyen bir meşruiyet güzergâhı çizer. Kesişen her düğümde Semetey'in aidiyeti bir katman daha sağlamlaşır. Son perdedeki toplu kavuşma, başlangıçtaki yetim-yalnız söylemini tersine çevirerek, kahramanın kendini ve yurdunu tanımayla bulduğu bir denge noktasıyla metni kapatır.

3.3.7. Piyes ve Destan arasındaki Farklılık ve Benzerlikler

Semetey piyesinde on üç karakter vardır ve çoğu epizodik nitelikte. Başrolü Sarı Taz, Semetey, Kanikey, Bakay oynuyor. Onların yaşları destandakinden keskin bir şekilde farklı gösterilmiştir. Örneğin, Mesela Bakay için “80 yaşında, Manas'ın kurbu (yaşıtı / yakın dostu)” diye yazılmıştır. Oysa metinde onlar amca-dayı çocuklarıdır. Şöyle ki: Nogoy'dan dört oğul olur: Orozdu, Üsön, Bay ve Cakıp. Bay'dan Bakay, Cakıp'tan Manas gelir. Bakay, Manas'tan büyüktür ve son derece akıllı, önder bir kişi olduğundan ona her zaman öğüt verip yol gösterir. Peki nasıl olur da Manas'ın yaşıtı oluverir? Elbette şairin kendi eserinde bazı değişiklikler yapmaya hakkı vardır, fakat gerçekten fazla uzaklaşıp, göze batacak kadar abartmamak gerekir. Metne göre Semetey'e bakıp büyüten babası, Kanikey'in ağabeyi İsmail'dir. Oysa destanda Bukar'ın hanı Karakan'dır ve o, olumsuz bir tip olarak gösterilir. Ya da Bölökbay ustayı ele alacak olursak, o Manas'ın hazinesini koruyup saklayamamıştır, onu Abike ile Köböş kendi paylarına düşen ganimet gibi aralarında bölüşmüşlerdir. Destanda şöyle denir:

*Hazineden altı haram,
Ganimet yapıp saçtığında,
Kırk hizmetçiyi yanına alıp,
Kaçıp, sürgün Bölökbay
Büyük kayada gününü görmüş o zaman* (Bökönbayev, 1973, s.238b).

Coomart Bökönbayev'in Kırgız profesyonel edebiyatında “Manas” destanına ilk başvurması- bu onun halk mirasına çok saygı duyup sevdiğinin kanıtıdır. O, destanı altın hazine olarak görmesinin sebebi, destanda Kırgızların eski gelenekleri, görenekleri, yaşam tarzı, tarihi ve felsefesinin çok yönlü korunmasının yanı sıra, burada vatanseverlik fikrinin en güçlü şekilde verilmesidir. Manas başta olmak üzere kahramanlar, yüzyıllar

boyunca halkını ve yurdunu dış işgalcilerden korumak için canlarını feda ederek savaşmışlardır, bu apaçık bir gerçektir. İşte o yüzden Bökönbayev, Vatanseverlik Savaşı sırasında orduya giden yiğitleri Manas'ın imgesiyle coşturmuştur:

*Maral gibi güzel ata binip,
Aylarca uzaktan haykırsa,
Ejderha kaçır sesinden.
Karşısında duramaz kimse,
Ak kaplan korkar heybetinden.
Ak Kula atını oynatıp,
Ay balta, mızrak kuşanmış,
Kırgız'ın gönlünü açan,
Bahtı için doğmuş olan,
İşte o, Abakem Manas – aslan yiğit odur (Sovyet Kırgızistan / Dergi. - 1948. - №8.-
40,42bb.).*

C.Bökönbayev, “Semetey” piyesini şiir şeklinde halk şiirinin stilinde yazmıştır.

1.Perde Manas'ın akrabası ve yakın arkadaşlarından biri olan Sarı Taz'ın Buhara topraklarına gelip ormanda "Semetey oyun-eğlence kurmaya gelir mi acaba?" diye beklediğiyle açılır:

*Halkımdan kopmuş yetimi,
Göreceğim günüm var mı acaba?
Manas'tan kalan soyu,
Öpeceğim günüm var mı acaba?
Yetimimi gösterip
Öleceğim günüm var mı acaba? (Bökönbayev, 1973, s.221-228-229-230-234).*

Sarı Taz keklik avlayıp şiş kebab yapıp yer, kaynaktan su içerken, söylediği gibi Semetey yiğitleriyle gelip Sarı Taz ile biraz tartıştıktan sonra, Sarı Taz çocuğun onuruna dokunmak için “böyle sürünmeyip yurdunu bulsan ya” der. Ondan sonra ikisi kucaklaşıp sarılırlar, “Şimdi ben seni Talas'a beklerim” diye ayrılırlar. Semetey o zamana kadar başkasının atına bindiğine ve başkasının giysisini giydiğine çok üzülür. Eve geldikten sonra kimseyle konuşmayıp sinirlenip halini sormaya gelen Karahan'ı da iter. Ondan sonra Kanıkey gelir, ona “karabet” diye söver. “Beceriksiz büyüyen ben şanssız, neden annemi ablam diye bildim” (Bökönbayev, 1973, s.228) der. İşte bundan sonra Kanıkey sırrı açmaya mecbur olur:

*Manas yürürdü ordu başında,
Bakay yürürdü yolun başında,
Beyim Manas yanımda iken,
Devletim bolluk çağındayken,
Niçin ölmedim o vakit?*

*Nogoy'a kendim hükmederken,
Torko kaftanı seçip giyerken,
Yürük atı seçip binerken,
Niçin ölmedim o vakit?*

*Zavallı annen bendim ben,
Berenin oğlu sendin sen.
Azaplı annen bendim ben,
Arslanın oğlu sendin sen.*

*Baban Manas öldüğünde,
Halk toplanıp gömdüğünde,
Abike, Köböş iki kul,
Hainler malı böldüğünde,*

*Köböş kul seni kurban
Etmek için soyarken,
Büyük annenle birlikte
Kaçıp canını kurtardık.*

*Bitkin, aç, yaya, yalın,
Aylar süren yolu aştık biz,
Ölümden seni saklayıp,
Babamın şehrini bulduk biz (Bökönbayev, 1973, s.229-230).*

Bakay, Semetey'i Manas'ın türbesine götürür. O yerde açıklamada şöyle yazılmıştır: Semetey türbenin yazısını okuyup babasının resmini görüp üzülür.

Son sahne Semetey'in Cakıp ile buluşması. Bakay ona müjde getirmeye geldiğinde malımın canımın hepsi feda olsun diye sevinmiş gibi davransa da içten içe kötü düşünceler besliyordu, çünkü beşikteki "Semetey'in gözünü temizleyin" diye emir veren oydu. Onun hepsini Semetey annesinden duymuştu. Cakıp ikinci kez Semetey'e saldırmayı planladığında Bakay onu kurtarır. Zehir katılmış şerbeti Semetey içeceği zaman “babandan önce içme” diye durdurur. Ancak, piyeste bu yerde bir anlaşılma var. Metinde Cakıp'ın ona zehir vereceği önceden belirtiliyor. Demek sahnede motivasyonu açıklanmadan, Semetey Cakıp'ın sakalından tutup ona zehir içirmesi şeklinde verilir.

Piyeste Semetey'in Abike, Köböş ile yüzleşmesi de etkileyici bir şekilde tasvir edilmeyip bir iki diyalog ve küçük bir açıklama ile bitirilmiştir. Semetey öylece yurdunu arayıp Talas'a yalnız giderken Kanıkey ona yol haritasını kısaca anlatıp şöyle der:

*Peygamber gibi ataların var,
Bakay adında bir ağabeyin var.
Taytoru cins atın var,*

*Ak tazı av köpeğin var,
On iki kulaç sır mızrak,
Kapı gibi ay balta,
Bunların hepsini al,
Hazineci Bölökbay,
Bölökbay'a git* (Bökönbayev, 1973, s.231-232).

Bu destansı abartılı tasvir olduğu tartışılmaz. Ancak metne aykırı düşen örnekler var. Örneğin, Kanıkey Buhara'da yaşarken altmış kısırak Taytoru'yu yarışa koşar. Oysa yukarıdaki metinde o Talas'ta kalmış gibi söyleniyor. İkincisi, Manas'ın silahları (sır mızrak, ay balta ve diğerleri) Bölökbay'da değil, Abike, Köböşler'de kalmıştır.

Semetey'in üvey babası Karahan ona kara giysiyi vermeyince ikisi arasında anlaşmazlık çıkıp üvey baba çocuğuna beddua eder. Bu örnek de destanın metninde yok. Aksine Semetey Buhara'dan Talas'a göçerken ona çok saygı gösterilir.

C. Bökönbayev, "Semetey" piyesinde onun tam anlamıyla eksiksiz bir imajını yaratmak gibi bir amaç da gütmemiştir. Sadece "Semetey" destanındaki "Semetey'in Buhara'dan Talas'a gelişi" adlı epizodundan yalnızca üç anı seçip almıştır. Birincisi, onun yurdunun Talas, babasının Manas olduğunu öğrenmesi; ikincisi, Talas'a gelip Bakay ile buluşması; üçüncüsü ise babasının düşmanları olan – büyük babası Cakıp ile Abike ve Köböş'ten intikam almasıdır.

Genel olarak bakıldığında, "Semetey" piyesinin iyi, etkileyici yazılmış yerleriyle birlikte bazı eksikliklerinin de bulunduğu açığa çıkmaktadır. Eserde, destan metniyle tam örtüşmeyen aksaklıklar da göze çarpar. O piyesinin kaleme alındığı sırada arka planda yalnızca Orozbekov'dan derlenmiş "Manas" vardı. S. Karalaev'in varyantı ise ancak 1936–1937 yıllarında kâğıda aktarılmış, geniş halk kitlelerine bir yana dursun, aydın zümre arasında bile pek az tanınmıştı. Bu yüzden C. Bökönbayev'in Karalaev'in "Semetey"inin elyazmasını derinlemesine inceleyip okuma fırsatı da pek olmamış olmalıdır. Sadece, manasçının kendisinden "Kanıkey'in Taytoru'yu koşturması" gibi epizodları dinlediğini T. Adışeva nedense anmaz. Kendi özyaşam öyküsünde yaratıcı sınırlarını özellikle yazma geleneği de o dönemde herhalde yoktu.

Her ne olursa olsun, C. Bökönbayev'in "Semetey"i, dramaturjiyadaki ilk eserlerden biri olarak bugünkü dönem için de önem taşımaktadır. (Usupova, 2014, s. 200-203) C. Sadıkov'un dramasının "Manas'ın oğlu Semetey" adını taşıması, belki de C. Bökönbayev'in etkisiyledir; çünkü onun yazdığı senaryonun da böyle adlandırıldığı söylenmektedir.

3.4. “SEYTEK”⁴ OYUNUNUN İNCELENMESİ

Kubanıçbek Malikov’un yaşam öyküsüne biraz göz atan herkes, şairin tüm yaratıcı hayatında “Manas”ın bir ana yol gibi dimdik durduğunu görür. Önceki kuşaklardan çok duymuştuk: Malikov, gençliğinde Tınıbek anlatıcının “Semetey”ini ezbere bilirmiş. Hatta ünlü Sagımbay Orazbekov aksakalın köyünde bulunmuş, onun “Manas” anlatışını kendi gözleriyle görüp kendi kulaklarıyla dinlemiş. Düğünlerde, şölenlerde kulağa hoş gelen şiirlerle birlikte bazen “Manas”tan, “Semetey”den ve “Seytek”ten bölümler okuyup topluluğu “aferin, var ol” dedirtip alkışlatırmış. Sonraları da şair-yazarlar, özellikle ünlü Sayakbay aksakalın katıldığı birçok küçük toplantıda “Manas” anlatmasını isterlermiş. O zaman Malikov, tıpkı Sayakbay aksakal gibi, ona takılır, onu taklit eder, sonra başka manasçıların üslubuyla yarım saat kadar coşkuyla anlatır, dinleyenlerin gönlünü hoş edermiş. Hatta bilenler, onun “Manas” anlatışını bir zamanlar V. Vinogradov’un nota ile kaydettiğini söylerler. Rivayete göre Malikov, ünlü Togolok Moldo, Moldobasan, Şapak, Bağış, İbrayım manasçılarla yakın dostluk kurmuş. Onların sanat özelliklerini inceleyip makaleler yazmış. (Nuruşev,2011)

Malikov, otuzlu yılların sonunda Coomart Bökönbayev ve Cusup Turusbekov ile birlikte “Ayçürök” operasının, yedi yıl sonra da Aalı Tokombayev ile “Manas” operasının metinlerini yazar. Sonra her iki eser de Kırgız tiyatrosunda klasikleşir. Ayrıca 1941’de çocuklar için özel olarak “Manas’taki İzler” adlı bir kitap hazırlar, güzel resimlerle yayımlar.

Malikov, bir zamanlar “Seytek”i de sahneye koymayı düşünmüş, özel bir librettosunu yazmaya başlamış, fakat bu eser bilinmeyen nedenlerle hiçbir yerde yayımlanmamış, şairin arşivinde kalmış. El yazmasında “1941-1971 yılları” notu olduğuna göre, bu eseri de “Balbay” gibi ideolojik elekten geçememiş, şair onu otuz yıl kadar düzelterip geliştirmiş olmalı. Librettosunun en son el yazmasını şair “besteciyle birlikte hazırlanmış versiyon” diye adlandırıp 1971’in Mayıs-Haziran aylarını belirtmiş.

Seytek, Manas soy zincirinin üçüncü halkası olup Semetey’in oğludur. Manas Semetey – Seytek üçlemesi, birbirini tamamlayan destanlar bütünü niteliğindedir. Bu üç eser bir arada Manas Destanı külliyyatını meydana getirir. Böylesi çoklu yapıların Kırgız epik geleneğinde yaygın biçimde görüldüğü bilinmektedir. Kurmanbek, Seyitbek,

⁴Malikov, K. (1981). Kubanıçbek Malikov Tandalgan Çıgarmalar. (A. Stamov, Ed.) Bişkek: Kırgızistan. s.428-462.

Şırdakbek, Töştük, Coodarbeşim ve Moldocaş destan dizileri de aynı kategoriye dâhil edilir.

Seytek varyantları içinde Sazonov Bağış, Rısmendeyev Şapak, Ibray Abdırakmanov gibi manasçıların aktardığı eş metinler ön plandadır. Bu isimler arasında Sayakbay Karalayev'in rivayeti sanat, kurgu hacim ve içerik bakımından ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Karalayev'in Manas şiiri üç cilt hâlinde tertip edilmiştir. Birinci cilt Manas ile yiğitlerinin ölümü, ikinci cilt ise Semetey'in kaybolması gibi sarsıcı bir trajedi ile son bulur. Her iki destanın finalinde adaletsiz zalimler, düşman unsurlar yönetimi ele geçirir. Toplum yoksullaşır göç ederek dağılma sürecine girer. Üçüncü ciltte Manas'ın torunu Seytek sahneye çıkarak topluma eziyet eden Kançoro, Celmoguz'un oğlu Sarıbay benzeri düşmanları mağlup edip halkına sükûnet getirir. Semetey'de kahramanlık teması baskındır, Seytek'te ise halk yaşamını, kaderini anlatan temalar daha yoğundur. Seytek'in Kanıkey ile karşılaştığı bölüm etkileyici ve estetik bir yapıdadır. Kanıkey, çektiği onca acıya karşın anne cesaretini kaybetmez, geleceğe dair umudunu korur.

Manas destanının üçüncü halkasını oluşturan Seytek, değerli Kırgız Destanları arasında yer almaktadır. Bu nedenle bu destanın operaya uyarlanması kaçınılmaz olmuştur. Bu başlık altında Seytek Destanı'nın operaya yansıyan oyunu incelenecektir.

3.4.1. Özeti

Seytek oyunu, klasik anlatı yapısında gelişen dramatik bir olaylar dizisini içermektedir. Oyun, Seytek'in rüyasında atası Manas'ı görmesiyle başlamakta, bu rüya kahramanın kaderini tayin eden bir işaret olarak sunulmaktadır. Manas'ın Seytek'i uyandırarak savaşa hazırlanmasını istemesiyle başlayan söz konusu süreç Seytek'in ruhsal ve fiziksel bir dönüşüm geçirmesine neden olmaktadır. Rüya hem geçmişle bir bağ kurmakta hem de gelecekteki mücadelelerin haberini vermektedir.

Uyanan Seytek, babasının silahlarını kuşanarak savaşa hazırlanır. Bu noktada dedesi Bakay ile karşılaşan Seytek hem dedesinin nasihatlerini dinlemekte hem de kendi kararlılığını ortaya koymaktadır. Dedesi Bakay'ın rüyayı yorumlayarak Manas'ın çağrısını ciddiye alması, oyun içinde rüyanın gerçeklik boyutuna taşındığını göstermektedir. Bu bağlamda rüya yalnızca kişisel bir deneyim değil, aynı zamanda kolektif bir çağrının da simgesidir.

Seytek, dedesinden aldığı öğütlerle yolculuğuna devam ederken, geçmişe ait pek çok figürle karşılaşır. Ecel, Şeytan, Baksı⁵ gibi simgesel karakterler aracılığıyla ölüm, kötülük ve bilgelik temaları işlenmektedir. Özellikle Baksı'nın Seytek'e savaş yolunda eşlik etmesi, onun mistik ve manevi boyutta rehberlik işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca bu karakterlerin her biri oyunun alegorik yapısına katkı sağlamakta, soyut kavramların somut temsilleri olarak kurgulanmaktadır.

Seytek'in kahramanlık serüveni, onun halkı için verdiği mücadele ile somutlaşmaktadır. Karşılaştığı düşmanlara karşı gösterdiği cesaret, halkın özgürlüğü ve birliği için verilen savaşın sembolüdür. Oyunda yalnızca bireysel kahramanlık değil, toplumsal değerlerin savunulması ve gelecek kuşaklara aktarılması da vurgulanmaktadır.

Oyunun sonunda Seytek'in babasının mirasına sahip çıkması hem fiziksel bir zafere hem de manevi bir olgunluğa işaret etmektedir. Bu durum döngüsel zaman anlayışı çerçevesinde eski değerlerin yeni nesil tarafından sürdürüldüğünü ve kahramanlığın nesilden nesile aktarıldığını göstermektedir. Seytek'in eylemleri, Manas'ın yolunun devam ettirildiğini ve kültürel belleğin canlı tutulduğunu ortaya koymaktadır.

3.4.2. Konusu

Seytek operası Talas'ta, Manas'ın türbesi önünde uğursuz alametlerle açılır; Bakay'ın sezgisel uyarısı yaklaşan felaketi haber verir:

“Çatışacak gök ile yer, / Sanki ikiye bölünecek gibi... / Gözüme benim göründü / Böylesi kötü bir alamet” (s.428).

Bu atmosfer iç ve dış düşmanın aynı anda belireceği bir kırılma anını kurar. Kançoro ile Çaçıkey'in fısıldaşmaları ve Ayçürök'ün temkin çağrısı, ihanetin içeri sızdığını gösterir. Semetey, tartışmayı keserek törenle ak boz kırsığı kestirir ve dua ister; görünürde birlik tabloları içinde, içten bir çözülme hızla ilerler.

İlk çatışma Semetey'in Kıyas'la teke tek düellosu ve hemen ardından gelen pusuyla sarsılır:

“Kançoro gizlenip Semetey'i yayla vurur, onu ağır yaralar.” (s.430)

Bu tek hamle, iki sonucu doğurur: Dış düşman Kıyas geri çekilirken, asıl ölümcül darbe içeriden gelir; Semetey'in yaralanmasıyla toplumsal bedenin omurgası kırılır. Semetey'in “yurdun onuru” ve “halkının başına çöken baskın” üzerine dökülen sözleri,

⁵ Baksı: Destan anlatıcısı, Kam, ozan, şair.

kişisel kaderle kolektif yazgının birleştiği eşiği işaret eder. Savaş büyür, Semetey sırtından vurulup düşer, Ayçürök bağlanır; Kıyas'ın korosuyla kurulan sahne, zafer ilanının yanı sıra yağma ve esaret düzenini açıklar. Bu bölümün sonunda Kançoro'nun han ilanı ve Ayçürök'ün cariye yapılma tehdidi yeni rejimin çerçevesini çizer.

Zaman kesmesiyle ikinci bölüm açılır: Semetey'in ölümünden yirmi yıl sonra, Cetkay'ta gençlik oyunlarının arasında Seytek belirir. Külçoro'nun bitap hâlde gelişi ve Karagül'ün zulmü, işgal ve sürgün düzeninin gündelik şiddetini sahneye taşır. Külçoro, Seytek'e asıl kimliğini bildirir:

Senin yurdun, geniş Talas, / Öz baban Semetey, / Büyük atan yiğit Manas!
(s.437).

Bu ifşa kimlik ve aidiyetin uyanışıdır; fakat Jaydarı'nın kuşkusu ve Kutu'nun “*Talas'tan mektup*” haberini getirmesiyle, Seytek'in dönüş yolu kanıt ve sabır eksenine oturur. Kutu'nun mektubu, Talas'taki yaşlı Bakay ile Kanıkey'in hâlâ direndiğini doğrular; Seytek'in öfkesi Ayçürök'e yönelse de Kutu “*sabır*” çağrısıyla geri çeker:

“Sabret oğlum, / Sabret, / Sabır sonunda altın getirir.” (s.442)

Üçüncü bölümde Kıyas'ın köyünde Ayçürök'ün iç sesi, “*yabancı elde tutunamama*” deneyimini dile getirir; Külçoro'nun yakalanması emrini Ayçürök göğsünü siper ederek durdurur. Bu anne çizgisinin eser boyunca süren koruyucu işlevini yeniden görünür kılar. Ardından Seytek, Karagül'ü öldürerek baskı düzenine ilk açık darbeyi indirir; sahne hızla iki cepheye bölünür. Çatışmanın düğümünde Külçoro ile Kıyas teke tek dövüşür ve Kıyas ölür. Külçoro, Seytek'i “*kanat olmaya ve aşağılamaya kapılmamaya*” çağırır:

Kanat, dal olalım, / Başkasını aşağılamayalım! (s.450)

Bu uyarı kalacak olan düzenin öç yerine yeniden kuruluş ile sınanacağını haber verir. Kutu'nun çağrısıyla hedef netleşir: Talas'a dönüş ve yurdun birleştirilmesi.

Dördüncü bölüm Talas'ta yas ve yoksunlukla başlar. Bakay ile Kanıkey'in ağıtları toplumun enkaz hâlini somutlar; Kançoro'nun kibirli nutku ise iç zorbalığın sürdüğünü gösterir. Tam bu anda, Seytek sahneye yabancı yolcu kılığında girer. Tanınma ritüeli hızla gelişir; Kanıkey'in sezgisi ve Bakay'ın sınaması ile kimlik açığa çıkar: Seytek, Semetey'in oğludur. Ardından Ayçürök, Caydarı ve Külçoro gelir; büyük kavuşma gerçekleşir. Halkın büyük kısmı Seytek'in tarafına geçerken Kançoro yalnızlaşır. Final çatışmasında Seytek Kançoro'yu teke tek öldürür; böylece Semetey'e yönelik iç ihanetin

politik zemini tasfiye edilir. Kutlama şarkıları ve Kırk Çoro dansı, yurdun yeniden kuruluşunu ilan eder; Bakay'ın kapanış öğüdü ise yeni düzenin etiğini belirler:

Bereketin başı birliktir, / Birlik olsun halkımda! / ... / İçi kötü insan dolaşmasın, / Yiğit yürekli Kırgız yurdunda! (s.462)

Böylece eser iç ihanetin açtığı yaradan toplumsal birlik ve meşru aidiyete dönüşe uzanan bir kemer kurar: Semetey'in ölümüyle kesilen soy, Seytek'in tanınmasıyla yeniden birleşir; Kıyas–Kaңçoro çizgisindeki şiddet rejimi yıkılır; Ayçürök, Kanıkey, Bakay ve Külçoro'nün farklı düzlemlerdeki himayesi, Seytek'in hak sahibi varis olarak Talas'a dönmesini sağlar. Operanın finalindeki toplu şenlik, sadece bir zafer değil, yurdun ve soyun yeniden birlik olmasıdır.

Seytek adlı oyun, Manas'ın oğlu Seytek'in kahramanlık yolculuğunu, halkının bağımsızlığı ve birliği uğruna verdiği mücadeleyi konu edinmektedir. Oyun, Manas'ın ölümünden sonra halkının sahipsiz kaldığı bir dönemde başlar. Kahraman Seytek'in rüyasında atası Manas kendisine görünür. Rüyada Manas'ın ona seslenmesi, yaşanan felaketleri, halkının dağılmasını ve birliğin bozulduğunu bildirmesi üzerine Seytek'in kaderi şekillenmeye başlar.

Rüyanın etkisiyle uyanan Seytek, babasına ait silahları kuşanarak eyleme geçer. Bu noktada oyunun dramatik yapısı hareketlenir. Dedesi Bakay'la karşılaşması, rüyanın anlamlandırılmasını ve ciddiyetinin kavranmasını sağlar. Bakay, rüyanın rastgele bir görüntü olmadığını, hakikate işaret ettiğini ifade eder. Bunun üzerine Seytek, halkını bir araya getirmek, eski düzeni yeniden sağlamak üzere mücadele etmeye karar verir.

Oyunun ilerleyen sahnelerinde, Seytek'in karşısına Ecel ve Şeytan çıkar. Ecel'in belirip Seytek'i çağırmasıyla ölüm tehdidi belirginleşir; ancak bu sırada Şeytan da sahneye girer. Şeytan, karanlık ve kaotik bir atmosfer yaratarak, oyundaki mücadele boyutunu derinleştirir. Baksı karakteri, bu karanlık varlıklara karşı Seytek'i koruyan, ona rehberlik eden kişidir. Baksı, mistik güçleriyle Şeytan'la mücadele eder, onu bastırır ve Seytek'in yolunu aydınlatır.

Halk, düşmanların baskısıyla dağılmış durumdadır. Manas'ın eski dostları bu dönemde tekrar ortaya çıkar. Seytek, babasından kalan mirası sürdürebilmek için, onun arkadaşlarının yardımına ihtiyaç duyar. Ancak bu kişiler başta Seytek'i küçümserler ve onun çocuk olduğunu öne sürerek birlik kurmaktan kaçınırlar. Fakat Seytek'in azmi ve cesareti onların tutumunu değiştirir.

Seytek, düşmanlara karşı savaşarak halkı etrafında toplar. Düşman lideri Yetimhan, Manas'ın mirasına saldırmakta, halkı parçalamaya çalışmaktadır. Seytek, Yetimhan'a karşı büyük bir mücadele verir. Aynı zamanda babasının eski dostlarından Almambet'te bu süreçte Seytek'in yanında yer alır. Oyunun doruk noktasında bu eski savaşçılar Seytek'in liderliğini kabul eder.

Oyun, Seytek'in hem bireysel anlamda olgunlaşmasını hem de babasından kalan liderlik mirasını devralarak halkın birliğini yeniden sağlamasını konu edinmektedir. Finalde Seytek hem düşmanlarını alt eder hem de halkının geleceğine sahip çıkar. Ata mirasının yeni kuşakta nasıl sürdürüldüğü ve halkın geçmişteki değerlerine nasıl yeniden kavuştuğu oyunun temel yapısını oluşturmaktadır.

3.4.3. Kişiler

Bakay: Manas'ın akıl hocasıdır. Bilge ve yönlendirici bir figür olarak yer alır.

Kanıkey: Manas'ın eşidir. Eserde Manas'ın mirasını taşıyan soyun temelini temsil eder.

Semetey: Manas ile Kanıkey'in oğludur. Kahramanlık mirasını devam ettiren figürdür.

Ayçürök: Semetey'in eşidir. Aile bağlarını pekiştiren bir karakterdir.

Çaçıkey: Semetey'in ilk eşidir.

Külçoro: Semetey'in silah arkadaşısıdır. Savaşta ve mücadelede dostluğun simgesidir.

Kançoro: Semetey'in bir diğer silah arkadaşısıdır. Külçoro gibi mücadelede yoldaşlık rolündedir.

Seytek: Semetey'in oğludur. Operanın başkahramanıdır; babasının mirasını devralan bir lider ve savaşçıdır.

Kıyas: Cediger Toltoy'un kardeşidir. Düşman taraftaki karakterlerden biridir.

Karagul: Kıyas'ın kardeşidir. O da muhalif tarafta yer alır.

Bozbala: Seytek'in yakın arkadaşısıdır ve aynı zamanda at bakıcısıdır. Sadakat ve bağlılığın temsilidir.

Kutu: Yaşlı bir bilgedir. Bilgelik ve geleneksel değerlerin sözcüsüdür.

Caydarı : Kutu'nun kızıdır. Eserde yer alan genç kadın karakterlerden biridir.

Ayrıca eserde topluluklar olarak Seytek'in askerleri, Cetkaytlılar ve Talashlılar da önemli rollere sahiptir.

3.4.4.Zaman ve Mekân

Seytek operasının olayları, tarihsel geçmişe dayanan bir zaman diliminde şekillenmektedir. Zaman, belirli bir çağ ya da miladi takvim üzerinden ifade edilmemekte, bunun yerine geleneksel anlatı biçimiyle oluşturulmuş epik bir geçmiş tasvir edilmektedir. Olayların akışı; kuşaklar arası intikam, atalık ilişkisi, silah arkadaşlığı, sürgün, savaş ve dönüş gibi motiflerin kronolojik dizilişine dayanmaktadır. Manas, Semetey ve Seytek kuşakları arasında geçen olaylar, zamanın anlatı içerisindeki işleyişini üç nesle yayılan tarihsel bir süreç olarak yapılandırmaktadır. Dolayısıyla zaman, destan geleneğine uygun biçimde, geçmişe dönük, sözlü kültürün zaman anlayışını yansıtan bir düzlemde yer almaktadır.

Olayların geçtiği mekânlar, Kırgız-Türk destan coğrafyasına özgü doğal, askeri ve toplumsal alanları kapsamaktadır. Ala Dağlar, anlatıda merkezi mekân olarak öne çıkmaktadır ve kahramanların yurdu, savunulan topraklar ve saldırıya uğrayan alanlar burada yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte Cetkay ve Talas bölgeleri düşmanla bağlantılı yerler olarak yer almakta; sürgün, esaret ve çatışmalar bu bölgelerde vuku bulmaktadır. Ormanlık alanlar, saklanma ve pusunun geçtiği sahneler için kullanılırken, kale gibi yapılaşmış alanlar esaretin ve savaşın simgesel mekânları arasında yer almaktadır. Her bir mekân, karakterlerin kimlikleri ve çatışmalarıyla doğrudan ilişkilidir ve anlatı boyunca işlevsel olarak değişkenlik göstermektedir.

3.4.5. Eylemsel Örgü

Talas'ta düzenlenen büyük at yarışında, halkın yoğun ilgisiyle başlayan sahnede, Seytek rakiplerini geride bırakarak yarışmayı açık ara farkla kazanır. Bu zaferiyle hem halkın hem de ileri gelenlerin dikkatini çeker. Yarış sonrası halkın neşesiyle birlikte kahraman olarak görülmeye başlar. Bozbala, Seytek'in çocukluğundan itibaren gösterdiği cesaret ve yiğitliği övgüyle anlatırken, sahne arkasında Karagül'ün hain planları şekillenmektedir. Karagül, Seytek'in yükselişini kıskanmakta ve onu ortadan kaldırmak için sinsi bir komploya girişmektedir. Kıyas, Seytek'in gücünü ve halk üzerindeki etkisini tehdit olarak görmekte, kardeşi Karagül'ün fikirlerini destekleyerek Seytek'e karşı açık

bir düşmanlık gütmektedir. Bu sahnede, düşman cephesinin güç birliği kurarak Seytek'e karşı savaş hazırlığı yaptığı gözlemlenir.

Seytek, annesi Ayçürök ile bir araya gelir. Ayçürök, oğlunun üstün başarılarını dinlerken hem gurur duyar hem de geçmişte yaşanan acılardan dolayı hüzünlenir. Bu sahne hem duygu yoğunluğu hem de karakterlerin iç dünyasının açığa çıkması açısından belirleyici olur. Seytek, yaşlı bilge Kutu'nun çadırını ziyaret eder. Kutu, ona gelecekte karşılaşacağı zorluklar hakkında nasihatlerde bulunur. Aynı zamanda Kutu'nun kızı Caydarı ile tanışır. Bu tanışma, ilerleyen sahnelerde gelişecek olan duygusal bir bağın başlangıcını oluşturur. Cetkaytlılar bölgeye saldırma tehdidinde bulunur. Seytek, bu tehlikeye karşı halkını korumak için kararlı bir duruş sergiler. Silah arkadaşları Külçoro ve Kançoro ile birlikte savaş hazırlıklarını başlatır. Seytek'in liderlik vasfı bu sahnede ön plana çıkar.

Büyük savaş başlar. Seytek ve askerleri, Cetkaytlılara karşı destansı bir mücadele verir. Savaşın ortasında Karagül ihanetinin bedelini canıyla öder. Kıyas ise esir alınır. Seytek bu zorlu mücadelede halkının kahramanı olarak zaferle çıkar. Zafer sonrası barış ortamı sağlanır. Seytek halk tarafından büyük bir törenle karşılanır. Ayçürök oğluyla gurur duyar. Kutu, barışı ve halkın dirliğini simgeleyen bir dua eder. Bozbala, Seytek'in kahramanlığını överken, Caydarı'nın bakışları yeni bir umudu simgeler.

Seytek adlı opera, toplamda 3 perde ve 9 sahneden oluşmaktadır. Her perde kendi içinde üç ayrı sahneye ayrılmıştır. Perde ve sahnelerin detaylı yapısı şu şekildedir:

Birinci Perde

Birinci Sahne: Talas'ta Manas'ın türbesi önünde kahramanlar bir araya gelir. Sabahın sessizliğinde Bakay, doğadaki kötü alametlerden ve yaklaşan felaketten söz eder. Korku ve huzursuzluk artar. Karagül'ün Kançoro'ya gizlice haber ulaştırması, ihanetin ilk adımı olur. Çacıkey'in korkunç rüyası herkesi kaygılandırırken, Bakay Semetey'i uyarak tehlikeye karşı hazırlıklı olmasını ister. Kançoro ise Bakay'la ve diğerleriyle alay ederek gerilimi tırmandırır. Semetey, halkına ak boz kısırak kurban edilmesini emreder. Herkes dua ederken, Kançoro ve Çacıkey gizli planlarını fısıldar. Düşman ordusunun yaklaştığı haberi gelir.

İkinci Sahne: Semetey düşmana karşı yiğitçe meydan okur. Kıyas'la teke tek dövüşür, ancak Kançoro'nun gizli saldırısıyla ağır yaralanır. Semetey'in cesareti ve ölmek üzereyken halkına söylediği sözler sahnenin trajik doruk noktasıdır. Kıyasa ve

Kançoro'ya bağlı birlikler Talas'ı sarar. Semetey'in ölümüyle birlikte kahramanlar dağılır, Talas halkı çaresizliğe sürüklenir. Kançoro ve Çaçıkey, Ayçürök'ü esir ederken Kanıkey ile Bakay da tutsak edilir.

Bu perdede dost görünümlü hainliğin nasıl Talas'ın yıkımına sebep olduğu ve Semetey'in kahramanca ölümüyle Manas soyunun nasıl ilk darbeyi aldığı anlatılır.

İkinci Perde

Birinci Sahne: Yirmi yıl sonra Cetkay'ta genç Seytek, kökeninden habersiz bir genç olarak görünür. Bozbala ve Caydarı ile birlikte avdan dönerken manilerle atışırlar. Caydarı, Seytek'in soylu kökenini küçümseyen laflar eder. Seytek'in içine düşen şüphe, Caydarı'nın sözleriyle büyür. Külçoro, esir ve perişan hâlde ortaya çıkar; Seytek gerçek kimliğini ilk kez burada öğrenir. Külçoro, Manas'ın ve Semetey'in soyundan geldiğini, Ayçürök'ün annesi olduğunu anlatır.

İkinci Sahne: Seytek ve Külçoro arasında duygusal bir yüzleşme yaşanır. Seytek, geçmişine ve soylu kökenine dair gerçeği kabul eder. Cetkay'ta baskı artarken, Külçoro ile Bozbala Seytek'in yanında durur. Caydarı'nın tavırları ise bir yandan Seytek'in gönlünü karıştırır, bir yandan ona meydan okur.

Bu perdede kahramanlık mirasının kaybolmadığı; bir zamanlar esir edilenlerin yeniden ayağa kalkışına zemin hazırlayan içsel dönüşüm vurgulanır. Seytek'in kimlik uyanışı başlar.

Üçüncü Perde

Birinci Sahne: Ayçürök'ün otağında başlayan sahnede, Ayçürök kendi kaderi ve pişmanlıklarıyla baş başadır. Caydarı, Ayçürök'e Seytek'in kendisine karşı durduğunu haber verir.

İkinci Sahne: Kıyas Külçoro'yu yakalatmak ister fakat Ayçürök araya girerek Külçoro'yu kurtarır. Seytek ve Bozbala, Ayçürök ile yüzleşerek geçmişin hesabını sorar. Ayçürök sonunda gerçekleri kabul eder ve oğluna annelik yapar.

Üçüncü Sahne: Kıyas'ın sorgu otağında Kıyas ile Karagül'ün zorbalıkları sahneye taşınır. Ancak halk yavaş yavaş Seytek ve Külçoro'nun etrafında toplanır. Karagül, Seytek tarafından öldürülür ve Seytek ilk kez açıkça öne çıkar.

Bu perdede Seytek'in şahlanması, Ayçürök'ün vicdanla yüzleşmesi ve halkın baskıya karşı yavaş yavaş birleşmesi anlatılır. Direniş resmen başlar.

Dördüncü Perde

Birinci Sahne: Talas'ta, Bakay ve Kanıkey umutsuzlukla bekler. Seytek'in gelişi onlara umut olur. Kimliğini açıklar ve Manas soyunun devam ettiğini ilan eder.

İkinci Sahne: Kañoro, Talas'ta kendi çıkarı için sefere çıkma planları yapar. Fakat halk ona sırt çevirir. Seytek'in gelişiyle Talas halkı ayağa kalkar.

Üçüncü Sahne: Külçoro, halkı örgütleyerek Kañoro'ya karşı direnişi başlatır. Seytek'in Kañoro'yu teke tek dövüşte öldürmesiyle ihanetin sonu gelir.

Final Sahnesi: Bakay'ın halkına seslenişiyle birlik çağrısı yapılır. Seytek'in kahramanlığı, halkın kurtuluşunun simgesi olur. Kırk Çoro dansıyla Talas'ta zafer kutlanır.

Bu perdede Talas'ın dirilişi, halkın özgürleşmesi ve Manas'ın mirasının yeni nesle devri kutlanır. Seytek artık Manas soyunun yeni öncüsüdür.

“Seytek” librettosunu şair, bilge Bakay'ın Kırgızları içten birliğe çağıran sözleriyle bitirir:

*İçini, bağrını yakar,
Çocuklar, içten yanan ateş kötüdür,
İçinden seni yıkar,
Çocuklar, senden çıkan düşman kötüdür!*

*İçinden seni çürüten,
Bozuğa merhamet etme!
Bozuğa merhamet edersen
Çekersin, çocuklar, acı!*

*Bereketin başı birliktir,
Birlik olsun halkımda!
İçi kötü insan dolaşmasın
Ey çocuklar, yiğit yürekli Kırgız yurdunda!*

“Manas” var oldukça, destanın ulusallığını, onun Kırgızlığını koruyan eski kuşak altınlarının, onların arasında ünlü şair Kubanıçbek Malikov'un da adı asla silinmeyecek diyebiliriz. (Nuruşev, 2011).

3.4.6. Seytek Destanı ve Seytek Oyunu Karşılaştırması

Manas Destanı ile Seytek oyunu aynı destan evrenine dayanır, buna rağmen tür, yapı ve odak bakımından farklı düzlemlerde konumlanır. Manas Destanı, Manas–Semetey–Seytek üçlemesi etrafında örülen geniş hacimli bir epik külliyat niteliğindedir. Sözlü kültür ortamında gelişen bu anlatı, Kırgız toplumunun tarihsel hafızasını, siyasi

mücadelelerini ve kolektif kimlik tasavvurunu kuşaklar boyunca taşır. Seytek oyunu ise bu geniş evrenin özellikle üçüncü kuşakta yoğunlaşan kısmını sahne için yeniden kurgular. Seytek'in rüyasıyla açılan yapı, Manas soy zincirinin sürekliliğini merkezde tutarken dramatik çatıyı tek bir kahramanın olgunlaşma süreci etrafında sıkılaştırır. Böylece destandaki dağınık görünen çok katmanlı zaman ve olay örgüsü, opera formunda daha yoğun ve takip edilebilir bir dramatik iskelete dönüştürülür.

Anlatıcı konumu iki metin arasında temel bir ayırım noktası oluşturur. Destanda manasçı hem olayların taşıyıcısı hem de topluluğun hafızasıdır. Zamanı uzun seferler, göçler, savaşlar ve yurt değişimleri boyunca geniş bir akış içinde ilerler; yan kollar ve tali kahramanlar anlatının ritmini sürekli değiştirir. Seytek oyunu sahne mantığına bağlıdır, anlatıcı sesi geriye çekilir, olaylar diyaloglar, koro parçaları ve sahne yönergeleri aracılığıyla görünür hale gelir. Zaman, Semetey'in ölümüyle açılan tarihsel boşluk ile Seytek'in rüyası ve Talas'a dönüşü arasındaki kırılma anlarına odaklanır. Böylelikle destandaki geniş zaman ufku yerini, Semetey'in ölümü, yirmi yıllık fetret ve Seytek'in siyasal–manevi yükselişi etrafında örgütlenen daha dar dilimlere bırakır.

Kahraman inşası bakımından da iki metin birbirini tamamlayan fakat farklı ağırlık merkezlerine sahip yapılardır. Manas Destanı'nda Manas ve Semetey çizgisinde daha baskın olan savaşçı kimlik, Seytek halkasının ilerleyen aşamalarında toplumsal düzen, adalet ve birlik fikriyle örülür. Seytek oyunu bu mirası öne çıkarır ve Seytek'i yalnızca savaş alanında değil, rüya deneyimi, kimlik farkındalığı ve iç çatışma boyutlarında da izlenebilir bir figür haline getirir. Babası Manas'ı rüyasında gören Seytek, bu işareti kişisel bir çağrı kadar topluluğun kendisine yönelttiği tarihsel bir talep olarak yorumlar. Bakay'ın rüyayı ciddiye alan tutumu, Kanıkey ve Ayçürök'ün koruyucu çizgisi, Baksı'nın mistik rehberliği, destandaki yaşlı bilge, ana ve kadın kahraman tiplerini sahne üzerinde belirginleştirir. Ecel ve Şeytan gibi alegorik figürler ise destanda da hissedilen ölüm, kötülük ve sınanma temalarını görünür kılan sahne kişiliklerine dönüşür.

Tematik düzeyde her iki metin de iç ve dış düşman kavramlarını birlikte ele alır. Destanda Kırgızların farklı boylar ve komşu topluluklarla yaşadığı mücadeleler, siyasi olduğu kadar kozmik bir çatışma ufkuyula anlatılır. Seytek oyununda Kançoro, Kıyas, Karagul ve Yetimhan çizgisi üzerinden ihanet, iç parçalanma ve zorbalık temaları sahne çatışmasının merkezine yerleştirilir. İşgal, sürgün ve dağılma motifi, Talas ve Cetkay mekânlarıyla birlikte somutlaştırılır. Bunun karşısında Bakay'ın birlik çağrısı, Kutu'nun

sabra ve alçak gönüllülüğe vurgu yapan sözleri, Ayçürök ve Kanykey'in koruyucu ana çizgisi, kolektif yeniden kuruluşun etik zeminini kurar. Manas Destanı uzun soluklu bir anlatı içinde toplumsal hafızayı ve kuşaklar arası bağı diri tutarken, Seytek oyunu bu büyük anlatıdan seçtiği dönüm noktalarını sahne estetiği aracılığıyla yoğunlaştırır. Aynı epik malzeme bu yolla hem sözlü destan hem de opera formu içinde farklı okuma imkânları üretir.

3.4.7. Değerlendirme / Yorumlama

Seytek Operası Kırgız destan geleneğinin epik mirasını sahneye taşıyan ve bireysel kahramanlıkla toplumsal birliğin yeniden tesisi arasındaki bağı görünür kılan bir eserdir. Libretto yalnızca Semetey'in ölümünün ardından yetim kalan bir topluluğun hikâyesini anlatmaz; aynı zamanda bir toplumun kimlik, aidiyet ve meşruiyet arayışını kolektif bir yolculuğa dönüştürür. Eser boyunca kahramanlık yalnızca fiziksel cesaretle değil, doğru zamanı bekleme, sabır gösterme ve geçmişin emanetiyle yüzleşme cesaretiyle tanımlanır.

Semetey'in ölümüyle başlayan travma, yirmi yıllık bir suskunluk ve bekleyiş dönemi yaratır. Seytek'in sahneye çıkışı bu bekleyişi sona erdirir ve yeni bir umut penceresi açar. Seytek'in kimliğini öğrenme süreci, bireysel bir erginlenme hikâyesinden çok daha fazlasıdır; bu süreç halkın da kendi kimliğini yeniden tanımasına, geçmişte kaybettiği onurunu hatırlamasına aracılık eder. Bu bakımdan eser, kişisel kaderin toplumsal kaderle örtüştüğü bir metin olarak değerlendirilebilir.

Karakterlerin işlevi de bu bütünlük duygusunu destekler. Bakay'ın yaşlı bilge ve önderlik rolü, Kanıkey'in anaç hafızayı temsil eden duruşu ve Ayçürök'ün koruyucu tavrı, kahramanın yolculuğunu yalnızca bireysel değil, kolektif bir çaba hâline getirir. Külçoro'nun sadakati ve Seytek'e rehberliği, eserin omurgasını oluşturan “*emaneti devretme*” temasını güçlendirir. Finalde Kaңçoro'nun yenilmesi ve halkın yeniden birleşmesi, yalnızca bir zafer değil, toplumun hafızasının tazelenmesi ve birliğin yeniden inşası anlamına gelir.

Eser sahneye taşıdığı törenler, yeminler, kurban ritüelleri ve toplu dans sahneleriyle yalnızca bir dramatik olay örgüsü sunmaz; aynı zamanda bir kültürel hafıza pratiği işlevi görür. Bu yönüyle Seytek Operası, geçmişin anımsatma ve yeniden kurma çabasını, izleyicinin de dâhil olduğu kolektif bir deneyime dönüştürür. Anlatının sonunda ulaşılan

barış ve birlik duygusu, izleyicide yalnızca bir “*mutlu son*” etkisi yaratmaz; aynı zamanda toplumsal hafızanın nasıl canlı tutulabileceğine dair bir düşünme alanı açar.

Bu açıdan bakıldığında eser yalnızca kahramanlık ve intikam temalarını işlemeyen, aynı zamanda direnişin ahlaki boyutunu, adaletin yeniden tesis edilme gerekliliğini ve toplumun kendi içindeki ihanetle yüzleşmesinin önemini hatırlatan bir yapıya sahiptir. Seytek Operası bu özelliğiyle, epik anlatının modern bir sahne formuna dönüşmüş hâli olarak değerlendirilebilir.



3.5. “MANAS İLE ALMAMBET”⁶ OYUNUNUN İNCELENMESİ

Tügölbay Sıdıkbekov ile Kalim Rahmatullin'in birlikte yazdığı 4 perdelik “Manas ile Almambet” adlı tiyatro oyunu, 1944 yılında “Sovyet Kırgızistan” dergisinin 12. sayısında yayımlandı. Bu yayına göre, bir daha hiç basılmayan “unutulmuş” eserler arasına girdi. Bu oyunun tekrar yayınlanmaması ve oyun koleksiyonlarına alınmamasının nedeni muhtemelen 1946 yılında Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin "Leningrad" ve "Zvezda" dergilerine ilişkin aldığı ünlü ideolojik kararın ardından SSCB halklarının destanlarına yöneltilen siyasal suçlamalar ve siyasal baskılardır. Zira Kalim Rahmatullin ve Tügölbay Sıdıkbekov'un oyunu, ağırlıklı olarak dinsel bir versiyon olarak kabul edilen Sagımbay Orazbekov'un "Manas" adlı eserinin konusuna dayanmaktadır. O dönemde "Büyük Kazak"ın saldırgan bir savaş yürüttüğü iddiasıyla suçlandığı ve Moskova'dan Rusça yayınlanan "Büyük Sefer" adlı kitabına ideolojik nedenlerle el konulduğu belirtiliyordu. “Manas ve Almambet” adlı dramda ise kahraman Manas'ın Büyük Pekin'i ele geçirmesi anlatılır. Bu koşullar, ideolojik kaygılar ve Kalim Rahmatullin'in 1946'da ölümü nedeniyle oyun tekrar basılmamış ve arşivlerde kalmıştır.

“Manas ve Almambet” hangi tarihî, siyasî ve kültürel şartlarda, hangi edebî atmosferde yayımlanmıştır? sorusunun cevabına gelirsek; Büyük Vatanseverlik Savaşı sırasındaki politik ve edebi durumu görselleştirmek için, şu kapsamlı edebi ve tarihi gerçeğe bakmak lazım. 1930'larda başlayan halk mirası ve folklor olay örgüsüne hâkim olma isteği, savaş sırasında yoğunlaştı. Çünkü tüm Sovyet halkı sosyalist Anavatan'dır. Faşizme karşı savunmanın kitlesel olarak yükseldiği bir ortamda, şair ve yazarların, halkın geçmişte yabancı işgalcilere karşı verdiği kahramanca mücadeleyi, halkına ve toprağına duyduğu yurtsever sevgiyi yansıtan folklor mirasına başvurmaması mümkün değildi. Halk eserlerinin zengin yurtsever içeriği, Sovyet halkının faşist işgalcilere karşı özgürlük ve bağımsızlık mücadelesiyle doğrudan örtüşmektedir. İşte bu yüzden Mihail İvanoviç Kalinin şöyle demişti:

Ruslar da dahil olmak üzere her insan milliyetiyle gurur duyar ve gurur duymamak imkânsızdır, çünkü onlar halkının bir çocuğudur. Bu çok önemlidir ve ajitasyon çalışmalarında her zaman hatırlanmalıdır. Halkımıza Sovyet vatanseverliğini ve ulusal gururu aşılayın, her askere halkının kahraman atalarını, harika destanını, edebiyatını, büyük halkını, liderlerini ve

⁶ Rahmatullin K., Sıdıkbekov, T. (1944). Manas Menen Almambet. *Sovettik Kırgıztan*. Noyabr-dekabr, S.11-12, s.47-99. Frunze.

komutanlarını ve halk kitlelerinin kurtuluşu için savaşan savaşçılarını hatırlatın (Kalinin, 1991, 34)

Geçmişteki vatanseverlik geleneği ve tarihi temalara olan yaygın ilgi, savaş sırasında genel olarak Sovyet edebiyatının karakteristik özellikleriydi. Merkez Komitesinin bu tür himayesi, dramada halk mirasına olan ilginin artmasına ek bir teşvik sağladı. Savaş sırasında Kırgız edebiyatında Kasımalı Cantöşev'in "Kurmanbek", Kubanıçbek Malikov ve A. Kuttubaev'in "Canıl", Tügölbay Sıdıkbekov ve Kalim Rahmatullin'in "Manas ve Almambet", Aalı Tokombayev ve Kubanıçbek Malikov'un "Manas" ve Kubanıçbek Malikov'un "Seytek" adlı eserleri yaratıldı. Bu eserler savaş sırasında halkın vatanseverlik duygusunu uyandırmada önemli bir rol oynadı" (1987, – 716 b.)

"Manas ve Almambet" draması, Kırgız tarihini yansıtmaya amacını taşıyan ve tüm birliğe nüfuz eden politik-tarihsel ile edebi-kültürel bir atmosfer içerisinde kaleme alınmış ve yayımlanmıştır. Bununla birlikte, eserin ortaya çıkışında kişisel etkenler de göz ardı edilemez. Hayatı boyunca "Manas" destanını inceleyen ve onu övgüyle değerlendiren Kalim Rahmatullin, söz konusu entelektüel ve ideolojik ortamda, bağlılık duyduğu bu destana yönelmekten kaçınmamış; böylece dramayı, hem tarihsel-politik bağlamın hem de bireysel, bilimsel ve estetik ilgisinin bir ürünü olarak oluşturmuştur.

Halk hikâyelerine genel bir yönelimin hâkim olduğu bir ortamda Kalim Rahmatullin'in "Manas"a yönelmesi doğaldı. Çünkü Kalim Rahmatullin, "Manas"ı sözlü bir dram olarak anlamış ve onun dramatik doğasını hissetmiştir. *"Manas, Kırgız yazarlar için şiirsel ve sanatsal dil konusunda tükenmez bir öğrenme kaynağıdır."* diye yazmıştır. (Rahmatullin, 1944, s.34) Oyun yazarları için "Manas", aynı zamanda ayrı bir çatışma ve dramatik olay örgüsü inşası olarak da düşünülebilir. Örneğin "Manas'taki Almambet ile Çubak arasındaki kavgayı ele alalım. Bu kurgu, karakter çatışmalarının keskinliği ve dram dolu diyaloglardan oluşmasıyla öne çıkıyor. "Manas" eserinin konusunun dramatik niteliği M. Avezov tarafından "Manas- Kırgızlar'ın kahramanlık destanı"⁷ adlı eserinde belirtilmiştir. Kırgız edebiyat bilginleri arasında, özellikle filoloji bilimleri adayı Meerim Sulaymankulova, "Manas" destanının dramatik bir eserin özelliklerini taşıdığını doğru bir şekilde belirtmiştir: Diyalojik ve monolojik konuşmadaki zenginliği, olay örgüsünün çatışması, olumlu ve olumsuz karakterler arasındaki mücadelenin draması, bazen

⁷ Avezov, M. (1961). Manas Kırgız Elinin Baatırdık Poeması, M: 61-b

karakterlerin kimliğinin manasçının karakterizasyonu ile değil, kendi konuşmalarıyla ortaya çıkması ve bazen de dramatik çatışmaların trajedisi açısından “Manas” destanı sözlü olarak yaşayan dramatik bir eseri andırmaktadır. Destanın bazı bölümleri kendi başlarına tam bir tiyatro oyunu gibidir. Bunun örnekleri arasında "Manas"taki "Almambet ile Çubak arasındaki kavga" ve “Koşoy ile Coloy arasındaki kavga” yer alır. “Almambet ile Çubak Arasındaki Anlaşmazlık”, olay örgüsünün başlangıçta gelişip giderek yoğunlaştığı ve doruk noktasına ulaştığı, baştan sona gergin diyaloglardan bir noktaya gelir ve sonunda çözümünü bulur. Dolayısıyla destanın pek çok bölümü, konuşma yapısının diyalojik, ifade edici-duygusal niteliği, olay örgüsünün dramatik bir yapının temel olay örgüsü öğelerine (özet, gerilim, doruk noktası, çözüm) benzemesi ve çatışmanın dramatik niteliği bakımından normal bir tiyatro oyununa benzemektedir. "Manas" destanının dramatik doğası ve şiirselliği, Ekim Devrimi'nden sonra yazılı dramaturjinin ortaya çıkışı için eşsiz bir efsane haline geldi (Sulaymankulova, 2017, s.94) Kısacası, “Manas”ın olay örgüsünün dramatik özelliklerinin zenginliği, Kalim Rahmatullin ve Tügölbay Sıdıkbekov'u destana dayalı dramatik bir eser yaratma planı oluşturmaya teşvik etti.

3.5.1. Özeti

Manas ile Almambet anlatısı, Kırgız sözlü kültüründe kuşaklar boyunca aktarılmış kahramanlık geleneğinin merkezinde yer alan bir bölüm olarak dikkat çeker. Metin, Kırgız toplumsal hafızasının tarihsel deneyimlerini yansıtan bir yapı kurar. Bu yapı hem bireysel hem toplumsal düzeyde dönüşümün sınırlarını tanımlayan bir çatışma alanı sunar. Metinde ortaya çıkan olay örgüsü yalnızca savaş anlatısını değil töre kültürünü, bağlılık kavramını, inanç sistemini ve toplumsal aidiyet fikrini de belirgin hale getirir.

Anlatının temel gerilimi, Almambet'in doğduğu Orus ortamından ayrılışı ve Kırgız toplumunun geleceğini temsil eden Manas ile birleşmesi üzerinden şekillenir. Almambet'in çocukluk dönemi onun bir kimlik arayışı içinde büyüdüğünü gösterir. Bu dönemde sergilenen davranışları, savaşçı kişiliğinin erken işaretlerini taşır. Küçük yaşta çevresindeki düzenin sınırlarını zorlayan tavrı hem ailesi için hem toplum için alışılmadık dışı bir çocuğun yetişmekte olduğunu haber verir. Bu özellik zamanla onun içsel yönelimlerini güçlendirir. Özellikle Cakıp adındaki düşman figürü ile karşılaşmaları, Almambet'in kişisel dönüşüm sürecini besleyen önemli etmenlerden biri haline gelir.

Çocukluk döneminden itibaren Almambet'in Kırgız coğrafyasına duyduğu ilgi onu Orus ortamının geleneksel sınırlarından uzaklaştırır. Bu uzaklaşma bir huzursuzluk duygusu doğurur. Almambet'in davranışlarındaki keskinlik ve otoriteye karşı gösterdiği direnç bu huzursuzluğun dışa yansımalarıdır. Otoriter olan babası bile zaman zaman Almambet'in bu yönü karşısında çözüm bulmakta zorlanır. Bu durum Almambet'in içinde bulunduğu aile yapısının da günün koşullarıyla çatıştığını gösterir. Orus coğrafyasının dini, kültürel ve toplumsal örgüsü Almambet'in ruhsal yönelimiyle uyumsuz bir alan oluşturur. Anlatı bu uyumsuzluğu sık sık vurgular.

Anlatının belirleyici kırılma noktası, Almambet'in Hz. Muhammed'e iman edişidir. Bu iman süreci yalnızca bireysel bir dönüşüm değil toplumsal bir yön değiştirme eylemi olarak sunulur. Çünkü Almambet'in kabul ettiği inanç, onu mensubu olduğu toplumdan ayırır. Bu ayrılışın sonucunda Almambet artık Orus topluluğunun bir ferdi değildir. Kendi köklerinin onu bağlı tuttuğu düzen çözülür. Bu çözülüşün ardından ortaya çıkan boşluk yeni bir aidiyet arayışını tetikler. Anlatı boyunca bu arayışın en tutarlı karşılığı Kırgız toplumunun kültürel çerçevesi olarak görülür.

Almambet'in göç ederek Kırgız yurduna yönelmesi hem fiziksel hem simgesel bir geçiştir. Bu geçiş, destanın kimlik vurgusunu pekiştiren önemli bir sahnedir. Almambet'in ayrılış süreci gerilimli ve sancılıdır. Babasıyla karşı karşıya gelmesi ve evden kopuşu büyük bir ruhsal baskı oluşturur. Bu baskı karakterin kararlılığını ölçen bir sınav niteliği taşır. Almambet, aldığı kararın sonucunda yaşamı boyunca taşıyacağı bir yolculuğa adım atar. Bu yolculuk yalnızca mekânsal değildir. Aynı zamanda kültürel, siyasal ve duygusal bir geçiştir.

Manas ile karşılaşma sahnesi anlatının en çarpıcı bölümlerinden biridir. Bu karşılaşma iki savaşçının güçlerini karşılaştırdığı bir düellodan fazlasıdır. Sahne, kaderin iki figürü aynı çizgide buluşturduğu bir dönüm noktası taşır. İki savaşçı da birbirine denk özelliklerle sahneye çıkar. Bu denklik onları savaş alanında rakip gibi gösterse de anlatı ilerledikçe bu karşılaşma bir tanışma töreni niteliği kazanır. Düellonun sertliği, karakterlerin karşılıklı saygısını artıran bir araç haline gelir.

Manas'ın zihinsel ve bedensel gücünü temsil eden duruşu Almambet'i etkilemiştir. Almambet için Manas yalnızca bir savaşçı değil aynı zamanda ruhsal yönelimin, toplumsal düzenin, adalet fikrinin ve töresel bilincin simgesidir. Bu yüzden Almambet'in Manas'a duyduğu bağlılık kendiliğinden ortaya çıkan bir eğilimdir. Anlatı bu bağlılığı

doğal bir yönelim şeklinde ele alır. Manas da Almambet'in karakterindeki savaşçı kararlılığını fark ederek onu kendi çevresine kabul eder. Bu kabul, Almambet'in aradığı aidiyetin nihai karşılığıdır.

Metinde Manas'ın lider figürü olarak çizilmesi, Kırgız toplumunun tarihsel hafızasında yer alan yönetim ve kahramanlık anlayışını açıkça gösterir. Manas'ın hem otoriter hem kapsayıcı bir yönü vardır. Onun otoritesi baskıcı bir alan yaratmaz. Aksine yanında yer alan kişilere koruyucu bir güç sunar. Bu özellik hem savaş ortamlarında hem günlük yaşamda etkilidir. Manas'ın Almambet'e bakışı tam da bu koruyucu nitelik üzerinden kurulmuştur.

Anlatıda savaş sahneleri fiziksel bir çatışma olmaktan daha geniş bir anlam taşır. Bu sahneler, toplumsal düzeni tehdit eden güçlerin ortadan kaldırılması için verilen mücadeleyi simgeler. Manas ve Almambet'in birlikte savaşmışları anlar hem birlik fikrini pekiştirir hem iki karakterin birbirini tamamlayan yönlerini görünür kılar. Almambet, cesareti ve atılganlığıyla öne çıkar. Manas ise stratejik zekâsı, liderlik vasfı ve sezgisel gücüyle olayları yönlendirir. Bu ikili yapı destanın dramatik akışını kuvvetlendiren temel unsurlardandır.

Cakıp figürü anlatının karşıt kutbunu oluşturur. Onun varlığı Almambet'in eski hayatının izlerini taşır. Cakıp'ın düşmanlığı yalnızca fiziksel bir tehdit değildir. Aynı zamanda Almambet'in geçmişiyile hesaplaşmasını tetikleyen psikolojik bir olgudur. Almambet'in Cakıp ile karşılaşmaları onu hem güçlendirir hem ruhsal düzeyde olgunlaştırır. Çünkü Almambet her karşılaşmada kendi değişiminin farkına varır. Böylece Cakıp, Almambet'in dönüşüm yolculuğunun yansıması haline gelir.

Anlatının duygusal yoğunluğu Almambet'in iç çatışmalarında kendini gösterir. O, bir yandan doğduğu yerin anılarını taşır. Diğer yandan kendine yeni bir yurt seçmiştir. Bu ikilem onun karakterini derinleştirir. Almambet bu zorlukla baş ederken Manas'ın desteğini hisseder. İki kahraman arasındaki bağ böylece güçlenir. Destanın birçok sahnesinde bu duygusal bağ örtük biçimde hissedilir. Manas'ın Almambet'e güveni ikili arasındaki dayanışmanın temelini oluşturur.

Manas'ın çevresindeki topluluk da anlatının önemli bir bileşenidir. Bu topluluk yalnızca bir halk topluluğu değil kültürel bir organizmadır. Törelere, ritüellere, savaş anındaki disiplin ve barış dönemlerindeki yaşam düzeni metnin arka planında daima hissedilir. Almambet bu düzenin içine dahil oldukça kendi karakteri de bu kültürel

çerçeveyle uyum sağlar. Yabancı bir ortamdan gelmiş olsa da Kırgız toplumunun değerlerine hızla uyum gösterir. Bu uyum süreci anlatının bütünlüğünde önemli bir yer tutar.

Almambet'in Manas ordusundaki konumu zamanla yükselir. Savaş meydanındaki başarıları onun çevrede saygınlık kazanmasını sağlar. Manas'ın önderliği altında sergilediği performans bir kahramanın doğuş süreci gibi anlatılır. Bu doğuş yalnızca bireysel bir yükseliş değildir. Kırgız toplumunun da geleceğini biçimlendiren bir güç haline gelir. Almambet'in bu yeni konumu aynı zamanda onun geçmişte yaşadığı kimlik çatışmasını geride bırakmasına imkân verir. Artık kendini tamamlanmış hisseder. Bu tamamlanma duygusu anlatının duygu örgüsünün merkezindedir.

Destanda kahramanlık anlatısı kadar dostluk temasının da güçlü biçimde işlendiği görülür. Manas ile Almambet'in ilişkisi bu dostluğun kuvvetli bir örneğidir. İki arasında kurulan bağ sade bir yoldaşlık değildir. Ortak kader bilinci üzerine kurulu bir birlikteliktir. Her savaşta birbirlerine duydukları güvenin arttığı hissedilir. Aralarındaki bu güven bağı topluluğun diğer üyeleri için de örnek teşkil eder.

Bu metin boyunca fark edilen bir başka unsur, toplumsal belleğin savaş tecrübesi aracılığıyla nasıl şekillendiğidir. Savaş anlatıları bir yandan toplumun yaşadığı zorlu koşulları hatırlatır. Diğer yandan kahramanların dayanıklılığını yüceltir. Bu yüceltme süreci destanın kültürel işlevini güçlendirir. Manas'ın liderliği ve Almambet'in dönüşümü Kırgız toplumunun ideallerini temsil eden iki ana damar gibi işler. Toplumun hayatta kalma ve genişleme mücadelesi bu iki karakterin kişisel hikâyesine yansır.

Anlatının genel yapısı değerlendirildiğinde, "Manas ile Almambet" bölümünün yalnızca bir savaş hikâyesi olmadığı anlaşılır. Bu bölüm, kültürler arası geçişin, inanç dönüşümünün, sadakat ve ihanet temalarının, liderlik anlayışının ve toplumsal bütünlüğün birleştiği geniş bir çerçeve sunar. Karakterlerin iç dünyaları kadar dış dünya koşulları da anlatıya yön verir. Bu da eserin derinlikli bir yapı kurduğunu gösterir.

Sonuçta metin Kırgız kültürünün ruhunu taşıyan bir anlatı olarak okunur. Manas ve Almambet hem bireysel hem kolektif düzeyde anlam kazanan iki kahramandır. Bu iki figürün karşılaşması, çatışması ve birleşmesi destanın temel eksenini oluşturur. Onların mücadelesi yalnızca bir savaşın değil bir kültürün sürekliliğinin de temsidir. Bu yönüyle anlatı, Kırgız sözlü geleneğinin taşıyıcı gücünü ortaya koyar. Destanın canlı kalmasının nedeni de bu güçlü anlatısal yapının toplum tarafından sahiplenilmesidir.

3.5.2. Konusu

Manas ile Almambet oyunu, Manas destanının kahramanlık dünyasını sahneye taşıyan dört perdeli, altı sahneli bir dram olarak yapılandırılmaktadır. Oyun, Çin sarayından Talas bozkırına, Pekin'in kız sarayından kanlı savaş alanlarına kadar uzanan geniş bir mekân düzeni içinde bireysel kaderler ile toplumsal yazgıyı iç içe işlemektedir. Merkezde Almambet'in iç çatışması, Manas'ın halk merkezli hanlık anlayışı ve kölelik–özgürlük gerilimi yer almaktadır. Kadın karakterlerin belirleyici duruşları, savaşın yıkıcılığı ve halkların birlik arayışı da konu bütünlüğünü güçlendirmektedir.

Oyunun ilk perdesi, Altınay'ın otağında başlamakta, Orhun yurduna duyulan özlem ile Çin sarayındaki tutsaklık duygusu aynı anda sahneye taşınmaktadır. Irçı Oğul'un Orhun'u anlatan destansı ezgisi, Altınay'ın iç monoloğu ile birleşerek kaybedilmiş yurt imgesini yoğun biçimde kurmaktadır. Altınay'ın sözleri, yıkılmış hanlık düzenini ve halkın içine sürüklendiği sefaleti çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır:

Altınay: *Bizim hanlarımız mahvoldu, oğlanı köle, kızı güneşin altına attılar.
Halkın ömrü sefaletle geçti (s.49).*

Bu alıntıda Orhun'un eski bolluğu ile şimdiki kölelik düzeni arasındaki keskin kırılma vurgulanmaktadır. “Oğlanı köle, kızı güneşin altına atmak” ifadesi, yalnızca ekonomik bir çöküşü değil, bütün bir toplumun onurunu zedeleyen aşağılanma biçimini simgelemektedir. Oyun boyunca kölelikten özgürlüğe uzanan siyasal ve ahlaki mücadelenin temel motivasyonu, tam da Altınay'ın bu cümlesinde odaklaşmaktadır. Böylece olay örgüsünün duygusal ve ideolojik zemini ilk sahnede kurulmuş bulunmaktadır.

Altınay'ın geçmişteki Orhun düzenini hatırlaması, oyunun ilerleyen bölümlerinde Manas'ın Talas'taki yönetimi ile karşılaştırmalı bir okuma yapmaya imkân vermektedir. Orhun onun hafızasında adaletli, bereketli, halkın söz sahibi olduğu bir yapı olarak canlanmaktadır. Buna karşılık Pekin'deki saray atmosferi, köleliği kurumsallaştıran ve halkı ezen bir hanlık düzeni olarak çizilmektedir. Altınay'ın bu iki dünya arasında kurduğu karşıtlık, Almambet'in siyasal ve ahlaki tercihlerini şekillendiren temel referans noktası hâline gelmektedir.

Bu noktada oyuna Manas figürünün girişi, yalnızca başka bir kahramanın sahneye çıkması şeklinde değil, yeni bir yönetim ve adalet anlayışının görünür olması şeklinde

okunmaktadır. Altınay'ın Manas'ı tanımlayan sözleri, halk merkezli hanlık kavrayışını açık biçimde ortaya koymaktadır:

Altınay: *O, halkını besleyen han... O, derin akıllı, öfkesine hâkim, sözüyle halkı, askeri eğiten, halkına adil bir insandı. Köleleri toplayıp baş yaptı. Köleleri bir araya getirip önder etti (s.51).*

Bu alıntı, oyunun konusundaki temel karşılaştırmayı netleştirmektedir. Bir yanda Azizhan ve Koñurbay gibi köleliği sürdüren, ganimet peşinde koşan hanlar yer almaktadır. Diğer yanda ise Manas'ın şahsında temsil edilen, köleleri baş yapan, onları önder kılan bir halk hanlığı görülmektedir. Manas'ın köle kökenli çoralarını ordunun ve yönetimin merkezine koyması, oyunun özgürlük ve eşitlik eksenine dayanan siyasal tahayyülünü göstermektedir. Almambet'in de bu iki dünya arasında seçim yapması gerekmekte, oyun konusu büyük ölçüde bu seçimin dramatik sonuçlarını izlemektedir.

Almambet karakteri, babası Azizhan'ın oğludur fakat ruhen ve düşünsel olarak Manas'ın dünyasına yaklaşmaktadır. Macik ile konuşmalarında kölelik düzenine duyduğu tepki, babasının halktan kopuk yönetimini sorgulaması ve “han babamla Kalça'ya nasıl cevap vereceğimi ben bileyim” diyerek kendi yolunu çizmek istemesi, karakterin iç gerilimini belirginleştirmektedir. Azizhan'ın saraya öfkeyle girişi, Altınay'ı aşağılaması ve sonunda Altınay'ın kılıç altında can verip hemen ardından Azizhan'ın yine Almambet'in kılıcıyla düşmesi, bireysel ve siyasal kopuşun en sert biçimde sahneye taşındığı andır. Böylece Almambet, kendi soyundan gelen hanlık çizgisini kesmiş, kölelikle kurulan hanlığı reddetmiş olmaktadır. Oyunun konusu tam bu noktada, aile içi trajediden çok daha geniş bir düzleme, halkların ittifakı ve özgürlük mücadelesi düzlemine açılmaktadır.

Talas'a geçildiğinde, Manas'ın otağı etrafında şekillenen sahneler, sadece kahramanlık değil, aynı zamanda iç tartışma ve siyasal müzakere atmosferi taşımaktadır. Hanlar, çorolar, Bakay ve Koşoy gibi bilge figürler, savaşın anlamını ve yöntemi tartışmaktadır. Bu tartışmalarda Kanikey'in sesi, oyunun konusuna güçlü bir etik boyut eklemektedir. Onun savaş ve yaşam üzerine söyledikleri, metindeki en çarpıcı değerlendirmelerden biridir:

Kanıkey: *Bu dünyada savaş diye bir şey var. Onda kan sel olur, gözyaşı göl olur. İnsanoğlunun soyu tükenir. Dünyada ise düğün, eğlence, oyun ve sevinçle evlilik olur. O zaman insan soyu çoğalır, büyür (s.63).*

Bu sözler, oyunun yalnızca kahramanlık yüceltisi yapan bir metin olmadığını göstermektedir. Kanıkey, savaşın bedelini “kan seli” ve “gözyaşı gölü” imgeleriyle tarif etmekte, insan soyunun tükenişi ile çoğalmasında arasındaki dengeyi kurmaya çalışmaktadır. Böylece Manas’ın seferleri, sırf şan kazanmak için değil, köleliği aşan, halkın özgürlüğünü koruyan “kutsal savaş” olarak anlamlandırılmaktadır. Kanıkey’in hem Manas’ı dizginleyen hem de ona zırh diken kişi oluşu, kadın karakterlerin oyunda pasif figürler biçiminde yer almadığını göstermektedir. Altınay, Kanıkey, Burulça ve Birmıskal, farklı biçimlerde adalet, sadakat ve özgürlük arayışının taşıyıcıları hâline gelmektedir.

Oyunun ilerleyen sahnelerinde Manas’ın iç monoloğu, Koñurbay’a karşı yürütülen seferin sınırlarını da çizmekte, savaşın hedefini açıkça ortaya koymaktadır. Manas’ın kendi kendine konuştuğu bölümde geçen cümlesi, oyunun siyasal eksenini özetlemektedir:

Manas: *Ben halkın özgürlüğünü, talihini aramaya gidiyorum” (s.70).*

Bu ifade, savaşın sadece askerî bir eylem değil, halkın kaderini değiştirmeye dönük bir arayış olduğunu göstermektedir. Manas, Çin’i bütünüyle yok etmeyi amaçlayan bir fatih gibi konuşmamaktadır. Konuşmasında “bütün Çin bize düşman mı?” diye sorgulamakta, asıl hedefin Koñurbay’ın başını çektiği kölelik düzeni olduğunu vurgulamaktadır. Böylece oyunun konusu, iki millet arasında basit bir etnik çatışma çerçevesine değil, adil yönetim ile zulme dayalı yönetim arasındaki karşıtlığa yerleştirilmektedir.

Savaş sahnelerinde Koñurbay, Eşek Kulak ve Coloy gibi dev karakterler üzerinden düşman cephesi çizilmektedir. Bu figürler, yalnızca fiziksel güçleriyle değil, kibirleri, ganimet tutkuları ve Burut halkını köle yapma hevesleri ile de betimlenmektedir. Buna karşılık Almambet’in savaş alanındaki rolü, gücün yanı sıra strateji ve ihtiyatı da öne çıkarmaktadır. Çubak’ı sık sık dizginlemesi, Koñurbay’ın tuzaklarını fark etmesi ve bilginleri etkisiz hâle getirmek üzere kılık değiştirmesi, oyunun kahramanlık anlayışını yalnızca kaba kuvvete indirmeyen bir çizgiye yerleştirmektedir. Sırgak’ın devlerle

dövüşürken gösterdiği cesaret, Birmiskal ile arasındaki duygusal bağın savaş atmosferiyle iç içe geçmesi de konuya insani bir derinlik katmaktadır.

Burulça'nın kız sarayındaki sahneleri, sevgi ile siyasal hesapların nasıl çarpıştığını göstermektedir. Burulça'nın elindeki hançerle Almambet'i karşılaşması, bir yandan Kanıkey'in geleneğini hatırlatmakta, diğer yandan Çin'in içinden yükselen bir vicdan sesini sahneye taşımaktadır. Burulça, hanı Koñurbay'ın suçlarını fark eden, kardeşinin savaşta kullanılmasına içerleyen, buna rağmen Alma'ya duyduğu sevgiyi de inkâr etmeyen bir konuma yerleştirilmektedir. Böylece oyunun konusu, sadece dış düşmana karşı birleşen bir topluluk hikâyesi değil, düşman sayılan tarafın içinden de adalet arayışına katılan bireylerin bulunduğu çok katmanlı bir yapı hâline gelmektedir.

Manas ile Almambet oyunu, tüm bu sahneler aracılığıyla kölelikten özgürlüğe uzanan bir yolculuğu anlatmaktadır. Altınay'ın yitirilmiş Orhun'u, Manas'ın Talas'taki halk hanlığı, Almambet'in babasına karşı yükselen itaatsizliği, Kanıkey'in savaş-yaşam dengesi üzerine sözleri, Burulça ve Birmiskal'ın duygusal çatışmaları aynı bütün içinde birleşmektedir. Oyun, hanların onuru ile halkın talihi arasında bir seçim yapılması gerektiğini vurgulamakta, bu seçimi de Almambet ve Manas'ın safında, yani halkın özgürlüğü yönünde konumlandırmaktadır. Böylece eser, destansı bir kahramanlık anlatısını, adalet, birlik ve özgürlük üzerine kurulmuş geniş bir toplumsal konu çerçevesi içinde yeniden üretmiş bulunmaktadır.

3.5.3. Kişiler

Manas: Kırgızlar'ın hanı, adalet ve özgürlük fikrini temsil eden karizmatik bir liderdir. Hem savaş meydanında hem de hanlar arasındaki çekişmelerde birleştirici akıl konumunda durmaktadır.

Almambet (Alma): Çin sarayında büyümüş, köleliğe ve zulme isyan eden, iki dünya arasında sıkışmış bir yigittir. Manas'a sığınıp onun ordusunda hanlık görevini üstlenerek hem kendi halkının hem de ezilenlerin özgürlük arayışında yer almaktadır.

Altınay: Orhun yurdunun eski kraliçesi ve Almambet'in annesidir. Azizhan'a karşı dimdik duruşu ve ölümü göze alan direnişiyle ana figürü olarak eserin vicdan merkezini oluşturmaktadır.

Azizhan: Çin'in hanı ve Almambet'in babasıdır. Gücünü halkın iradesinden alan oğluyla karşı karşıya gelip zulmü temsil eden bir iktidar biçimini sahneye taşımaktadır.

Koñurbay (Kalça, Han Konur): Keşişlerin hanı, “kan dökücü” sıfatıyla anılan, Burut ve Kırgız yurtlarını köleleştirmeyi amaçlayan büyük düşmandır. Savaşta zekâ ve tuzakla ilerlemeye çalışsa da Manas ve Almambet'in direnişi karşısında sarsılmaktadır.

Bakay: Manas'ın en güvendiği ak saçlı bilgesidir. Savaş stratejisinde olduğu kadar hanlarla Manas arasındaki gerginlikte de dengeleyici, yatıştırıcı bir rol üstlenmektedir.

Koşoy: Hem fiziksel gücü hem de “kutsal silah”la ilişkilendirilen otoritesiyle sahneye çıkan yaşlı yiğittir. Yemin töreninde gürz ve baltayı taşıyarak savaşın ahlaki çerçevesini kuran figür konumundadır.

Çubak: Dürtüsel cesaretiyle öne çıkan, savaş meydanında geri adım tanımayan bir kahramandır. Bazen düşünmeden hareket edip Koñurbay'ın tuzaklarına yaklaşıp da Manas'ın uyarılarıyla çizgide kalmaktadır.

Sırgak: Hem savaşta devlerle dövülecek kadar cesur hem de esprili üslubuyla sahneye hafiflik katan bir yiğittir. Eşek Kulak'ın başını giyerek düşman saflarına sızmasıyla zekâsını da ortaya koymaktadır.

Töştük (Töshtük): Hanlar arasında onur ve pay meselesini yüksek sesle dile getiren, zaman zaman Manas'la söz yarıştıran bir çorodur. Buna rağmen savaş anında Manas'ın ordusuna güç katan yiğitlerden biri olarak çizilmektedir.

Irçı Oğul: Oyunun başından itibaren destansı türküleriyle sahnenin ruhunu kuran ozandır. Hem Orhun yurdunun güzelliğini hem de halkın acısını şiir diliyle dile getirerek anlatıya sözlü kültür katmanı eklemektedir.

Macik: Önce köle olmuş, sonra Almambet'e sadakatiyle öne çıkan yoldaştır. Kılık değiştirerek, haber taşıyarak ve düşmanı oyalayarak savaşın görünmeyen cephesinde kritik işler üstlenmektedir.

Kanıkey: Manas'ın eşi, siyasal aklı güçlü, sezgileri kuvvetli bir kraliçedir. Savaşa gitmeden önce Manas'a diktiği zırh ve verdiği öğütlerle hem koruyucu hem de yön gösterici bir figür olarak sahnelenmektedir.

Aruuke: Kanikey'in yanında yer alan usta, aynı zamanda Almambet'in eşi olarak Kırgız hanlığıyla bağını güçlendiren bir kadındır. Sırgak için düşünülen eş meselesinde de adı anılarak topluluk içindeki konumunu pekiştirmektedir.

Burulça: Almambet'in sevgilisi, Çin'in içinden gelen, sorgulayıcı ve eğitimli bir genç kadındır. Hançer sahnesinde hem savaşın ahlaki yükünü hem de kişisel kırgınlığını yansıtarak bireysel duyguya siyasal çatışmayı buluşturmaktadır.

Birmiskal (Miskalcan): Altınay'ın yeğeni, güzelliği ve utangaç ama tutkulu iç dünyasıyla dikkat çeken bir karakterdir. Sırgak'la olan duygusal bağı ve Koñurbay'dan duyduğu korku üzerinden saray kadınlarının savaş gölgesindeki hayatı görünür hâle gelmektedir.

Tayho: Sarayın zeki ve kurnaz cariyesidir. Hem Koñurbay'ı hem saray çevresini ustaca yönlendirmeye çalışarak bilgi ve entrikayı bir araya getiren ara figür olarak işlev görmektedir.

Acıbay: Manas'ın elçisi olarak Çin sarayına gelen, sözü düzgün, hitabeti kuvvetli bir Kırgız yiğididir. Hediyeler, işlemeler ve haberler üzerinden iki dünya arasında diplomatik köprü kurmaktadır.

Eşek Kulak: Koñurbay'ın dev gibi savaşçısıdır. Gücüyle övünen bu karakterin sonunda başının kesilip mızrağa takılması, zorbalığın akıbetini simgesel biçimde göstermektedir.

Coloy: Koñurbay'ın bir başka devi, uzun savaşlar sonunda kaburgaları kırılmış hâlde sahneye çıkan yorgun bir savaşçıdır. Kırgızların direncini gördükçe Burut halkının kolay teslim olmayacağını fark eden bir iç sorgulama yaşamaktadır.

Neskara (Neskaray): Çin'in hanlarından biridir ve savaşta esir düştükten sonra Manas'ın merhametiyle karşılaşmaktadır. Barış vaadi verip iki halk arasında köprü kurma ihtimalini temsil eden bir noktaya taşınmaktadır.

Ayarlar (Faytu ve Sayfu): Koñurbay'a büyü ve kehanetle destek veren Çinli bilgelerdir. Savaşın mistik ve karanlık yönünü temsil etseler de Manas'ın gücü karşısında büyülerinin sarsıldığını itiraf etmektedirler.

3.5.4. Zaman ve Mekân

Manas ile Almambet metninde zaman ve mekân olgusu destansı yapının sahne düzenine uyarlanmasıyla geniş bir anlatı alanı oluşturur. Metnin zaman akışı doğrusal ilerler ve bu doğrusal yapı kahramanların yaşamındaki dönüşümleri anlaşılır kılar. Olayların ardışık biçimde verilmesi hem bireysel yolculukları hem toplumsal düzeni daha görünür hale getirir. Metinde zaman tek bir döneme sıkışmış bir çerçeve taşımaz. Çocukluk döneminden yetişkinliğe uzanan geniş bir akış yer alır. Bu akış kahramanların içsel gelişimini tarihsel bir ritim içinde sunar.

Zamanın bu geniş yapısı özellikle Almambet'in ruhsal değişimini güçlü biçimde destekler. Almambet önce kendi toplumunun sınırları içinde sorgulayıcı bir çocuk olarak görünür. Bu dönem onun bulunduğu çevre ile uyum sağlayamadığını hissettiren temel aşamadır. Ardından gençlik yıllarında başlayan gerilim artar ve inanç değişimi ile birlikte yeni bir yöneliş girer. Bu yöneliş zamanın akışıyla uyumlu biçimde ilerler ve karakterin dönüşümünü daha belirgin kılar. Böylece zaman yalnızca sahnelerin ardışık sıralanması değildir. Aynı zamanda kahramanın ruhundaki değişimin hızını ayarlayan bir unsurdur.

Metinde zamanın durduğu ya da yavaşladığı anlar da bulunur. Özellikle Manas ile Almambet'in karşı karşıya geldiği sahnede bu durgunluk daha açık hissedilir. İki kahramanın birbiriyle sınındığı bu bölümde zaman sanki geriye çekilir ve sahne büyük bir yoğunluk içinde donar. Bu durgun atmosfer kahramanların kader çizgisinin kesiştiği noktayı güçlendirir. Böylece zaman hem akıcı hem durgun hem hızlı hem ağır bir ritim yaratır. Her ritim kahramanların psikolojik konumunu açığa çıkarır.

Mekân olgusu metinde geniş bir coğrafi çeşitlilik şeklinde işlenir. Orus mekânı ile Kırgız mekânı arasında büyük bir karşıtlık görünür. Orus mekânı kapalı ve baskı oluşturan bir atmosfer şeklinde sahnede yer alır. Bu alan Almambet'in içsel çatışmasını besleyen bir ortama dönüşür. Aile içindeki gerilim bu mekânsal baskıyı pekiştirir ve Almambet'in bu çevrede kendine yer bulamadığını gösterir. Orus mekânının soğuk havası Almambet'in yolculuğunun başlangıç nedenlerinden biri haline gelir.

Kırgız mekânı ise tamamen farklı bir ruh taşır. Açık bozkır alanları oba düzeni savaş meydanları ve toplu yaşam sahneleri bu mekânı geniş ve özgür bir atmosferle sunar. Bu genişlik karakterlerin ruhundaki ferahlamayı da yansıtır. Almambet bu mekâna adım attığı anda kendi kimliğini yeniden kurmaya başlar. Açık alanın sağladığı nefes alma duygusu onun içsel sıkışmışlığını hafifletir ve yeni bir dünyaya yöneldiğini hissettirir.

Mekânlar aynı zamanda simgesel anlamlarla yüklüdür. Orus yurdu geçmişin ağırlığını temsil eder. Kırgız yurdu ise geleceğe açılan bir kapı işlevi görür. Almambet'in bu iki mekân arasında yaptığı geçiş hem coğrafi hem ruhsal hem kültürel bir değişimin göstergesidir. Bu geçiş metnin dramatik derinliğini artırır ve sahnenin duygusal gücünü yükseltir.

Savaş sahnelerinde mekân daha hareketli bir yapı kazanır. Geniş alanın sunduğu dinamizm zamanın ritmini hızlandırır ve karakterler arası çatışmayı görünür hale getirir. Bu hareketlilik metnin destansı yönünü güçlendirir. Manas ordusunun ilerleyişi coğrafyanın genişliğini hissettirir ve Kırgız toplumunun yaşam düzeninin savaşla ne kadar iç içe geçtiğini gösterir.

Zaman ile mekân arasındaki ilişki oyunun bütününe yayılmış durumdadır. Zaman değiştikçe mekânın anlamı da değişir. Almambet'in çocukluk dönemindeki Orus mekânı karanlık bir sınır oluşturur. Gençlik dönemindeki Kırgız mekânı ise aydınlık ve açık bir alan sunar. Bu karşıtlık kahramanın içsel dönüşümüne eşlik eden güçlü bir yapı haline gelir.

Metnin genelinde zaman ve mekân kahramanların kader çizgisini belirleyen iki temel eksendir. Zaman kahramanları olgunlaştırır ve onları yeni aşamalara taşır. Mekân onların kimliklerini yeniden kuran bir alan yaratır. Bu iki eksen birleştiğinde destansı anlatının sahne düzeni güçlü bir bütünlük kazanır. Manas ile Almambet bu bütünlük içinde hem tarihsel bir atmosfer hem ruhsal bir derinlik oluşturur.

3.5.5. Eylemsel Örgü

Manas ile Almambet metninde eylemsel örgü kahramanların bireysel dönüşüm yolculuğu ile toplumsal çatışmaları bir araya getiren çok katmanlı bir yapıda ilerler. Olay akışı hem karakterlerin iç dünyasını hem de dış çevrede yaşanan güç mücadelelerini eş zamanlı biçimde görünür hale getirir. Bu yapı destansı anlatımın sahne üzerinde kurulmasını destekleyen güçlü bir dramatik çizgi oluşturur.

Metnin eylemsel hareketi Almambet'in çocukluk döneminde başlayan sorgulayıcı tavırlarıyla açılır. Almambet kendi toplumunun değerlerini benimsemekte zorlanan bir karakter olarak sahnede görünür. Bu durum onun aile içindeki düzenle çatışmasına yol açar. Babasıyla yaşadığı gerilim Almambet'in içsel rahatsızlığının dışa yansımasıdır. Bu

çatışma örgünün ilk basamağını oluşturur ve karakterin dönüşümünün başlangıç noktasını belirler.

Almambet'in Cakıp ile yaşadığı karşılaşmalar eylemsel örgünün gerilim doğrultusunu güçlendirir. Cakıp'ın saldırgan tavrı Almambet'in kendi kimliğiyle yüzleşmesine zemin hazırlar. Bu karşılaşmalar içinde Almambet giderek sertleşen bir tutum edinir. Bu sertlik ruhsal bir baskının oluşturduğu yönelimdir ve eylem çizgisinin hızlanmaya başladığı aşamayı temsil eder.

Metnin kırılma noktası Almambet'in inanç değişimi ile başlar. Hz. Muhammed'e iman etmesi onun yaşam çizgisini kökten farklılaştırır. Bu dönüşüm sadece ruhsal bir hareket değildir. Aynı zamanda yeni bir yaşam alanına yönelme kararıdır. Ailesinden kopuşu dramatik örgünün duygusal yoğunluğunu artırır. Bu ayrılış sahnesi eylemsel örgünün güçlü bir geçiş bölümü niteliği taşır. Almambet artık doğduğu düzeni geride bırakmıştır ve yeni bir dünyaya doğru ilerler.

Almambet'in Kırgız yurduna gidişi eylem çizgisinin yön değiştirdiği bir safhayı temsil eder. Bu geçiş karakterin kader çizgisiyle birleşen geniş bir hareket alanı oluşturur. Kırgız coğrafyasına varışı sahnede genişleyen bir atmosfer yaratır. Almambet'in bu mekânda tanıştığı düzen onu hem duygusal hem kültürel bir yenilenme sürecine taşır.

Eylemsel örgünün en etkileyici bölümlerinden biri Manas ile Almambet'in karşı karşıya geldiği sahnedir. Bu sahnede iki kahraman arasında yaşanan mücadele hem fiziksel hem simgesel bir sınanma niteliği taşır. Düellonun yoğunluğu karakterlerin gücünü açığa çıkarırken birbirlerini tanımalarını sağlayan bir eşik oluşturur. Bu eşik eylem çizgisinin yönünü değiştiren bir birleşmeye dönüşür. Manas'ın duruşu ve Almambet'in cesareti iki kahramanın kaderlerini tek bir noktada buluşturur.

Bu karşılaşmanın ardından başlayan süreç eylem örgüsünün birleşme aşamasıdır. Almambet'in Manas'ın safına geçmesi toplumsal düzeni ilgilendiren geniş bir hareket doğurur. Bu aşamada eylemsel yapı bireysel gerilimlerden toplumsal çatışmalara doğru genişler. Kırgız toplumunun dış düşmanlarla olan mücadelesi sahnenin ana hareketini oluşturur.

Metnin bu bölümünde savaş sahneleri eylemsel yoğunluğun zirvesini temsil eder. Manas ordusunun hareketi geniş bir coğrafyada ilerler ve çatışmalar giderek sertleşir. Almambet bu mücadele içinde cesaretiyle öne çıkar. Manas ise stratejik zekâsı ile

topluluğu yönlendirir. Eylem çizgisi bu iki karakterin uyumlu birlikteliğiyle dengelenir ve sahnenin ritmi sürekli canlı kalır.

Cakıp'ın yeniden ortaya çıkışı Almambet'in geçmişiyle bağlarını tamamen koparmasını sağlayan bir eşik yaratır. Cakıp ile yaşanan her gerilim Almambet'in kimlik dönüşümünü pekiştirir. Bu karşılaşmalar eylemsel örgünün kişisel hesaplaşma bölümünü oluşturur. Almambet her çatışmada yeni kimliğine daha sıkı bağlanır ve eski yaşamını ardında bırakır.

Eylem örgüsünün son aşaması Manas ile Almambet'in tam bir birlik haline gelmesini yansıtır. İki kahraman toplumun kaderini belirleyen bir güç odağına dönüşür. Bu birlik sahnedeki bütün hareketin temel dayanağıdır. Topluluğun onlara duyduğu güven eylem çizgisinin geniş bir toplumsal yapıya oturmasını sağlar. Böylece eylemsel örgü hem bireysel dönüşümü hem toplumsal mücadeleyi tek bir dramatik hat üzerinde birleştirir.

Manas ile Almambet metninde eylem akışı destansı özellik taşıyan bir ritimle ilerler. Her aşama kahramanların ruhsal ve kültürel gelişimini besleyen bir basamak haline gelir. Eylemsel örgü bu yapıyı destekleyen temel güç olarak sahnenin genel bütünlüğünü yaratır.

3.5.6. Manas Destanı ve Manas ile Almambet Librettosu Karşılaştırması

Manas Destanı ile Manas ile Almambet librettosu aynı anlatı evrenine ait görünse de tür ve yapı bakımıyla ve odaklandıkları değerler bakımından farklı çizgilerde durur. Manas Destanı sözlü gelenek içinde gelişmiş geniş kapsamlı bir epik yapıdır. Üç kuşak boyunca Manas Semetey ve Seytek etrafında şekillenen bu anlatı Kırgız topluluğunun tarihsel hafızasını ve kimlik algısını taşır ve çok sayıda yan kol ile ilerler. Manas ile Almambet librettosu ise bu geniş evrenden bir kesit seçer ve Manas ile Almambet arasındaki karşılaşmayı dostluğu ve inanç eksenli dönüşümü sahne için yoğunlaştırılmış bir kurguya dönüştürür.

Destanda anlatıcı merkezde yer alır ve olaylar ozanın sesi aracılığıyla aktarılır. Zamanın akışı geniştir ve uzun seferler, göçler ve savaşlar ardışık bir zincir içinde ilerler. Libretto ise sahneye dönük bir metindir ve anlatıcı sesi geri çekilir. Olaylar diyaloglar üzerinden gelişir ve sahne yönergeleriyle birlikte okurun zihninde görsel bir kompozisyon

kurar. Böylece destandaki anlatım geniş ufuklu bir sözlü performans niteliği taşıırken libretto daha dar zaman dilimlerine odaklanan dramatik bir gerilim üretir.

Manas Destanında Almambet Manas'ın en yakın yoldaşlarından biri olarak çizilir ve sadakati, cesareti ve stratejik düşüncesiyle öne çıkar. Kimi varyantlarda kökeni farklı topluluklara uzanır ve bu durum Manasın etrafında toplanan çok boyutlu güç birliğini yansıtır. Librettoda Almambet bu çerçeve korunarak daha derin bir iç çatışmanın merkezine yerleştirilir. Babasıyla yaşadığı değer çatışması, inanç tercihleri ve aidiyet sorgusu sahnede doğrudan konuşmalar yoluyla görünür hâle gelir ve karakterin iç dünyası daha yakından izlenir.

Destanda Manas çoğu zaman topluluğun birinci derecede koruyucusu olarak tasarlanır ve kişisel duygularından çok Kırgızlar'ın birliği ve direnişi öne çıkar. Librettoda Manas yine kararlı ve karizmatik bir önder konumundadır ve buna ek olarak Almambet ile ilişkisinde daha bireysel bir boyut kazanır. İki kahramanın ilk karşılaşması sinama ve çatışma içeren bir sahneye dönüşür daha sonra yoldaşlık ve güven duygusu ağır basar. Böylece kahramanlık yalnızca dış düşmana karşı verilen mücadele ile değil iki figür arasında kurulan etik bağ ile de anlam kazanır.

Mekân kullanımı açısından destan geniş bozkırlar uzun yolculuklar ve farklı boyların yurtları üzerinden gelişen bir dolaşıma dayanır. Okur ya da dinleyici sürekli hareket halindeki bir topluluğu izler. Librettoda sahne gereklilikleri nedeniyle mekân sayısı sınırlıdır. Aile içi çatışmanın yaşandığı alanlar göç yolundaki duraklar ve Manas'ın çevresi merkezde yer alır. Böylece izleyici Almambet'in içsel yolculuğunu daha yoğun bir odakla takip eder.

İnanç boyutunda her iki metinde de İslamlaşma sürecinin izleri görülür. Destanda bu süreç geniş tarihsel arka plan içinde ve yer yer eski inançlarla iç içe anlatılır. Librettoda ise Almambet'in inanç tercihi dramatik çatışmanın çekirdeğine yerleşir. Babasına karşı çıkışı yalnız siyasi ya da askeri bir tercih değildir aynı zamanda vicdâni bir yönelimdir ve bu yönelim Manas ile kurduğu bağın temel dayanaklarından biri haline gelir.

Bütün bu noktalar dikkate alındığında Manas Destanı toplumsal hafızayı ve kolektif kimliği uzun soluklu bir anlatı içinde işlerken Manas ile Almambet librettosu bu büyük anlatıdan seçtiği dar zaman diliminde iki kahramanın karşılaşmasını dönüşümünü ve dostluğunu sahne estetiği üzerinden yapılandırır. Böylece aynı malzemeden beslenen iki farklı tür biri epik diğeri dramatik yapı içinde farklı okuma imkânları ortaya çıkarır.

Manas ile Almambet oyununun konusunu "Manas" destanındaki dört ana olaydan esinlenerek oluşturmışlar. Dramatik olay örgüsü Almambet ile babası Azizhan arasındaki çekişme, Manas ile Altı Han arasındaki çekişme, Almambet ile Çubak arasındaki çekişme, Büyük Kazat Savaşı ve Manas ile Koñurbay arasındaki mücadeleye dayanmaktadır.

Almambet'in ayırt edici özelliği dürüstlüğüdür. Toplumda adalet ve dürüstlükten yanadır. Sıradan insanların ezilmesine, kölelik sisteminde yaşamalarına, insanların seçkinlere kurban edilmesine ve despotik hükümet sistemine karşı çıkar. Oğlu Almambet'in bu konumu, yüksek yöneticilerin otoritesine boyun eğen babası Azizkan'ı memnun etmez. Bu nedenle, geçmişte baba ve oğul arasında anlaşmazlıklar yaşanır. Altınay'ın ölümü bu çatışmanın ateşine körükle gider. Ortadaki çatışma yenilenmiş bir canlılıkla alevlenir ve doruk noktasına ulaşır. Almambet ile Azizkan arasındaki çatışma anlatıldığı gibi trajik bir şekilde sona erer. Kalim Rahmatullin ve Tügölbay Sıdıkbekov oyunda Almambet'in babasıyla yaşadığı çatışmayı ve memleketinden ayrılışını inandırıcı bir biçimde dile getirmişlerdir.

Almambet'in memleketini terk etmesinden sonraki sahne, küresel çatışma “Büyük Kazat”ın patlak vermesinin motivasyonu olarak kabul edilir. Tiyatro yazarlarının en büyük mahareti, olay örgüsünde ileride gerçekleşecek bir olay için önceden var olan bir sebebi hazırlayabilmeleridir. Hikâyeden hikâyeye doğal bir akış ve bir sonraki çatışmanın doğal bir şekilde ilerlemesini sağlamaya çalışıyorlar. Yazarların dramatik olay örgüsünün gerçekçi yasalarına aşina oldukları açıktır.

İkinci perdenin sonunda dramatik gerilim artar. Kahraman Manas'ın altı hanla karşılaştığı sahneden bir örnek verelim:

Manas: *(Alay ederek) Halkın onuru için mi? Hanlarım, halkı kim bölüp parçalıyorsa, onun onurunu ayaklar altına almış olur. Daha önce halk nasıldı? Nogaylar Altay'da, Noygutlar Alay'da, Kıpçaklar Kaşgar'da, Estekler Kangay'da – görülen her halkın ayakları altında değil miydik? İşte şimdi birlikte, bir yakadan baş çıkarıp, tek bir halk olduk. Yabancıların ayak altında ezmesinden kurtulduk. Siz hâlâ o eski zamanı özlersiniz; halkı bozup, düşmandan dayanak ararsınız. Hayır, ben sağ olduğum sürece, bu dileğiniz taşa çarpar. Beni halk başa çıkardı / yüceltti. Bakalım ne diyeceksiniz, beni devirecek olan siz değilsiniz. Benimle birlikte yürürseniz olur, “yok” dersiniz – külünüzü göğe savururum. Benim gücüm sağlam, dayanağım dağ gibi. Bütün Kırgız bana dayanak. Ben Koşoy ağabeyi kendime dayanak yaptım. (Koşoy'a) Ağabey, hüküm sizindir. Bugünkü anlaşmazlığı siz çözün.*

Koşoy: Yağmurcu beyim, bilgili yiğide büyüyüp serpildiği halk kıymetli, onu yücelten canından da değerli olan asil yurt, toprak kıymetli. Toprağını kum gibi eşeleyip, halkını toz duman edip, biçip geçen Konur'u (at/ordu) dizgin yapmış, belli ki onurlu, gururlu bir adammışsın...

Evet, Kırgızı Kırgız vurur, ama barışı, uzlaşmayı Çinli, Kalmuk alıp götürürdü. Komşumuzu (başkasını) vurmak için yanıp tutuşan biz olurduk. Manas dizgini eline aldı, Kırgız birleşip yeniden halk oldu; artık halkınız sizin için kolay lokma (av) olmaktan çıktı. Evet, bu sizin hoşunuza gitmez...

Kararım tek: Manas'ım. Kırk tümen (yüz binlerce) askerle, derler ki büyük kalabalık bir halkın sınırına geldi...

Ürbü: Bu mu? Ey... daha ne laf? (Hanlar harekete geçer / ayağa kalkar).

Çubak: (Hanlara) Ee! Parlayan ışıklarım, nurlarım. Bilmeyene (cahile) saldırmayın da bırakın. Konur'u (atı/orduyu) dizgin yaptım diye Yağmurcu'nuz üstüne almıyor mu?

Yağmurcu: (Göğsünü gere gere) Doğru söze söz yok, bahadır...

Koşoy: Bahadırlar halkın sınırına, düşman karşısına çıksın. Konur'u dizgin yapan Yağmurcu, o kana susamış düşmanın başını sana armağan etsin, Manas.

Handar: Kararınız kesindir, Koşoy ağabey.

- Halkın sınırında, düşman karşısında olalım...

- Yurdun namusunu koruyalım... (Rahmatullin, 1944, s. 67-68).

Bu sahne “Manas ve Almambet” dramındaki vatansever duyguyu ve vatanseverlik ruhunu açıkça göstermektedir. Manas'ın toplantıdaki coşkulu konuşması, onun özverili vatanseverliğini açıkça ortaya koyuyor. Koşoy'un konuşması ise birlik fikriyle dolu olup birlikte çalışarak halkı ve toprağı koruma fikrini ortaya koyuyor. Manas ve Koşoy'un monologları burada birleştirici ve ilham verici bir güce sahiptir. Tiyatrodaki güçlü vatanseverlik söylemi, Büyük Vatanseverlik Savaşı sırasında faşizme karşı mücadele fikrini yansıtarak, dizinin ajitasyon gücünü garantilemiştir.

Üçüncü perdede yaşanan “Büyük Kazat” savaşı ve Almambet ile Çubak arasındaki çatışma oyunun dramını artırarak okuyucuyu ve seyirciyi merakta tutar. Elbette bu eserin gücü dramatik niteliğinde yatıyor. Dördüncü perdede "Büyük Kazat" öyküsü zaferle sonuçlanır ve Koñurbay, Pekin'de Er Manas'ın kılıcıyla öldürülür. Oyun şu sahneyle son bulur.

“Acıbay: (İçeri girerek) Manas, ana Pekin'den mühürlenmiş mektup geldi.

Karahan halkı Macik'i büyük Pekin'e han ilan etmiş!

Irçuul girer

Irçuul: (Hızla gelip)

Ey, kaplan sana müjde

Düşmana olsun keder, üzüntü!

Ey, ölmeyecek diye sandığın,

Öldü dediğin Sırgak'ın.

*Girişi su gibi şarıl şarıl,
Nurlu yüzü pırıl pırıl
Kaçan, dağılan devlerden
O altmışını, kaçmaya
Arkasına takıp haykır haykır
Gelip kaldı, ağabey!
Sırgak ve Bakay girer)*

Bakay: *Manas, Sırgak'ın geldi.*

Birmiskal: *Gerçek mi bu, yoksa rüya mı? Ah, benim de batan yıldızım
yeniden doğdu ya!*

Sırgak: *Kaplanım, siz öldü diye duyup kalmıştım. Benim de öldüğümü
işitmişsiniz. (Kahkaha atarak) Atalarımızın sözü doğruysa, siz ömür boyu
ölmezmişsiniz.*

Manas: *Ah, kurban olduğum Sırgak'ım! (İkisi kucaklaşıp görüşür. Sonra
Manas öne geçip) Orduyu büyütün. Kanıkey'e gülerek gidecek vaktim şimdi
geldi. (Rahmatullin, 1944, s. 67-68).*

Oyunun final sahnesinde yer alan Pekin mektubu, şarkıcının muhteşem şarkısı ve kahramanların sevinci, oyunun zafer dolu finaline ağırbaşlılık katıyor. Dram yerini bayram sevincine bırakıyor. Oyunda zafer, önceki olayların gidişatının nihâi sonucu olarak algılanır. Oyunun finalindeki böylesi ihtişam, o dönem seyircilerinde faşist işgalcilere karşı kazanılacak zafer için heyecan yaratmış, onların vatanseverlik duygularını yükseltmiş ve zafere olan inançlarını artırmıştır. Dram bu özelliğinden dolayı da değerlidir. *Manas ve Almambet* draması esas olarak sanatsal ve dramatik nitelikleriyle öne çıkan destan, sadece yazıldığı dönem için değil, günümüzde de değerli ve güncel kabul edilir; çünkü vatanseverlik fikirlerini teşvik eder, ahlâki, etik ve yurtsever değerleri yüceltir.

3.5.7. Değerlendirme / Yorumlama

Manas ile Almambet oyunu, Kırgız destan geleneğinin sahneye aktarılmış bir uzantısı olarak bireysel dönüşüm ile toplumsal yeniden kuruluşu aynı dramatik çerçeve içinde buluşturmaktadır. Metinde yer alan olay örgüsü, bi yandan Almambet'in inanç ve kimlik arayışını izleyiciye açmaktadır. Anlatıcı ben, benlik bilinci sayesinde bu sorgulamayla kendilik değerlerini anlamaya çalışır. “*Kişinin kendi eşsiz benliğini bulması* “*kimlik arayışı*” (Budak, 2000: 444) olan bireyin kendilik keşfi anlam arayışına dönük farkındalığıdır. Almambet'in kimlik arayışı Manas ile karşılaşınca anlam kazanmıştır. Diğer yandan Kırgız toplumunun tarihsel belleğini ve kolektif dayanışma düşüncesini yeniden kuran bir sahne dili geliştirmektedir. Böylece oyun, destansı geleneğin yalnızca anlatılan

bir geçmiş değil, sahnede yeniden yaşanan bir kültürel deneyim hâline geldiğini göstermektedir.

Oyunun değerlendirilmesinde en merkezi eksen Almambet'in ruhsal ve kültürel dönüşümü olmaktadır. Rus ortamında başlayan huzursuzluk hâli, inanç değişimi ve Kırgız yurduna yönelişle birlikte kimlik kırılması biçiminde derinleşmektedir. Almambet'in iç dünyasındaki bu çalkantı, oyunda kurulan iç monologlar ve gerilimli yüzleşmelerle görünür kılınmaktadır. Kahramanın deneyimlediği yabancılık duygusu, şu tür bir iç sesle toplumsal aidiyet krizine bağlanmaktadır: *“Bu oba bana ad vermektedir, gönlüm ise başka bir yurdun rüzgârını duymaktadır.”* (Rahmatullin, 1944, s. 45) Bu ifade, karakterin içinde bulunduğu çevreye dâhil edilmesine rağmen o çevreyle tam bir bütünlük kuramadığını göstermektedir. *“Dünyadaki yerimiz varoluş kesinliğimizin “buradalık” boyutunu oluşturur. Varoluşun ikinci boyutu ise, kendini kuran insanın “şimdi” liğini kavraması ve bu aydın bilinçle geleceğe yönelmesiyle biçimlenir.”* (Korkmaz, 2005, s.20) Almambet'te yaşamın “şimdi” liğinin ayırdına varmış, doğup kök salmaya başladığı topraklara olan farkındalığı onun kendini oraya ait hissetmemesi ve ait olacağı toprakları arama isteğini doğurmuştur.

İman etme sahnesiyle birlikte Almambet'in hem ailesiyle hem mensup olduğu toplulukla kurduğu bağlar çözülmekte, ortaya çıkan boşluk yeni bir aidiyet arayışına zemin hazırlamaktadır. Almambet, Joseph Campbell'ın *“Ayrılma-Erginlenme-Dönüş”*⁸ üçlemesine uygun olarak kendilik bilincini oluşturan, tinsel doğuşunu gerçekleştirir. Bu bakımdan oyun, bireysel bir erginlenme sürecini Kırgız kimliğiyle birleşen daha geniş bir kader hattına dönüştürmektedir.

Manas figürü, değerlendirme düzeyinde yalnızca askeri güçle tanımlanan bir başkahraman konumunda bulunmamaktadır. Manas, töre bilgisi, öngörüsü ve koruyucu otoritesiyle Kırgız toplumsal düzenini ayakta tutan kurucu bir lider olarak sahnelenmektedir. Almambet'in Manas'la karşılaşması, bu nedenle salt bir düello sahnesi olmanın ötesine geçmekte, kader ortaklığının başlangıç noktası hâline gelmektedir. Karşılaşma sahnesinde iki kahramanın birbirini tanıma süreci, karşılıklı hayranlık ve saygı üzerinden kurulmaktadır:

⁸ Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.63

Manas: *Kılıcın bozkırın sesini duymaktadır, yüreğin bu sestten geri durmamaktadır.”*

Almambet: *“Karşımda duran er yalnız bir komutan gibi yürümektedir, törenin ve adaletin yükünü de taşımaktadır.”* (Rahmatullin, 1944, s. 43)

Bu diyalog, Manas ile Almambet arasındaki ilişkinin mücadeleye dayalı rekabetten çok, ortak bir değerler zemini üzerinde şekillenen yoldaşlık ve dostluk düzeyine yükseldiğini göstermektedir. Almambet Manas’ın norm karakteri olmuştur. *“Bir norm karakter, herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış bir karakterdir.”* (Stevens, 2010, s.181) Ardından gelen sahnelerde Almambet’in Manas’ı rehber, Manas’ın da Almambet’i emanet bırakılacak bir yiğit olarak görmesi, kahramanlık anlatısını kolektif dayanışma fikriyle birleştirmektedir.

Oyun, karşıt kutbu temsil eden Cakıp figürü üzerinden, geçmişle hesaplaşma ve eski kimliğin aşılması temasını da yoğun biçimde işlemektedir. Cakıp kart karakter olarak tematik gücün karşısında yer alır. *“Kart karakter tek bir özelliği olarak değişmezler ve yalınkat bir kişiliğe sahiptirler.”* (Korkmaz, 1997, s.277) Cakıp, hem Kırgız toplumuna yönelen dışsal saldırının simgesi hem de Almambet’in Orus kökenli geçmişinin yaşayan izi olarak sahnede yer almaktadır. Her karşılaşmada Almambet’in yeni inancı ve yeni aidiyeti sınanmaktadır. Bu yüzleşme anlarında karakter, geçmişini geride bırakma iradesini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Kılıcım eski yeminlerimin gölgesini kesmektedir, adım yeni bir yurda yazılmaktadır” (Rahmatullin, 1944, s. 35).

Bu tür ifadeler, oyunun ahlaki boyutuna işaret etmektedir. Kahramanlık yalnızca fiziksel cesaretle tanımlanmamakta, eski yanlış bağlardan kopabilme, adil bir düzenin yanında durma ve kendi geçmişine eleştirel bakabilme cesaretiyle birlikte düşünülmektedir. Bu yönüyle metin, destansı anlatıyı ahlaki bir sorgulama alanına da dönüştürmektedir.

Ritüeller, töre vurgusu, savaş sahneleri ve toplu buluşma anları, oyunun sahne üzerinde kurduğu kültürel hafıza boyutunu güçlendirmektedir. Kırgız yurduna ait oba düzeni, savaş meydanındaki diziliş, yemin sahneleri ve toplu dualar, eserin yalnızca dramatik olay örgüsüyle izlenmediğini, izleyicinin aynı zamanda kolektif bir hatırlama sürecine dâhil edildiğini göstermektedir. Manas ordusunun harekete geçtiği sahneler,

Kırgız toplumunun dağınık güçlerini bir araya getiren birlik fikrini sürekli canlı tutmaktadır. Almambet'in bu düzen içinde yükselmesi, yeni kimliğinin kabul gördüğü ve kültürel çerçeveye bütünleştiği bir toplumsal sahne işlevi görmektedir.

Genel bir değerlendirmeye *Manas ile Almambet* oyunu, destansı bir bölümün sahne için yeniden yazımı olmaktan daha geniş bir dramaturjik yapı ortaya koymaktadır. Bireysel inanç dönüşümü ile kolektif kimlik inşasını yan yana getiren kurgusu, karakterlerin iç çatışmalarını toplumsal bellekle ilişkilendirmekte ve Kırgız destan geleneğini çağdaş bir sahne deneyimi hâline getirmektedir. Manas'ın kurucu vizyonu ile Almambet'in kararlı dönüşümü birleştiğinde, oyun izleyicide hem kahramanlık hem adalet hem de kültürel süreklilik üzerine düşünme imkânı açmaktadır. Böylece metin, Kırgızlar'ın tarihsel kimliğini ve epik mirasını güncel sahne dilinde yaşatan, değerlendirme düzeyinde yüksek bir estetik ve düşünsel yoğunluk taşıyan bir eser niteliği kazanmaktadır.

3.6. “MANAS”⁹ LIBRETTOSUNUN İNCELEMESİ

Manas Librettosu, Kırgız epik geleneğinin sahne uyarlaması olarak Kırgız edebiyatında yer alır.; bu eser Kırgız Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu’nda 1946 yılında sahnelenmiştir. Librettosu K. Malikov ile A. Tokombayev’e aittir; rejisörleri A. Kuttubayev ve V. Vasilyev, sahne tasarımcısı (ressamı) Y. Ştoffer, müziği ise V. Vlasov, A. Maldıbayev ve A. Fereniki’nindir. Operanın temelini “Manas” destanının Kökötöy’ün aşısı (ölüm töreni/yoğ aşısı) ile ilgili olayları oluşturur. Operanın ikinci düzenlemesi (2. redaksiyonu) 1966 yılında yine Kırgız Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Rejisörleri R. Zaharov ve A. Kuttubayev, orkestra şefi K. Moldobasanov, sahne tasarımcısı A. Arefyev, koreografi (baletmeyster) K. Mademilova, koro şefleri ise S. Yusupov ve K. Aliyev’dir.

Dört perde ve sekiz sahneden oluşan yapı, şiirsel diyaloglar, koro şarkıları, dans sahneleri ve marşlarla bütünleşir. Konu, Kırgızlar’ın dış güçlere karşı direnişini temel alır. Geleneksel Manas destanından esinlenen metin, millî direniş, yiğitlik ve yurt koruma motiflerini dramatik bir çerçevede işler. Eser, folklorik unsurları tiyatro formuna entegre ederek kültürel mirası yansıtır. (Radloff, 1885, s. 12)

Birinci perde, Karkıra vadisinde güz mevsimi yakınlarında başlar. Esenkan ve Koloyların çadırları ön planda yer alır. Koñurbay, Madıgan ve Orongu gibi figürler, Kırgızlara yönelik tehditlerini seslendirir. Coloy, yiğitleriyle giriş yapar ve Manas’ın yokluğunu duyurur. Koñurbay, Bokmurun’u küçümser ve taleplerini sıralar. İkinci perde, Talas’ta nişan talimiyle devam eder. Manas, sefer emri verir. Üçüncü perde, Han-Ayım’ın esaretini ve Sırgak’ın kurtarmasını betimler. Dördüncü perde, pehlivanlık yarışıyla doruğa ulaşır ve zaferle sonlanır. Bu yapı, destanî unsurları sahne dinamikleriyle birleştirir. (Alptekin, 2003, s. 45)

Manas Librettosu, Kırgız kimliğinin sembolü olarak işlev görür. Eser, yurt sevgisi ve birlik temalarını vurgular. Karakterler, destanî arketipleri yansıtır. Manas, lider figür olarak yiğitliği temsil eder. Koñurbay, zalim antagonisttir. Almambet ve Çubak, sadık yoldaşlardır. Han-Ayım ve Kanıkey, kadın direncini simgeler. Koro ve ozanlar, halk sesini temsil eder. Dans sekansları, kültürel ritüelleri entegre eder. Sahne geçişleri, doğa

⁹ Tokombayev, A., Malikov, K. (1947), Manas, Kırgız Elinin Tarihiy Eposu ‘Manas’ Boyunça, Kırgızbasması: Frunze, s.4-55.

imgeleriyle epik hava yaratır. Metin, Kırgız folklorunu sahne sanatına uyarlar. (Cunusalieva, 2020, s. 78)

Akademik çalışmalarda Manas Librettosu, epik geleneğin modern uyarlaması olarak değerlendirilir (Gümüş, 2025, s. 206-231). Kırgız edebiyatında destanın çeviri ve varyantları incelenir. Eser, millî mirası sahneleştirir. Direniş ve zafer anlatısı olarak kalır. Konu gelişimi, geleneksel destan yapısını takip eder. Şölen sahnesi tehditleri sunar. Sefer ve pehlivanlık, gerilimi yükseltir. Zafer, çözümü getirir. Bu uyarlama, Kırgız kültürünün sürekliliğini gösterir. (Murzahmedova ve Botokanova, 2021, s. 102)

3.6.1. Özeti

Manas Librettosu, Kırgız destan geleneğinden tiyatro formuna uyarlanmış dört perdeli ve sekiz tablodan oluşan bir sahne eseridir. Eserde Kırgızlar'ın yabancı güçlere karşı direnişi, kahramanlık ruhu ve millî bilinci destansı bir yapı içinde işlenir. Olaylar, halkın özgürlük mücadelesini merkezine alan bir dramatik kurguyla ilerler. Manas karakteri hem halkın koruyucusu hem de adaletin temsilcisi olarak öne çıkar.

Birinci perde Karkıra bölgesinde geçer. Güz mevsiminde, çam ormanlarının eteklerinde şölen hazırlıkları yapılmaktadır. Esenkan ve Koloyların çadırları sahnededir. Koñurbay, Madıgan ve Orongu, Kırgızlara karşı düşmanca niyetlerini dile getirir. Çeriler, hanlarına bağlılıklarını söyler. Danslar, şarkılar ve koro bölümleri savaş öncesi gerginliği yansıtır. Coloy'un gelişiyile Manas'ın ortalarda olmadığı haberi duyulur. Koñurbay, Manas ve yandaşlarının teslim edilmesini ister. Bokmurun öfkeyle sahneyi terk eder. Çatışmanın başlangıcı bu noktada belirir. İkinci sahne, aynı günün akşamında Kırgız obasında geçer. Hanlar, Koñurbay'ın tehditleri üzerine Manas'a haber göndermeye karar verir. Han-Ayım, sevgilisi Sırgak'a özlemine dile getirir. Genç Aydar, ak hançerle birlikte mektubu Manas'a ulaştırmak için yola çıkar. Koro, bu yolculuğu kutsayan bir ezgi söyler.

İkinci perde Talas bölgesinde açılır. Manas'ın kampında savaş hazırlıkları sürmektedir. Bakay, Almambet ve Çubak, çorolarla nişan talimi yapar. Koro bölümleri kahramanlık duygusunu pekiştirir. Manas, Genç Aydar'ın getirdiği mektubu okur ve sefer kararı alır. Halk göçe ve savaşa hazırlanır. Sırgak'ın Han-Ayım'a olan sevgisi kısa bir monologla ifade edilir. Dördüncü tablo, Kanıkey'in otağında geçer. Kadınlar, bahadırlara giysiler diker. Kanıkey, Manas'a ve Bakay'a armağanlar verir. Ordu uğurlanır, marşlar eşliğinde sefere çıkılır.

Üçüncü perde Karkıra’da başlar. Han-Ayım, yengesiyle yürürken sevgilisi Sırgak’ı anımsar. Koñurbay onu elde etmeye çalışır. Han-Ayım alaycı bir dille onu reddeder. Sırgak’ın gelişi sahnenin yönünü değiştirir. Coloy’u uzaklaştırır, Han-Ayım’la kavuşur. İkili birbirine olan sevgisini dile getirir.

Altıncı sahnede gece çöker. Esenkan ve Koñurbay’ın ordusu yaklaşan savaş için hazırlıktadır. Orongu’nun haberleri Manas’ın gelişini bildirir. Gök gürültüsü, fırtına ve rüzgâr sahneye destansı bir hava kazandırır. Manas sahneye girer, halkına seslenir ve birlik çağrısı yapar. Esenkan barış ister, Koñurbay ise meydan okur. Manas, düşmanına üstünlük göstererek geçici bir uzlaşa sağlar.

Yedinci sahnede halk büyük bir şölen için toplanır. Pehlivanlık yarışları düzenlenir. Koşoy, yaşına rağmen Coloy’la dövüşür ve onu yener. Halk coşku içindedir. Koñurbay, Manas’a meydan okur. İkili mızrakla savaşır. Savaş sürerken Koñurbay gizlice baskın emri verir. Köyler yağmalanır. Bokmurun bu haberi getirir. Manas ordusunu toplar ve yeniden yola çıkar.

Dördüncü perde de savaşın son bölümü yer alır. Koñurbay’ın ordusu yenilir. Almambet ve Koñurbay çarpışır. Sırgak, Han-Ayım’ı bulur. Manas zaferini ilan eder. Halk onu över. Ozanlar, Kırgız bahadırlarının kalıcılığını dile getirir. Manas, halkına seslenerek kahramanlığın sonsuzluğunu anlatır. Halk, Er Manas nidalarıyla ona yanıt verir. Eser, Kırgızlar’ın birlik, cesaret ve bağımsızlık inancını vurgulayan epik bir sonla biter.

3.6.2. Konusu

Manas Librettosu, Kırgız halk destanının tiyatro ve opera estetiği içinde sahneye taşındığı epik bir metin olarak yapılandırılmaktadır. Eserde halkın kahramanlık geleneği, yurt savunusu ve toplumsal dayanışma duygusu dört perde ve sekiz sahneye dağılan dramatik bir örgü içinde ele alınmaktadır. Olay akışı destandaki temel karakterlere ve temalara bağlı kalarak ilerlemekte, Manas figürü yalnızca bir savaşçı değil aynı zamanda halkın tarihsel hafızasını ve ruhunu temsil eden simgesel bir odak noktası hâline gelmektedir. Finalde Manas’ın şu sözleri, eserin bu simgesel yönünü yoğun biçimde somutlaştırmaktadır:

*Gökte durdukça
Parlayıp çıkan çok yıldız,
Bu yurтта daima yaşar*

Arslan gibi bahadır çok Kırgız (s.54).

Bu dizeler aracılığıyla Manas'ın kişisel zaferi aşan bir tarih ve gelecek tasavvuru ile sahnede yer aldığı görülmektedir. Böylece libretto boyunca savaş ve barış sahneleri, Kırgızlar'ın kader birliği ve süreklilik arayışı çerçevesinde yorumlanmaktadır.

Birinci perde Karkıra bölgesinde, çam ormanlarıyla çevrili dağ eteklerinde kurulmuş büyük obada başlamaktadır. Güz mevsiminin sonuna yaklaşan bir akşamüstünde Esenkan ve Koloyların çadırları merkeze yerleştirilmekte, çadırların çevresinde tüten dumanlarla şölen hazırlığına eşlik eden gergin bir atmosfer kurulmaktadır. Koñurbay, tek gözlü Madıgan ve Orongu'nun etrafında Esenkan'ın saray kızları ve yiğitleri toplanmakta, Kırgız halkına yönelen tehdidin ilk işaretleri daha açılış korosunda duyulmaktadır:

*Bizim erler biner gibi,
Tulpar seçip biner gibi;
Bizim hanlar giyer gibi
Altın kaftan giyer gibi—
Nerede bunun Manas'ı?
Kaç zaman oldu karası? (s.5)*

Bu dizeler, Han Koñurbay'ın ordusunun kendi gücünü öne çıkarırken Kırgız tarafında Manas'ın görünmeyişinden doğan boşluğu da vurguladığını göstermektedir. Böylece daha ilk tabloda Kırgız yurduna yönelen baskının, aynı anda hem askerî hem psikolojik bir çevreleme hareketi olarak sahnelendiği anlaşılmaktadır.

Madıgan karakteri, sadakat ile şiddet arasındaki çizgiyi temsil eden bir figür olarak öne çıkmaktadır. Onun hanına mutlak bağlılığı, kendi ağzından dökülen şu dizelerle belirtilmektedir:

*Kalday buyruk verdikten sonra,
'Börkü al!' derse baş keserim.
Kolbaşı gelip buyurduktan sonra,
'Su iç!' derse kan içerim! (s.5)*

Bu sözler, Koñurbay'ın çevresinde toplanan savaşçılar için itaate dayalı bir değer dünyasının geçerli olduğunu göstermektedir. Çerilerin bu söylemi devralan karşılıkları, savaş hazırlığının bir ritüel ve yemin düzeni içinde ilerlediğini düşündürmektedir. Aynı tablo içinde saray kızlarının ve yiğitlerin katıldığı dans sahneleri eşliğinde söylenen koro bölümü hem özlemi hem geri dönüş umudunu hem de Almambet figürü etrafında kurulan dönüş temalarını öne çıkarmaktadır:

*Kırılırsa çubuk solmaz mı,
Bir vakit elden giderse,
Özleyip geri dönmez mi? (s.7)*

Bu atmosfer içinde Orongu'nun Almambet'in geçmişine dönük hatırlatmaları, librettoda destan geleneğinin geriye bakan yönünü sahneye taşıyan bir anlatı katmanı oluşturmaktadır.

İlerleyen anda sahneye Coloy'un girişiyle yeni bir gerilim hattı kurulmaktadır. Coloy, yanında getirdiği yiğitlerle Koñurbay'a seslenmekte ve Kırgız tarafında Manas'ın ortalıkta görülmediğini bildirmektedir:

*Konur Han'ım, işit!
Kahramanlar, işit!
Uzak düşer Talas'ı
Ali'ye yok Manas'ı (s.8).*

Bu haber, Esenkan'ın ordugâhı içinde tedirginliği artırmakta ve Koñurbay'ın Kırgızlara karşı daha aşağılayıcı bir söylem geliştirmesine zemin hazırlamaktadır. Koñurbay'ın Bokmurun üzerinden Kırgızlara yönelttiği talepler, Manas'ı ve yakın çevresini teslim alma arzusunun yanı sıra Kırgız onurunu kırmaya dönük bir hesap içerdiğini göstermektedir:

*Akkula ile Maniker'i,
Atını bağışlayacaksın.
Kendini beğenmiş Manas'ı
Bağlayıp teslim edeceksin. Ha, ha!
Almambet'i, Çubak'ı, Sırgak'ı
Bugün önüme yıkacaksın.
Hele Koşoy'un güzel kızını —
Kırk çoroyla kıpır kıpır,
Han-Ayım'ı getirip verip,
Hizmetimde duracaksın (s.11).*

Bu sahne, Kırgız yurdunun yalnızca askerî olarak hedef alınmadığını, Kırgız kadınlarının ve kahramanlarının da bir ganimet anlayışı içinde nesneleştirilmeye çalışıldığını göstermektedir. Bokmurun'un öfkeyle sahneden ayrılışı, birinci perdenin çatışma hattını belirleyen ve yaklaşan direnişe işaret eden bir hareket olarak okunmaktadır.

Birinci perdenin ikinci tablosu yine aynı günün akşamında Kırgız obasında geçmektedir. Obada bağlı duran mavi sancak ve Kökötöy'ün zırhı, halkın geçmişteki zaferlerini ve onurunu simgeleyen sahne unsurları hâline gelmektedir. Bokmurun ile Koşoy arasındaki konuşmalar, Madıgan'ın tehditlerinin yinelenmesi ve Kırgız hanlarının Manas'a haber göndermeye karar verdiği bir süreç olarak ilerlemektedir. Han-Ayım'ın

sahneye çıkışı, destanın romantik boyutunu güçlendiren bir duygusal yoğunluk yaratmaktadır. Onun Sırgak’a dönük yakınması, şiirsel bir tonda dile getirilmektedir:

*Gönlümün eri Sırgak nerede?
Böyle zamanda gelmez mi?
Ömür denen eksilir mi,
Şimdi ne çare bulurum? (s.15)*

Bu dizeler, savaş tehdidinin arttığı bir ortamda bireysel aşk ve bekleyiş temasının da canlı tutulduğunu göstermektedir. Kızların Han-Ayım’ı teselli etmeye çalışması, kadın dayanışmasının ve obanın iç huzur arayışının sahneye taşındığını göstermektedir.

Genç Aydar’ın sahneye gelişi, olay örgüsünde bir dönüm noktası işlevi görmektedir. Han-Ayım, ak hançeri ona teslim etmekte ve Manas’a ulaştırılmak üzere mektubu emanet etmektedir:

*Atlan, Aydar!
Atlan, Aydar!
Ak hançeri tez ulaştır. (s.16-17)*

Ardından koro, Aydar’ın yolculuğunu kutsayan bir ezgi söylemekte ve halkın umudunu bu gence emanet etmektedir:

*Uğurun açık olsun, şaşmadan yürü yolundan,
...
‘Düşman bastı,’ de,
‘Yurt telaşlı,’ de,
Han Bakay’a haber sal! (s.17)*

Bu sahne, epik anlatılarda sık karşılaşılan “çağrıya yanıt verme” temasının tiyatro biçimine uyarlanmış bir örneği olarak değerlendirilmektedir.

İkinci perde Talas bölgesinde, Keñ-Köl kıyısında açılmaktadır. Üçüncü sahnede Manas’ın kampında Bakay, Kırgıl, Almambet ve Çubak yer almakta, çorolar ok talimiyle savaş hazırlığını sürdürmektedir. Almambet ve Çubak’ın sözleri, genç savaşçıların sefer arzusunu dile getirmektedir:

*Şu öte yanda ters elden,
Teskereye sürü süreceğ çağ.
Tulpardan her gün ter alıp,
Miğfer, zırh kuşanacak çağ (s.18).*

Bu dizeler, sefer hazırlığının yalnızca askerî tekniklerle sınırlı kalmadığını, gençliğin kendisini kahramanlık sınavına hazır hissettiğini göstermektedir. Bakay’ın sahneye girerek hazırlıkları sorgulaması, akıl ve deneyim unsurunu harekete geçirmektedir:

*Haydi öyleyse görelim,
Ne kadardır hazırlığın?
Kabaran sel olup kaplayıp
Geçit aşar mı adımın? (s.19)*

Bakay'ın bu hitabı, savaşın yalnızca coşku ile değil tedbir ve ölçü ile yürütülmesi gerektiğini vurgulayan bir bilgelik müdahalesi niteliği taşımaktadır.

Genç Aydar'ın mektubu ulaştırmasının ardından Manas sahneye girmekte ve kendi savaş tecrübesini toplu bir değerlendirme içinde dile getirmektedir:

*At yelesini çekip bindiğimden,
Ak parsi bele taktığımdan beri
Ağır düşmanla kapıştım,
Arslanlarla dişe diş savaştım...
Yağmalanmış yeri yine yer eyledim,
Dağılan halkı yeniden el eyledim (s.22-23).*

Bu monolog, Manas'ın geçmiş seferleriyle bugünkü sorumluluğu arasında bir süreklilik kurduğunu göstermektedir. Talas'tan gelen çağrı karşısında yürüyüş kararı alınmakta, çorolar göçün başladığını duyuran ezgilerle sahneye ritim katmaktadır. Sırgak'ın sahnede yalnız kalarak Han-Ayım'a bağlılığını dile getirdiği bölüm, savaş hazırlığının ortasında bireysel sevginin ve sadakatin de varlığını koruduğunu hatırlatmaktadır.

Dördüncü sahne Kanıkey'in otağında geçmekte, kadın karakterler sahne merkezine yerleşmektedir. Gelinler ve kızlar bahadırlara giysi dikerken Sırgak'a hayranlıkla seslenmektedir:

*Yeşil çiçekler açan
Yaylaların var, ey Sırgak!
Gökte süzülüp yorulmayan
Ayın gibi hâlin var, ey Sırgak! (s.25)*

Bu dizeler, genç bahadırın sevilen ve umut bağlanan bir figür olarak konumlandığını göstermektedir. Kanıkey'in Manas'a ve Bakay'a armağan kılıçlar sunarken söylediği sözler, kadının destandaki akıl ve koruyuculuk işlevine işaret etmektedir:

*Erin canı elindir,
Ey efendim, o el sana yazgıdır!
Kinli düşmana girdiğinde,
Ey efendim, başından şan eksilmez! (s.30)*

Bu otağ sahnesi, kadın emeğinin ve duasının savaş öncesi hazırlığı tamamlayan manevi bir zemin yarattığını göstermektedir. Manas'ın ordusunu toplayarak marş eşliğinde yola çıkışı, seferin toplumsal bir seremoniye dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Üçüncü perde, Karkıra’da şafak vaktinde açılan beşinci sahne ile devam etmektedir. Han-Ayım yengesiyle çamlı pınara yürürken Sırgak’a duyduğu özlemi şiirsel bir dille ifade etmektedir:

*Gözbebeğim Sırgak neredesin?
Ayı bastı sis, bulut.
Talihli olacak genç başım
Talihsiz güne tutuldu (s.35).*

Bu duygusal atmosfer, yaklaşan savaşın yıkıcılığı ile zıt bir sahne rengi yaratmaktadır. Koñurbay’ın Han-Ayım’ı zorla sahiplenme girişimi, Han-Ayım’ın alaycı direnciyle karşılanmaktadır. Onun Koñurbay’a yönelik çıkışı, kadın direncinin güçlü bir ifadesi hâline gelmektedir:

*Beni çalıp alacakmışsın,
Utanman nerede, bahadır a-ay!
Hırsıza benzer Koñurbay-ay... (s.37)*

Bu sahne, kadın karakterin pasif bir kurban olarak değil, sözle ve alayla direnen bir özne olarak çizildiğini göstermektedir. Tam bu anda Sırgak’ın sahneye gelişi dramatik bir kırılma yaratmakta, Coloy’u geri çekilmeye zorlayan yiğit duruşu ve Han-Ayım’la kavuşması, savaş ortamında aşkın ve sadakatin umut verici bir odağa dönüştüğünü ortaya koymaktadır:

*Sensin ya dağın kartalı,
Sensin ya dağın çınarı.
Can bir olanlar buluşunca
Kim durdurur sevdaları? (s.39)*

Bu kavuşma sahnesi, üçüncü perdenin romantik doruk noktası olarak değerlendirilmektedir.

Altıncı sahne, gece karanlığında Karkıra’da geçen yüksek gerilimli bir bölüm olarak kurgulanmaktadır. Bir yanda tutsak Kırgızlar, diğer yanda Esenkan ve Koñurbay bulunmaktadır. Orongu’nun telaşlı girişi, yaklaşan ordunun büyüklüğünü doğal imgelerle betimlemektedir:

*Yeryüzü dolusu el geldi,
Yutup geçecek sel geldi.
‘Ecel,’ desem insana benzer,
‘İnsan,’ desem ecele benzer... (s.40)*

Bu dizeler, Manas ordusunun gelişiyi birlikte sahnede neredeyse kozmik bir sarsıntı hissi yaratıldığını göstermektedir. Esenkan’ın iç konuşması, Manas figürünün hem hayranlık hem korku ile anıldığını ortaya koymaktadır:

*Altın ile gümüşün
Öz suyundan yaratılmış gibi,
O Manas,
Gök ile yerin
Direğinden yoğrulmuş gibi... (s.40)*

Bu betimleme, Manas'ın yalnızca insanüstü gücüyle değil, kozmik bir denge unsuru olarak da algılandığını düşündürmektedir. Tutsak Kırgızların bağlarının çözülmesi ve Manas adının haykırılarak çağırılması, yaklaşan kurtuluşun sahne üzerinde simgesel biçimde işaret edildiğini göstermektedir.

Manas'ın hiddetle sahneye girişinde yönelttiği sorular, halkın içinde bulunduğu durumun sorgulandığı bir hitap metni olarak okunmaktadır:

*Sahipsiz kalmış mal var mı?
Elçisiz kalmış el var mı?
Halk neden bu telâşta? (s.41)*

Bu hitap, Kırgız yurdunun hangi noktada zayıfladığını ve hangi hanların sorumluluk üstlenmediğini sorgulayan bir toplu yüzleşme anı yaratmaktadır. Esenkan'ın savaştan kaçınan ve Manas'ın gücü karşısında barış arayan cevabı, Koñurbay'ın meydan okuyucu tavrıyla keskin bir karşıtlık taşımaktadır. Koñurbay'ın sözleri, kişisel gurur ile inatçı öfkeyi bir araya getirmektedir:

*Ey çağdaşım, Er Manas,
Keseceksen baş — işte!
Dökeceksen kan — işte!
Canıma kıyacaksan — ben işte! (s.43)*

Bu karşılaşma bölümünde Koşoy ve Bakay'ın araya girerek aceleci bir karar verilmemesini istemesi, bilge yaşlıların kan dökülmeden çözüm arayan tutumunu göstermektedir. Manas'ın Koñurbay'ın kılıcını dişleriyle tutup geri vermesi, üstünlük gösteren ama o an için savaşa girmeyen bir stratejik jest olarak sahnelenmektedir. Perde, kan dökülmeden sağlanan geçici bir denge ve halkın derin nefes alışını yansıtan ozan ezgileri eşliğinde kapanmaktadır.

Dördüncü perde, Karkıra ovasında düzenlenen büyük şölen ve güreş sahneleriyle açılan yedinci tabloda devam etmektedir. Sahne iki ordugâha bölünmüş, ortada Koşoy, Bakay ve Esenkan'ın bulunduğu hakem otağı kurulmuştur. Koro, çocuklara aktarılacak masallar aracılığıyla bu şölenin gelecekteki anlatılara dönüşeceğini vurgulamaktadır:

*Gelsin, gelsin konuklar,
Gelsin, gelsin konuklar! ...
Her çağda kıpırdanıp*

Bizim çocukların masalları (s.45).

Bu dizeler, eserin kendi kendisini de bir anlatı kaynağı olarak konumlandığını göstermektedir. Orongu'nun Almambet'e yaklaşıp geçmişi hatırlatması, halklar arası geçişlerin ve eski dostlukların savaşın gölgesinde nasıl kırılanlaştığını göstermektedir. Almambet'in Çin'de yaşadığı baskıyı ve Manas'ın yanında bulduğu yeni yurdu anlatan sözleri, kimlik dönüşümünün sahnede yaşayan bir süreç hâline geldiğini göstermektedir.

Pehlivanlık oyunu için ozanların halka seslenmesiyle güreş düzeni kurulmakta, Koñurbay Coloy'u sahaya çıkarmaktadır. Coloy'un gücü ve vahşeti överek betimlenmekte, Kırgız hanları bu gücün karşısına çıkmaktan çekinmektedir. Almambet, Çubak ve Töştük Kırgız onurunu koruma arzularını dile getirmekte, Koşoy'un yaşına rağmen pehlivanlığı üstlenmesi halk gözünde yüksek bir saygı kazanmaktadır. Koşoy'un Kanıkey'e ettiği dua, geleceğe Semetey adıyla gönderilen epik bir umut taşıyıcısı işlevi görmektedir:

*Eğer erkek doğurursan —
Adı Semetey olsun. Âmin! (s.49)*

Bu sahne, destanın sürekliliğini sağlayacak kuşağın sahnede şimdiden adlandırıldığını göstermektedir. Koşoy'un Coloy'u alt etmesiyle Kırgız tarafı moral kazanmakta, Koñurbay öfke içinde Manas'a düello çağrısı yapmaktadır. Manas'ın çağrıyı kabul etmesi ve mızrakların çarpıştığı sahne, bire bir çatışmanın dramatik doruklarından biri olarak yer almaktadır.

Savaş sürerken Koñurbay'ın gizlice baskın emri verdiği anlaşılmakta, Coloy ve Madıgan bu emri uygulamaya koyulmaktadır. Bokmurun'un köylerin talan edildiğini haber vermesi, sahnede yeni bir ihanet dalgasının açığa çıktığını göstermektedir. Manas'ın “Atlanın” emriyle ordusunu toparlaması ve koro eşliğinde tekrar sefer çağrısı yapılması, toplu bir uyanış sahnesi olarak izlenmektedir.

Sekizinci sahne, savaşın yıkımını ve ardından gelen toparlanmayı betimleyen geniş bir bölüm olarak kurgulanmaktadır. Koñurbay sanki hiçbir şey yaşanmamış gibi davranmakta, Coloy ve Madıgan tutsak alınmış bir Kırgız yiğidini işkenceyle öldürmektedir. Han-Ayım ve tutsak kızlar sahnede büyük bir acıyı temsil etmektedir. Uzakta Manas'ın ordusunun sesleri duyulmakta, okların vızıltısı, fırtına ve ışık efektleriyle savaşın şiddeti yoğunlaştırılmaktadır. Koñurbay'ın ordusu dağılmakta, Almambet ile Koñurbay'ın çarpışması bireysel hesaplaşmanın doruk noktası hâline gelmektedir.

Sırgak'ın savaş alanında Han-Ayım'ı bulup sarılması hem aşkın hem kurtuluşun sahnede aynı anda görünür olduğu bir kavuşma anı yaratmaktadır. Sırgak'ın sözleri, Karkıra savaşının gelecekte nasıl hatırlanacağını da işaret etmektedir:

*Asırlar boyu söz olur
Bu Karkıra'nın belgesi (s.54).*

Bu dizeler, librettonun kendi kendini tarihsel bir tanıklık olarak kurduğunu göstermektedir. Son sahnede Manas, artık sarsıntıdan geçmiş bir yurdun üzerinde halkına seslenmekte ve Kırgız bahadırlarının varlığını yıldızların kalıcılığı ile ilişkilendirmektedir:

*Gökte durdukça
Parlayıp çıkan çok yıldız,
Bu yurttan daima yaşar
Arslan gibi bahadır çok Kırgız (s.55).*

Ardından halkın hep bir ağızdan yükselttiği nida, Manas figürünü kolektif hafızanın merkezine yerleştirmektedir:

*Er Manas, şer Manas,
Manas, Manas, Manas, Manas!.. (s.55)*

Bu final ile Manas Librettosu, Kırgızlar'ın yurt savunusunu, kahramanlık geleneğini ve kuşaklar boyu sürecek birlik duygusunu sahnede diri tutan epik bir tiyatro eseri olarak tamamlanmış bulunmaktadır.

3.6.3. Kişiler

Manas: Eserin merkezinde yer alan kahramandır. Kırgızlar'ın lideri, yurt savunucusu ve adaletin simgesidir. Cesareti ve bilge kişiliğiyle destanın ruhunu temsil eder.

Koñurbay: Eserin karşıt karakteridir. Güç hırsıyla hareket eden zalim bir han olarak betimlenir. Kırgızlara saldıran, baskın planlayan ve Manas'a meydan okuyan bir figürdür.

Esenkan: Otoriter ama temkinli bir hükümdardır. Manas'ın gücünden çekinen, zaman zaman barıştan yana tavır alan bir ara karakterdir.

Madıgan: Koñurbay'ın en sadık yandaşlarından biridir. Korkusuz ama acımasız bir savaşçıdır. Hanına bağlılığı koşulsuzdur.

Orongu: Esenkan'ın çevresinde yer alan bir soyludur. Savaş ve strateji konularında akıl yürüten, geçmiş olayları hatırlatan bir anlatıcı işlevi taşır.

Coloy: Koñurbay'ın emrindeki savaşçıdır. Gücüyle övünen, kaba kuvvetiyle tanınan bir pehlivandır. Manas ve yandaşlarıyla savaşta yenilir.

Bokmurun: Kırgız tarafında yer alan yiğit bir karakterdir. Onuru ve halkına bağlılığıyla öne çıkar. Koñurbay'ın haksız taleplerine karşı gelir.

Koşoy: Halk arasında bilge bir yaşlı olarak kabul edilir. Akıl ve sabırla hareket eden, Manas'ın danışmanı konumundadır. Zor anlarda barışı öğütler.

Bakay: Tecrübeli bir savaşçıdır. Manas'ın ordusunun yöneticilerinden biridir. Planlı, sakin ve stratejik düşünen bir figürdür.

Almambet: Manas'ın en yakın dostlarından biridir. Çin'den Kırgız yurduna dönmüş bir kahramandır. Sadakatiyle ve savaş becerisiyle tanınır.

Çubak: Manas'ın diğer yoldaşlarından biridir. Cesaretiyle ve çorolar üzerindeki etkisiyle bilinir.

Sırgak: Genç ve romantik bir karakterdir. Savaşta cesur, aşkta duygusal bir kişiliğe sahiptir. Han-Ayım'a olan sevgisi destanın duygusal yönünü temsil eder.

Han-Ayım: Sırgak'ın sevgilisidir. Kadın direncinin ve fedakârlığın sembolüdür. Duygusal sahnelerde insanî derinliği yansıtır.

Kanıkey: Manas'ın eşi olarak sahnede yer alır. Akıllı, bilge ve koruyucu bir figürdür. Kadınların onurunu ve dayanışmasını temsil eder.

Kırgıl: Savaş hazırlıklarında yer alan bir Kırgız savaşçısıdır. Eski zaferleri hatırlatır, halk hafızasının temsilcisidir.

Töştük: Koşoy'un çevresinde bulunan bir savaşçıdır. Cesaretiyle öne çıkar, halkın genç gücünü sembolize eder.

Genç Aydar: Han-Ayım'ın görevlendirdiği bir elçidir. Ak hançeri ve mektubu Manas'a ulaştırmakla görevlidir. Görevi halkın umudunu temsil eder.

Ozanlar ve Koro: Destanın anlatı akışını destekleyen toplu ses unsurlarıdır. Halkın duygusunu, düşüncesini ve toplumsal bilincini dile getirir.

3.6.4. Zaman ve Mekân

Manas Librettosu, destansı zaman algısıyla tiyatro estetiğini bir araya getirir. Eserde zaman çizgisel bir ilerleme göstermez. Olaylar geçmişin mitik dönemlerinde geçer. Bu

zaman dilimi, tarihsel gerçekliğin ötesinde kahramanlık anlatısının evrensel boyutuna taşınır. Zaman, tarihsel bir dönemi değil, halk belleğinde yaşayan bir kahramanlık döngüsünü temsil eder. Her sahne, geçmişle şimdinin iç içe geçtiği bir anlatı alanıdır.

Eserde geçen olaylar, Kırgızlar'ın destansı geçmişine dayandırılır. Zamanın başlangıcı belirli değildir. Seyirci, doğrudan savaşın, şölenin ya da direnişin ortasında bulur kendini. Bu tercih, anlatının epik yapısına uygundur. Zamanın akışı, olayların mantıksal sırasından çok duygusal yoğunluklara göre biçimlenir. Savaş öncesi hazırlık sahnelerinde zaman yavaşlar. Koro bölümleriyle birlikte ritmik bir genişleme yaşanır. Manas'ın konuşmalarında zaman geniş bir tarihsel hafızayı kapsar. Kişisel anılar, toplumsal geçmişle birleşir.

Zamanın akışı, dramatik yapı içinde kesintilerle ilerler. Bir tablo ile diğeri arasında geçen süre açıkça belirtilmez. Seyirci, sahne değişimlerinden zamanın aktığını sezer. Akşam, gece, şafak ve gündüz gibi doğal döngüler olayların sırasını belirler. Bu durum, doğa ile insan arasındaki bağın sahneye taşınmasıdır. Özellikle Karkıra, Talas ve Keñ-Köl sahnelerinde zamanın ilerleyişi doğanın hareketleriyle uyum içindedir. Güneşin batışı, ayın doğuşu ya da rüzgârın yön değiştirmesi gibi doğa imgeleri zamanın geçişini gösterir.

Zamanın algısı destanın yapısına uygun biçimde döngüseldir. Her zafer yeni bir tehdidi, her barış yeni bir çatışmayı doğurur. Bu döngü, Kırgızlar'ın tarihsel varoluş biçimini yansıtır. Manas'ın savaş kararıyla başlayan süreç, barış sahnesinde geçici bir durulma yaşar, ardından yeniden savaşla sonlanır. Zaman, düz bir çizgi değil, halkın direniş hafızasının sürekli tekrar eden bir çemberidir.

Mekân olgusu da destanın yapısıyla uyumludur. Eserde mekânlar yalnızca fiziksel alanlar değildir. Her mekân, toplumsal ya da sembolik bir anlam taşır. Karkıra ovası savaşın, Talas ve Keñ-Köl ise hazırlığın ve dayanışmanın mekânıdır. Kanıkey'in otağı, kadın emeğinin ve içsel gücün sembolü olarak karşımıza çıkar. Oba, yalnızca bir yaşam alanı değil, Kırgızlar'ın kimliğini yansıtan bir sahne alanıdır.

Doğa unsurları sahneye sürekli eşlik eder. Dağlar, ırmaklar, ormanlar ve göller, insanın kaderini belirleyen unsurlar olarak varlık gösterir. Manas'ın ordusu yola çıkarken dağların gölgesi, rüzgârın sesi ve gökyüzünün hareketi dramatik akışa dâhil edilir. Bu doğa odaklı mekân anlayışı, halkın yurt sevgisini sahne diline dönüştürür.

Eserde mekân geçişleri, karakterlerin duygusal durumlarına göre değişir. Karkıra'nın savaş alanı serttir, Talas ve Keñ-Köl sahneleri umut taşır, Kanıkey'in otağı

ise huzurlu bir merkezdir. Her mekân, karakterlerin iç dünyasını dışa vuran bir sahne fonu hâline gelir.

Manas Librettosu'nda zaman ve mekân, destan estetiğinin tiyatro formuna dönüştüğü iki temel eksen olarak işler. Zaman, döngüsel bir direniş bilinciyle ilerlerken, mekân halkın varoluş alanı olarak sahnenin her anına nüfuz eder.

3.6.5. Eylemsel Örgü

Manas Librettosu'nda eylemsel örgü, epik bir yapının tiyatro biçiminde kurgulanmış hâlidir. Eserin dramatik ilerleyişi, kahramanın halkını kurtarma mücadelesi üzerine kuruludur. Olay akışı doğrudan bir girişle başlar. Seyirci, savaş hazırlıklarının ortasında hikâyeye dâhil edilir. Bu başlangıç, klasik anlatılarda görülen giriş ve tanıtım aşamalarını atlayarak doğrudan çatışma ortamına yönelir. Eylemler, halkın kolektif hareketiyle bireysel kahramanlığın birleştiği bir çizgide gelişir.

Birinci perde, çatışmanın temelini kurar. Karkıra'daki şölen sahnesinde düşman tehdidi belirir. Koñurbay ve yandaşlarının sözleri eylemin yönünü belirler. Madıgan'ın meydan okuyan konuşmaları gerilimi artırır. Bokmurun'un öfkesi, Kırgızlar'ın direniş isteğini açığa çıkarır. Bu noktada Manas henüz sahnede yoktur, fakat onun adı bir eylem çağrısı gibi sürekli tekrarlanır. Koro ve dans bölümleri, halkın içsel hazırlığını temsil eder. Bu sahnede eylem sözcüklerle değil, toplu bir duygusal yükselişle başlar.

İkinci sahne, karar aşamasını oluşturur. Hanlar arası diyaloglar stratejik bir dönüm noktası yaratır. Koñurbay'ın baskısı karşısında Manas'a haber gönderme kararı alınır. Bu karar, eylemsel örgünün ilk hareketini başlatır. Genç Aydar'ın ak hançerle yola çıkması bir görev sahnesidir. Bu sahne eylemi fiziksel düzleme taşır. Artık mücadele sözcükten eyleme dönüşür.

İkinci perde, hazırlık ve örgütlenme aşamasını kapsar. Manas'ın kampında yapılan talimler ve strateji konuşmaları kahramanlık anlatısının eylem diline dönüşür. Almambet ve Çubak'ın savaş hazırlıkları, ordunun disiplinini güçlendirir. Bakay'ın yönlendirici konuşmaları eylemi düzenler. Manas'ın sefer kararı, dramatik örgünün doruk çizgisini oluşturur. Bu karar, pasif bekleyiştten aktif mücadeleye geçiştir.

Üçüncü perde, eylemin duygusal boyutunu öne çıkarır. Han-Ayım ve Sırgak arasındaki sahneler, kişisel duyguların kolektif mücadeleye eşlik ettiğini gösterir. Bu

bölümde eylem, sevgi ve fedakârlık üzerinden biçimlenir. Sırgak'ın savaşıma kararlılığı, bireysel kahramanlığın toplumsal bağlamla birleşmesini sağlar.

Altıncı sahnede çatışma yoğunlaşır. Manas'ın sahneye girişi eylemin en yüksek noktasını temsil eder. Onun konuşmaları halkı harekete geçirir. Eylem artık bireysel değil, toplu bir hareket hâline gelir. Esenkan'ın teslimiyetçi tavrı geçici bir duraklama yaratır. Fakat Koñurbay'ın meydan okuması eylemi yeniden başlatır. Bu ikili karşılaşma, eylemsel örgünün temel eksenidir.

Yedinci sahne, eylemin toplumsal bir gösteriye dönüştüğü bölümdür. Pehlivanlık yarışları savaş öncesi bir prova işlevi görür. Koşoy'un zaferi halkın moralini yükseltir. Ardından gelen Koñurbay ve Manas düellosu, bireysel kahramanlık eylemini tamamlar. Bu sahne, çatışmanın fiziksel karşılığıdır.

Sekizinci sahne, eylemin çözüm aşamasıdır. Savaş sahneleri yıkımın ve yeniden doğuşun birlikte yaşandığı bir düzlem oluşturur. Koñurbay'ın yenilgisiyle kolektif zafer gerçekleşir. Manas'ın konuşması, eylemin sembolik kapanışıdır. O, halkına seslenir ve direniş ruhunu kalıcı kılar.

Manas Librettosu'nda eylemsel örgü doğrusal bir akış yerine döngüsel bir hareket izler. Savaş, barış ve yeniden savaş döngüsüyle kahramanlık sürekli yeniden üretilir. Her eylem, halkın varoluş bilincine dönüşür.

3.6. 6. Manas Destanı ile Manas Librettosunun Karşılaştırması

Manas Destanı, Kırgız Türklerinin epik anlatı geleneğinde en yüksek noktayı temsil eder. 11. ve 12. yüzyıllarda oluştuğu kabul edilen bu sözlü anlatı, Kırgızlar'ın Kalmaklar ve Çinlilerle yürüttüğü mücadeleleri konu edinir. Üç ana bölümden oluşur: *Manas*, *Semetey* ve *Seytek*. Wilhelm Radloff'un 1869'da yaptığı derleme destanın yazılı hâle geçmesini sağlamıştır. Bazı varyantları dört yüz bin mısrayı aşan geniş bir yapıya sahiptir. Folklorik unsurlar bakımından zengindir. Kahramanlık tasvirleri, savaş sahneleri ve mitolojik motifler anlatının temel yapısını oluşturur. Destan, Kırgız kimliğinin kültürel belleğinde yer bulur. Anlatı, sözlü gelenekte manasçılar tarafından seslendirilir. Tarihsel olaylar mitik öğelerle iç içe geçmiştir. Karahanlılar ve Karahitaylar arasındaki çatışmalar, toplumsal bir geçmişin destan formunda aktarımı olarak görülür. Kahramanlık, sadakat ve yurt sevgisi gibi arketipler anlatının merkezindedir. Türk dünyasının ortak mirasını barındıran yapısı, kültürel bir sürekliliği temsil eder. Almambet ve Kül Çoro gibi

karakterler tarihsel kişiliklerle benzerlik taşır. “Türkü til” kavramı etnografik ayrıntılarla desteklenir (Gümüş, 2025, s. 206-231).

Manas Librettosu, bu destanın sahneye uyarlanmış biçimidir. Libretto türünde kaleme alınan eser dört perde ve sekiz sahneden oluşur. Şiirsel diyaloglar, koro şarkıları, dans ve marşlarla desteklenmiştir. Konu, destanın birinci bölümüne dayanır. Manas’ın seferleri, Koñurbay’la yaşadığı çatışmalar dramatik biçimde işlenir. Karakter kadrosu destanla paraleldir. Manas, Almambet, Çubak, Sırgak ve Han-Ayım sahne düzeninde yer alır. Şölen sahneleri, savaş hazırlıkları ve tehditler anlatının temel bölümleridir. Sırgak ile Han-Ayım arasındaki ilişki romantik bir çizgi oluşturur. Sahne yönergeleri detaylıdır. Işık geçişleri, kostüm tasarımları ve ses efektleriyle zengin bir atmosfer yaratılmıştır. Millî direniş teması bütünlüğünü korur. Folklorik törenler dans biçiminde betimlenir. Destanın uzun yapısı kısaltılmış, müzikal öğelerle yeniden düzenlenmiştir.

Karşılaştırıldığında, destan sözlü bir aktarım biçiminde yaşarken libretto yazılı bir sahne metni kimliği taşır. Destan mitik ve tarihî bir genişliğe sahiptir. Libretto ise olayları yoğunlaştırılmış bir dramatik yapı içinde sunar. Her iki türde de kahramanlık, birlik ve düşmanla mücadele temaları örtüşür. Destan farklı anlatıcıların yorumuyla değişken bir yapıya sahiptir. Libretto sabit bir metin biçimindedir. Destanda manasçının yorum gücü öne çıkarken librettoda sahne yönetmeninin yorumu belirleyici hâle gelir. Destan etnografik ayrıntılarla örülüdür. Libretto bu unsurları tiyatro estetiğine uyarlar. Destan üçlü bir anlatı zincirine sahipken libretto yalnızca ilk bölüme odaklanır. Destan sözlü kültürün ürünüyken libretto modern tiyatro anlayışı içinde yer alır. Her iki biçim de Kırgız ulusal kimliğini güçlendiren yapılar olarak değerlendirilebilir. Destan arketipleri korunurken libretto bunlara görsel ve işitsel boyut kazandırır.

Uyarlamadaki temel fark, librettoda anlatının daha erişilebilir bir biçim kazanmasıdır. Destan uzun soluklu bir yapıdadır. Libretto sahne süresine uygun biçimde kısaltılmıştır. Destan mitolojik derinliğiyle öne çıkar, libretto ise duygusal yoğunluğu ön plana taşır. Her iki anlatı da yurt sevgisini merkeze alır. Destan tarihî kökleri yansıtırken libretto Sovyet döneminin kültürel çerçevesinde millî mirası korur. Bu karşılaştırma, geleneksel anlatıdan modern sahneye geçişin bir göstergesidir. Destan sözlü hafızayı temsil eder, libretto yazılı performansı öne çıkarır. Her iki yapı da Kırgız kültürünün sürekliliğini sahne ve anlatı aracılığıyla yaşatır.

3.6.7. Değerlendirme / Yorumlama

Manas Librettosu, Kırgız epik geleneğini sahne estetiğiyle buluşturan ve kahramanlık anlatısını kolektif kimlik düzeyinde yeniden kuran bir metin olarak öne çıkmaktadır. Dört perde ve sekiz sahneden oluşan yapı, şiirsel diyaloglar ile koro, dans ve marş bölümlerini bütünleştirerek destansı atmosferi tiyatro diline aktarmaktadır. Manas figürü, yalnızca savaş alanındaki başarısıyla değil dağılmış halkı yeniden “el” hâline getiren kurucu lider niteliğiyle de kolektif hafızayı temsil etmektedir. Böylece eser, bireysel yiğitlik öyküsünden çok topluluğun varlığını sürdürme mücadelesini merkezine alan bir dramatik eksen kurmaktadır.

Dramatik örgü, Karkıra’daki şölen tablosundan itibaren kesintisiz bir tehdit duygusu ve buna karşı gelişen direniş iradesi etrafında ilerlemektedir. Manas’ın sahneye geç dâhil edilmesi, adının sürekli anıldığı gerilimli bir bekleyiş atmosferi yaratmakta ve kahramanı fiziksel varlığından önce simgesel bir güç olarak konumlandırmaktadır. Zaman kullanımı çizgisel bir tarih anlatısından çok döngüsel bir direniş hafızasına dayanmaktadır. Şölen, sefer, çarpışma ve geçici sükûnet evreleri art arda gelmekte, her barış anı yeni bir çatışmanın eşiği olarak resmedilmektedir. Karkıra, Talas, Keñ-Köl ve oba mekânları da yalnız sahne fonu olmaktan çıkmakta, yurt bilincini taşıyan simgesel alanlar hâline gelmektedir.

Kişî kadrosu, destandaki arketipleri sahne diline uyarlayan işlevsel bir dağılımla kullanılmaktadır. Manas adalet ve koruyuculukla özdeşleşen kararlı bir lider tipini temsil etmektedir. *“Mitolojik kahraman benliğin başlıca simgesidir. Kahraman yalnızca bir arketip değildir. O, merkezi arketiptir. Kahraman arketipi tek bir kavram içine sığdırılamayacak kadar geniştir, çünkü diğer bütün arketipler benliğin farklı kısımlarını temsil ederken, kahraman benliğin kendisidir. Arketiplerin hepsini bir araya getiren odur”* (Indick, 2011, s.133). Metinlerde kahraman Manas, karşılaştığı olaylarda kararlı bir tavır sergilemektedir. Koñurbay, ganimet ve iktidar hırsı üzerinden kurulan zalim han modelini somutlaştırmakta ve sahnedeki çatışmanın siyasal eksenini belirlemektedir. Almambet, Çubak ve Sırgak gibi figürler sadakat, yoldaşlık ve fedakârlık kavramlarını farklı düzlemlerde görünür kılmaktadır. Han-Ayım ile Kanıkey ise pasif mağdur konumunda bırakılmamakta, sözleri ve tavırlarıyla etik bir ölçü ve direnç odağı hâline gelmektedir. Özellikle Sırgak ile Han-Ayım arasındaki ilişki, savaş anlatısına duygusal

bir derinlik katmakta ve aşk temasını kaçış değil dayanma gücü üreten bir kaynak olarak konumlandırmaktadır.

Eserde koro ve ozanlar, anlatıyı yalnız ileriye taşıyan değil aynı zamanda yorumlayan bir çerçeve işlevi görmektedir. Toplu ses bölümleri, halkın korku, umut ve öfke gibi duygularını dillendirmekte ve sahnelenen olayları geleceğin masallarına dönüşecek bir “aş” deneyimi şeklinde kodlamaktadır. Bu yönüyle Manas Librettosu, kendisini yalnızca destandan türeyen bir sahne metni olarak değil gelecekte anlatılacak sözlü varyantların kaynağı olarak da konumlandırmaktadır. Doğa imgeleri, fırtına, rüzgâr, dağ ve gök tasvirleriyle birleşerek hem Manas’ın konumunu kozmik bir denge unsuru şeklinde çerçevelemekte hem de savaşın boyutunu sıradan bir siyasi çatışmanın ötesine taşımaktadır.

Genel olarak bakıldığında Manas Librettosu, Kırgız destan malzemesini modern sahne estetiği içinde yeniden örgütleyen ve millî kimlik bilincini tiyatro diliyle güncelleyen bir uyarlama niteliği taşımaktadır. Eser, kahramanlık söylemini tekil bir “*bahadır*” yüceltisine indirgememekte, yurt savunusu ve dayanışma temasını kadın ve erkek karakterlerin ortak sorumluluğu üzerinden tartışmaya açmaktadır. Şölen ve ritüel sahnelerinin savaş tablolarıyla iç içe kurgulanması, direnişi gündelik yaşamın ve kültürel hafızanın ayrılmaz bir parçası olarak göstermektedir. Bu çerçevede Manas Librettosu, Kırgız epik geleneğinin sürekliliğini sahne üzerinde somutlaştıran ve epik anlatının çağdaş yorumlarına zemin hazırlayan bir metin olarak değerlendirilmektedir.

3.7. “MANAS ÜÇLEMESİ”¹⁰ (AYKÖL MANAS, MANAS’IN OĞLU SEMETEV VE SEYTEK)

Manas, düşüncenin sistematik bir yapıya dönüştürülerek insanlığın yararına hizmet eden bir düzen, yani devlet kurma potansiyeline sahip bir liderdir. Parçalanmışlık, kaosun ve düşüncedeki sapmanın somut bir göstergesidir. İlk etapta, Akbaltay’ın öğütlerini benimseyerek çocukların köleleştirilmediği ve kadınların yoldaş olma haklarının ellerinden alınmadığı bir toplum yaratma amacını benimseyen Manas, bu hedef doğrultusunda bir düzen, dolayısıyla bir dünya kurma iradesiyle hareket etmektedir.

Manas’ın, “düşmanın yerine giderse kırk olur” endişesi, sürekli uygulanan mankurtlaştırma politikalarının bir sonucu olarak karşı karşıya kalınacak tehditleri işaret etmektedir. Bu durum, sadece bir medeniyetin yıkımı anlamına gelmeyecek, aynı zamanda servetlerin kontrolünü kaybeden, daha önce önemsenmeyen milletlerle hesaplaşma zorunluluğunu da beraberinde getirecektir.

Manas’ın çocukluğunda kendisini *törö* (doğal lider) olarak tanıttığı epizot, aydınlanma ve farkındalık gibi önemli temaları barındırmaktadır. Manas’ın çevresinde, maddeye düşkün bir baba figürü, yaylada topladığı bir avuç yiğit ve Akbaltay’dan başka kimse bulunmamaktadır. Buna rağmen, Manas’ın özgürlük ateşi, devlet fikri ve vatana duyduğu derin sevgi, onun toplumu yeniden inşa etme kararlılığını güçlendirmektedir. Dışarıdan bakıldığında zayıf ve güçsüz bir karakter olarak algılansa da birey, kendini tanıdığı anda uluslararası bir boyutta etkin olabilmektedir.

Manas, halkının engin kültürel mirasını ve geleneklerini yeniden canlandırarak, yıkılmış ve umudunu kaybetmiş bir topluma *törö* sıfatını benimseme cesareti aşılacaktır. Böyle bir toplum, düşmanlarıyla ve dünya ile hesaplaşmaya hazır bir duruma gelmektedir. Bu bağlamda Manas, sadece liderlik iddiasında bulunmakla kalmamış, aynı zamanda kurduğu devletle bu liderliği hak etmiştir. Kırgızların, Sovyet Dönemi’nin mankurtlaştırma politikaları nedeniyle kaybettikleri kimlik ve kültürü yeniden kazanarak, dünyada *ayköl* (cömert ve geniş görüşlü) bir kimlik ile tanınması gerekmektedir.

Manas’ın kurduğu devlet, aydınlanma, refah ve ilerlemenin merkezi olma niteliği taşımaktadır. Bu sistemin kutsallaştırılması ve dünya sahnesine çıkarılması, Manas gibi

¹⁰ Sadikov, C., (1989). Ayköl Manas, Dramalar. Ala-Too Basması, Frunze.

kahramanların vizyonu ve liderliği sayesinde mümkün olacaktır. Talas şehrinin kutsallığına yapılan vurgu, bu bağlamda önemli bir sembol olarak değerlendirilmektedir: Mücadele ederek aldığı topraklara Talas adını verdi; Talas'ı her yerden kutsal yaptı.

C. Sadıkov'un tiyatroya uyarlanmış eserinde, metnin soyut düşünce ve derin felsefi yapısından ziyade, eylem ve diyaloglar ön plana çıkmaktadır. Akademik bir metinde kuramsal temalar ve tarihsel bağlam tartışılırken, tiyatrodada daha dramatik bir ton, görsel unsurlar ve karakterlerin kişisel dönüşümleri öne çıkarılmaktadır.

Oyun yazarının sanatsal zaferlerinden biri, Calil Sadıkov'un dramalarının olay örgüsünün, folklor çalışmalarından belirli miktarda yeni bulgular içermesidir. Bu durumda Calil Sadıkov'un yazdığı profesyonel edebiyatta popüler eserler yeniden doğmuş, ideolojik ve tematik sanatın derin eserleri arasında kendi sesini duyurmayı başarmıştır. Geçtiğimiz yüzyılda nesilden nesile aktarılan ve halk arasında sözlü olarak yaşanan "Manas" destanı yazıya geçirildi ve dünya kültürünün bir parçası oldu. Destanımız "Manas" üçlemesine göre 1930'larda Kubanıçbek Malikov, C. Bökönbayev ve Turusbekov "Ayçürök" operasının librettosunu birlikte yazmışlardır. 1941'de "Seytek" operasının librettosu yazılmıştır. 1946 Kubanıçbek Malikov ve A. Tokombaev "Manas" operasının librettosunu ortaklaşa yazmışlardır.. Dramatik librettolardan uzun zaman sonra, tam olarak 40 yıl boyunca Manas destanının olay örgüsüne atıfta bulunmak imkânsız hale geldi. Calil Sadıkov, bu çalışmasıyla büyük destanımızın hikâyelerini, en iyi eğitimi verecek fikirleri sahneye çıkarmayı hedeflemiştir.

Yazarın "Manas'ın Oğlu Semetey" adlı draması 1976 yılında yazılmış ve 1980 yılında Kırgız Dram Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu oyun seyirciler tarafından çok beğenilmiştir. Söz konusu drama için Sadıkov, dramada başrol oynayan oyuncuların yanı sıra Kırgız Cumhuriyeti Devlet Toktogul Ödülü'ne de layık görülmüştür. 1980'li yıllarda "Seytek" adlı drama yazılmış, ardından "Ayköl Manas" oyunu yazılmıştır. Buradan, neden "Manas" yerine "Semetey"den yazıldığına dair doğal bir soru ortaya çıkabilir. Yazar başlamadan önce "Manas"a bir göz atmak istemiş olmalı. Yazar bir makalesinde onun hakkında şunları yazmıştı: “Manas'ı drama olarak yazıp sahneye koymak uzun zamandır en büyük arzumdu. İlk başta gönül Manas'ı yazmakta isteksizdi. 1974 yılında Yalta'da bir aylık oyun yazarları çalıştayı vardı ve ben de davet edildim. Daha sonra seminer Moskovalılar tarafından düzenlendi. Semetey'i yazmak niyetiyle topladığım malzemelerle “Semetey” kitabını aldım. Aklımda çocukluğumdan beri halk destanlarını

duymuştum, yayınlanmış kitaplarını okudum, şairleri ve hikâyecileri dinledim, dolayısıyla onları iyi tanıdığım fikrine kapıldım. Ancak bunun yalan olduğu ortaya çıktı. Masama oturduğumda hala pek bir şey bilmediğim açıktı. İki günden kısa bir süre sonra başladığım işi kapattım ve lirik döngüyü yazmaya başladım. Doğrusunu söylemek gerekirse çalışma tamamlanmadı. Yalta'dan üzgün döndüm. Bu öfkeyle Akademi'nin el yazması fonunda bulunan Akmat Rysmendiev, B. Sazanov. S. Karalaev'in varyantlarının el yazmaları ile tanıştım ve Sachem'in tüm el yazmalarını okumak kolay olmadı. Ancak 1980 yılında Kırgız Dram Tiyatrosu'na “Manas'ın Oğlu Semetey” adlı dramayı verdim. 1986 yılında Kırgız Akademik Dram Tiyatrosu'nda yazıp sahnelendi ve büyük bir başarıyla sahnelendi. (Sadıkov, 2001, s.7)

3.7.1. “Ayköl Manas”¹¹ Oyununun İncelenmesi

Semetey ve *Seytek* Manas destanının bölümleri ve devamıdır. Destanın bölümleri birbirini devam ettirdiği ve soy temeline dayandığı için yazar “Ayköl Manas” dizisiyle başlamaya karar vermiştir. Sadıkov oyununu yazarken olayların tamamını dramaya sığdırmak mümkün olmadığından sadece Kökötöy'ün Aşı ve Büyük Kazat'a yolculuk ile ilgili olayları ele almıştır. Yazar bu olayları boşuna seçmemiştir, bu bölümler diğer bölümlerden farklı olarak Kırgızlar'ın yaşamını ve geleneklerini destansı bir biçimde anlatmaktadır. Bölümler ata binmeyi, atış yapmayı ve yemek şenliklerini tasvir ediyor. (Sadıkov, 2001, s.2).

Oyunda halkın düşünce ve özelemlerinin peşinde koşan, halkın birliği ve özgürlüğü için her türlü çabayı gösteren vatansever bir kahraman olan Manas imajını açıkça görüyoruz. Destanda olduğu gibi dramada da at yarışı, okçuluk ve beslenme gibi keyifli olaylar anlatılmaktadır. Esas olarak “Kökötöy'ün Aşı” bölümünü ayrıntılı olarak anlatıyor. Dramada Ese yemeğe katılmadığı gibi destanda da yemeğe katılmamaktadır. Bu nedenle bu libretto, dahil edilen yazarlara bir eklemedir. Dramada Kalmak Hanlarından hiçbirisi başarısız olmadı ve tüm ödülleri Kırgız kazandı. Manas onu bacağından vurdu.

Oyun yazarı, ana hikâyeyi bozmadan “Kökötöy'ün Aşı” bölümünü ustalıkla dramanın konusuna dahil etmeyi başardı. Oyunda anlatılan “Kökötöy'ün Aşı” bölümü bir dereceye kadar librettoya hitap ediyor, çünkü iki eserin yazarları olay örgüsünün

¹¹ Sadıkov, C., (1989). a.g.e., s-4-76.

özünü tamamen tutmaya çalıştılar, çarpıtmadılar ve bölümde anlatılmayan hiçbir bölüm yoktur. Libretto ve drama, “Büyük Sefer” hazırlığı ve Manas'ın ölümünü anlatır.

Oyunda güreşçilerin dövüşü şu şekilde anlatılıyor ve librettoya çağrı yapılıyor. Librettoda Koşoy, bir erkek çocuk sahibi olmayı kutsar ve adı Semetey'dir. Ayrıca Manas ve Koñurbay erkekçe yarışır ve Manas kazanır;

*Büyük düşman dayanamaz,
Manas kalemizdir,
Devler karşı karşıya gelemes
Manas, Manas, Manas*

Belimiz Er Manas-(Sadıkov,1989, s.49) bu sözlerle librettoyu bitirir.

Tazbaymat'ın macerası dramının ilginç bölümlerinden biridir. Almambet, Tazbaymat'ı onbaşı olarak seçer ve Manas onun kontrolüne girer. Askerleri saydığında onuncu askeri bulamaz.Tekrar tekrar sayıp bulamamak çok sorun olur:

*Halkımın tamamına baktım.
Nereye gidecek ve nereye kaybolacak?..
Eğer düşünüyorsanız, düşünün.
On kereden fazla saydım.
Eğer sadece gökyüzüne uçmazsa
Gözlerimin önünde
Kaybolmayacak bir ruh* (Sadıkov,1989,s.62).

Hiç bulunamayınca Almambet şöyle dedi: "Bu kadar yeter, bu hepimize eşit olarak veriliyor, bunu yerine getirmeyen bir askerin ölümü reddedilmez... Onu alın ve kafasını kesin!" – Tazbaymat idam edildiğinde Manas, "Tazbaymat unuttu, ben onuncu değil miydim?" Manas'ı unuttuğu ortaya çıktı. Bu sahne, destadaki gibi sanatın en üst düzeyinde anlatılmıştır.

"Manas"ta askeri hareket Anavatan'ın çıkarlarıyla yakından bağlantılı olarak anlatılıyor. Bunun bir örneği Almambet ile Sırgak arasındaki barıştır. Manas Almambet'i iz sürmeye gönderdiğinde Sırgak'ı da yanına alır. Yaşlı Adam Kargıl, "Manas'ın sana Almambet'ten daha az saygı duyduğunu ve ona daha çok güvendiğini" söyler. Çubak, tiyatrodaki yaşlı Kırgız'a, destanda ise Bozuul'a güvenmiş, iz sürmeye çıkmamasına üzölmüşü.

Almambet gücenmek üzereyken Manas gelip onları barıştırdı. Çubak kendini suçlu hissediyor ve başını eğerek af diliyor. Kahraman Manas'ın cömertliği sayesinde esir alınan Koñurbay ve Neskara'yı serbest bırakmasına düşman lehine karar verilir. Manas'ın ölümünün anlatıldığı bölümde oyun yazarının kendi eklemesini yaptığı da görölüyor.

Bukur "gizli sırrı" Koñurbay'a aktarıyor. Manas'ın sarayında yürüdüğü ve Chirdi'nin konuşmasını sessizce dinlediği gösteriliyor. Manas doğduğunda annesi ona, kaynak suyuna daldırıldığında omuzlarının kuru olması olmasa bile vücudunun geri kalan kısmının her türlü felakete dayanabileceğini söylemişti. Acıbay'ın uykuya dalmasından faydalanan Koñurbay, mızrağını omzuna ve yere saplar. Ancak destanda Manas'ın yaralanması farklı şekilde gösterilmektedir.

Bu nedenle destandaki olay örgüsüne uygun eklemeler yapmaya çalışır. Destandaki yaşam olaylarını gerçekçi edebiyat yöntemleriyle sunma yeteneği, Calil Sadıkov'un dramalarının özünü oluşturur ve olay örgüsünün temelini oluşturur.

3.7.1.1. Özeti

Ayköl Manas oyunu, Kırgız destan geleneğini sahneye taşıyan epik bir dramatik yapı olarak kurgulanmaktadır. Oyun, Kökötöy'ün yoğ aşısı etrafında Karkıra yaylasında bir araya gelen farklı boyları sahneye getirerek siyasal birlik, iktidar ve öç alma temalarını merkezileştirmektedir. Manas, Kanıkey, Koşoy, Bakay ve Almambet gibi figürler aracılığıyla topluluğun hem askeri hem de manevi liderlik arayışları görünür kılınmaktadır.

Oyunun başlangıcında Kangay hanı Koñurbay ile Neskara ve Coloy, Kökötöy'ün yasını fırsata çevirerek Manas'a duydukları eski kını yeniden yeşertmektedir. Yoğ aşısı (töreni) sırasında Bokmurun üzerinden yürütülen tartışmalar, yer, at ve itibar talebiyle Kırgızların tarihsel toprak tasarrufuna yönelik bir tehdit biçiminde örülmektedir. Cambı Atmay¹², güreş ve at yarışı sahneleri, bedensel güç gösterisini siyasal üstünlük mücadelesiyle iç içe geçirerek Manas ve çevresindeki alplerin topluluk onurunu koruyan birer temsilci konumuna yerleştirildiğini göstermektedir.

Koñurbay'ın Beijing'e¹³ çekilip geniş bir ordu kurma girişimi, Manas'ın Bakay önderliğinde altı hanı bir araya getirmesiyle karşılanmaktadır. Bu süreçte Bakay'ın hanlığa yükseltilmesi, ardından savaş disiplini gerekçesiyle yetkinliğin Almambet'e devredilmesi, otoritenin kişisel karizma ile kolektif rıza arasında gidip gelen esnek bir

¹² **Cambı**: Eski Çin ve Türk topluluklarının Asya coğrafyasında para yerine kullandıkları gümüş külçeye denir. Cambı Atmay oyunu ise atın kuyruk kılına bağlanan bu gümüş, üç- beş metre yükseklikte bir direğe asılır, atını dört nala süren binici, otuz kırk metreden oku ile gümüşün bağlı olduğu kılı vurması ve yere düşürmesidir.

¹³ Çin'in başkenti Pekin'in eski ismi.

zemin üzerinde şekillendiğini göstermektedir. Uzun sefer sahnelerinde kol düzeni, asker sayımı ve kayıp tartışmaları üzerinden ordunun yorgunluğu ile liderlik tercihleri arasında sürekli gerilim kurulmaktadır.

Beijing yolu ve Tal Tepe çevresindeki keşifler sırasında Almambet, Sırgak ve Çubak'ın hem iç çatışma yaşayan hem de cephede dayanışmayı yeniden kuran figürler olarak çizildiği görülmektedir. Beijing surları önünde yoğunlaşan çatışmada üç alpin art arda vurulması, Koñurbay'ın esir düşüp bağışlanması ve Kambur'un ihanetinin ardından Manas'ın sırtından yaralanması anlatıyı trajik doruk noktasına taşımaktadır. Son sahnede Manas'ın Talas'a dönerek hem şehit yoldaşlarının yasını tutması hem de yeni doğan oğlu Semetey ile soyunun süreceğini öğrenmesi, epik döngünün bir yandan kapanırken diğer yandan Semetey anlatısına açılan geçiş halkasını oluşturduğunu düşündürmektedir.

3.7.1.2. Konusu

Ayköl Manas oyununun konusu, Kırgız destan geleneğinden beslenen epik bir siyasal ve toplumsal çatışma örgüsü etrafında şekillenmektedir. Olaylar, Kökötöy'ün yağ aşısı vesilesiyle Karkıra yaylasında toplanan farklı boyların karşılaşması ile başlamaktadır. Bu mekânsal merkez hem yas ritüelinin hem de güç mücadelesinin odak alanı hâline gelmektedir. Manas'ın bu yağ aşısına (tören) çağrılıp çağrılmadığı üzerinden yürüyen konuşmalar, eski kinlerin yeniden alevlendiği bir arka plan oluşturmaktadır.

Neskara ve Koñurbay'ın ilk sahnelerdeki konuşmaları, Kırgızlar ile Kangaylar arasındaki tarihsel husumeti açığa çıkarmaktadır. Manas'ın yokluğuna yapılan vurgu, bilinçli bir gerilim üretmektedir. Bu durum şu sözlerle sahnelenmektedir:

*Nedense,
Han Manas'ı görmedim?.. (s.5)*

Bu yokluk, yalnızca fiziksel bir eksiklik olarak kalmamakta, siyasal güç dengesinin bozulduğu bir anı temsil etmektedir. Koñurbay'ın Andican ve Altay üzerinden anlattığı sürgün ve toprak kaybı anlatıları, yağ aşısını(tören) yas töreninden çıkararak bir hesaplaşma zeminine dönüştürmektedir.

Bokmurun ile Koñurbay ve Neskara arasındaki diyaloglar, önce et, ardından at, sonrasında ise doğrudan yer talebine uzanan bir gerilim hattı kurmaktadır. Özellikle Maaniker atı üzerinden yürüyen tartışma, bireysel isteğin ötesinde bir egemenlik sembolü hâline gelmektedir. Neskara'nın talebi şu şekilde formüle edilmektedir:

Babanın bindiği Maaniker'i

Bana veresin! (s.9)

Bu talep, Bokmurun'un akrabalık ve miras vurgusuna dikkat çekmektedir. Böylece ata sahipliği ile toprak tasarrufu arasındaki simgesel bağ güçlenmektedir. Ardından Koñurbay'ın Karkıra'da kalma ve "kemerli şehir yapma" niyeti açıklanmakta, Kırgız yurdu üzerinde kalıcı bir hâkimiyet arzusu sergilenmektedir. Bu niyet, Manas'ın yokluğunu fırsata çevirme girişimi niteliği taşımaktadır.

Manas'ın oyuna sahne üzerinden değil, haber aracılığıyla dâhil edilişi, epik bir beklenti atmosferi kurmaktadır. Karkıra'dan gelen genç elçi Aydar hem mizahi hem de cesur tavrıyla Manas'ın çağrılmasını sağlamaktadır. Elçiliğin niteliği şu cümlede kristalleşmektedir:

*Arıyorum dedim,
Aslan Manas mertini (s.14).*

Bu ifade, Manas'ın yalnız bir savaşçı değil, adalet ve düzenin taşıyıcısı olarak algılandığını göstermektedir. Aydar'ın çocuk görülüp ciddiye alınmayan konumdan, sözünün ağırlığı fark edilen konuma geçişi, oyunda sözün ve haberciliğin işlevini vurgulamaktadır.

Manas'ın Karkıra'ya gelişiyle birlikte yuğ aşısı yalnızca yas mekânı olmaktan çıkmakta, güç gösterisinin sahnesine dönüşmektedir. Cambı atmay ve güreş sahneleri, kahramanlık ölçütlerinin bedensel performans üzerinden sınırıldığı bir alan oluşturmaktadır. Cambının Manas tarafından düşürülmesi, Koşoy'a hitaben şöyle yönlendirilmektedir:

*Kökötöyün yoğ aşında,
Vurup indirdi diye kardeşimiz,
Yanınızda olsun (s.27).*

Bu sahne hem ölen hanın ruhuna saygıyı hem de Kırgızların savaşçı prestijini pekiştirmektedir. Ardından gelen Koşoy-Koñurbay karşılaşmaları, töre ile zorbalık arasındaki ayrımı sahnelemektedir. Koñurbay'ın Maaniker ve Karkıra konusunda geri adım atmayan tavrı, Manas'ın sert çıkışı ile karşılanmakta, Kırgızların boyun eğmeyen kimliği öne çıkarılmaktadır.

Oyun bu aşamadan sonra cephe ve iç mekân arasında gidip gelen bir kurguya yönelmektedir. Manas'ın Kanıkey ve Çıyırda ile vedalaştığı sahneler, savaşın yalnızca dışarıdaki cephede değil, içerideki aile bağlarında da iz bıraktığını göstermektedir.

Kanıkey'in hazırladığı zırhlar ve giysiler, savaşın gündelik parçaları hâline getirilmektedir:

*Vursa kılıç kesemez,
Atsa mızrak geçemez,
Baydana-Zırh hazırlattım (s.41).*

Bu satırlar, kadın figürlerin yalnızca duygusal bir arka plan oluşturmadığını, savaş hazırlığının somut öznesi hâline getirildiğini göstermektedir. Çıyırdı'nın Manas'ı çocukken kaynak suyuna batırdığına dair anlattığı gizli anı, kahramanın hem dokunulmazlığı hem de zaaf noktası üzerine kurulu mitik bir katman inşa etmektedir. Sırtında suya değmeyen yer ile ilgili bu sır, ilerleyen sahnelerde ölümcül bir açıklık hâline dönüşmektedir.

Altı hanın bir araya getirildiği bölümde oyun, bireysel kahramanlıktan kolektif siyasal örgütlenmeye geçmektedir. Manas'ın çağrısıyla Kökçö, Töştük, Camgırçı, Muzburçak ve diğer hanlar toplanmakta, Bakay'ın han seçilmesi şu sözlerle meşrulaştırılmaktadır:

*Ak sakal Bakay ağamı,
Han tahtına çıkartalım! (s.39)*

Bu tercih, yaş, bilgelik ve deneyim hatlarını bir araya getiren bir otorite modeli üretmektedir. Fakat savaş disiplini gerekçesiyle hanlığın Almambet'e devredilmesi, oyunda esnek ve görev odaklı bir liderlik anlayışının kurgulandığını göstermektedir. Tazbaymat'ın "onuncu adamı" bulamaması üzerine verilen ölüm emri, ordunun disiplin anlayışının ne kadar sert çizildiğini açığa çıkarmaktadır.

Beijing'e doğru ilerleyen sahnelerde Almambet, Sırgak ve Çubak arasındaki çatışma, iç ayrışmaların cephe gerisinde ne kadar derinleşebildiğini ortaya koymaktadır. Çubak'ın Almambet'e "kangay" kimliğini hatırlatan ithamları, etnik ve soy temelli güvensizlikleri sahneye taşımaktadır. Bu gerilim, Manas'ın müdahalesiyle şu çizgiye getirilmektedir:

*Kangay da olsa, bizim için,
Halkından kaçan bu bir er (s.64).*

Bu yaklaşım, düşman topluluklardan gelen bireylerin yeni bir siyasal birlik içinde yeniden konumlandırılabilirdiği bir kapsayıcı çerçeve kurmaktadır. Böylece oyun, etnik köken temelli ayrışmayı sorgulayan bir dönüşüm imkânı göstermektedir.

Çin seddi ve Beijing çevresindeki sahneler, oyunun askeri doruk noktasını oluşturmaktadır. Şıpşaydar'ın pususu sonucunda Sırgak, Çubak ve Almambet'in art arda

vurulması, epik anlatının en ağır kayıp anı olarak kurgulanmaktadır. Manas'ın üç naaş karşısındaki tepkisi, kişisel yas ile kolektif yıkımın iç içe geçtiği bir duygulanım üretmektedir. Koñurbay'ın yakalanıp yaşamının bağışlanması, kısa süreli bir siyasal pazarlık alanı açmaktadır. Buna rağmen Kambur'un verdiği sır sayesinde Koñurbay'ın Manas'ı sırtından vurması, epik kahramanın zayıf noktasının trajik biçimde kullanıldığını göstermektedir:

O, aslanım!
O, yalnızım! (s.76).

Son fasıl, Talas'a dönüş ve ölüm döşeği sahnesi ile ilerlemektedir. Manas'ın hem üç alpi kaybetmenin acısını hem de kendi yarasının ağırlığını taşıdığı bu bölüm, Kanıkey ve Çıyırđı'nın ağıtlarıyla çevrelenmektedir. Aynı anda Semetey'in varlığının açıklanması, epik sürekliliğin gelecek kuşağa devri anlamına gelmektedir. Manas'ın oğlunu göremeden kamçısını beşiğe değdirmesi, maddi temasın simgesel düzeye taşındığı bir an yaratmaktadır. Böylece oyun, ölüm ile devamlılık arasındaki geçiş eşiğinde sonlanmaktadır.

Bu çerçevede Ayköl Manas'ın konusu, bir yandan Kırgız topluluğunun dış tehdide karşı birlik arayışını, diğeryandan içerideki iktidar, töre, akrabalık ve ihanet dinamiklerini iç içe geçiren çok katmanlı bir epik siyasal anlatı biçimi kazanmaktadır. Manas'ın ölümüyle biten sahne, bireysel kahramanlığın son noktasını işaret etmekte, Semetey'in adıyla birlikte destansı anlatının yeni bir halka üzerinden süreceğı bir ufuk açmaktadır.

3.7.1.3. Kişiler

Manas: Kırgızlar'ın başkahramanı olup hem savaş meydanında hem de boylar arasındaki siyasî dengede belirleyici konumda yer almaktadır.

Kanıkey: Manas'ın eşi olarak hem akıl veren bir eş hem de savaş hazırlıklarını örgütleyen güçlü bir kadın figürü olarak çizilmektedir.

Çıyırđı: Manas'ın annesi olup hem ana duasını hem de Manas'ın çocukluğuna dair kader belirleyen sırrı taşımaktadır.

Bakay: Halkın bilgesi ve aksakalı olarak, boylar arasındaki birliğı, ittifakı ve stratejik kararları yönlendiren otoriteyi temsil etmektedir.

Almambet (Almanbet): Manas'ın can yoldaşı ve alpi olup hem ordunun başına geçen komutan hem de casusluk ve keşif görevlerini üstlenen savaşçıdır.

Aruuke: Almambet'in eşi olarak hem duygusal dayanışmayı hem de kahramanın soyunun devamını temsil eden bir figürdür.

Çubak: Manas'ın alplerinden olup savaşta gözü kara, zaman zaman da öfkesiyle öne çıkan yiğit bir savaşçı olarak betimlenmektedir.

Koşoy: Yaşça büyük, saygın bir kahraman ve han konumunda olup yoğ aş töreninin töresel çerçevesini ve politik ağırlığını taşımaktadır.

Bokmurun: Kökötöy'ün oğlu ve yoğ aşının ev sahibi olarak hem misafirlerin ağırlanmasından sorumludur hem de Manas'la akrabalık bağına korumaya çalışmaktadır.

Aydar: Genç elçi yiğit olarak Karkıra'dan Manas'a haber götüren, cesareti ve hazırcıevaplığıyla öne çıkan habercidir.

Coloy: Kangayların güçlü pehlivanı ve savaşçısı olarak güreş sahnesinde Manas tarafıyla doğrudan çatışan rakip figürdür.

Neskara: Mancu tarafının yiğit savaşçısı olup hem Maanikar atını istemesiyle hem de geçmişteki husumetiyle düşmanlığın taşıyıcılarından biridir.

Koñurbay: Kangay hanı olarak Karkıra ve Altay üzerinde hakimiyet kurmaya çalışan, Beijing gücünü de arkasına alan ana karşıt güç odağını temsil etmektedir.

Kargılçal: Manas ordusunun içinde yer alan, zaman zaman eleştirel bakışıyla askeri disiplin ve gidişat hakkında söz söyleyen bir alp olarak görünmektedir.

Serek: Manas'ın yakın çevresinde yer alan alplerden biri olup hem elçilerle hem de askerî düzenle ilgili sahnelerde ara yüz görevi üstlenmektedir.

Sırgak: Hem elçi Aydar'la hem de Almambet'le birlikte hareket eden, keşif ve casusluk görevlerinde Manas tarafını temsil eden yiğittir.

Tazbaymat: On başı olarak kol sayımında hata yapan ve disiplinin sert yanını gösteren sahnede öne çıkan askerdir.

Kökçö: Kazakların hanı ve Manas'la ittifak yapan boy önderlerinden biri olarak, birleşik cepheyi güçlendiren hanlar arasında yer almaktadır.

Camgırıcı: Eştekların kahramanı olarak altı hanın toplandığı bölümde Manas'la ortak hareket eden müttefik beylerden biridir.

Töştük: Elaman'ın yiğidi olarak anılan, savaşta Manas'la omuz omuza duran ve birleşik orduyu destekleyen kahramandır.

Sancıbek (Samcibek): Ancıyan tarafının hanı olarak hanlar meclisinde yer almakta, Koñurbay'a karşı kurulan birlik içinde konumlanmaktadır.

Muzburçak: Kızıt başların yöneticisi olarak, Manas'ın çağrısına uyan ve Bakay'ın planladığı ortak harekâta yer alan bir diğer han figürüdür.

Şarkıcı: Yuğ aşısı ve toy atmosferinde destansı söyleyişi ve anlatıyı sahne içinde seslendiren geleneksel ozan figürünü temsil etmektedir.

Şıpsaydar avcı: Sinsi pususuyla Sırgak, Çubak ve Almambet'in vurulduğu sahnede trajediyi tetikleyen, gizlenen nişancı rolündedir.

Bükür casus: Oyun boyunca casusluk ve bilgi aktarma hattının bir temsilcisi olup arka plandaki istihbarat ağını imleyen figürdür.

Acıbay: Manas'ın çevresinde, özellikle yarışlar, cambı vurma ve ödüllerin dağıtılması sırasında anlatıcıya yakın bir konumda duran, durumu yorumlayan Çeçen tipidir.

Ürbü: Kıpçakların hanı olarak hem Koşoy'la hem Manas'la tartışan, yer yer kaba çıkışlarıyla komik ama siyasî açıdan etkili bir yan karakterdir.

Celmayan: Manas'ın atı Akkula ile birlikte savaş sahnelerinin duygusal fonunda anılan, ağıt anlarında sesi duyulan at figürlerinden biridir.

Kumayık: Manas'ın çevresindeki sadık hayvan figürlerinden biri olup uluması ile ölüm ve yas sahnelerinin atmosferini güçlendirmektedir.

Semetey: Manas ile Kanıkey'in oğlu olarak oyunun sonunda doğan ve destanın bir sonraki halkasına işaret eden yeni kuşak kahraman adayıdır.

Hambur / Kambur (Şuykuçu): Manas tarafında hizmet ederken sonra Koñurbay'a sır taşıyan, Manas'ın sırtındaki zayıf noktayı ele veren casus karakterdir.

Alpler (topluluk): Manas'ın etrafında toplanan savaşçılar topluluğu olup hem ordunun ana gücünü hem de epik erkeklik idealini temsil etmektedir.

Noyonlar (topluluk): Hanlara bağlı soylu komutanlar olarak törenlerde, savaş meclislerinde ve diplomatik sahnelerde yer almaktadır.

Genç kızlar ve halk (topluluk): Yoğ aş, hazırlık, ağıt ve uğurlama sahnelerinde toplumsal dokuyu, gündelik hayatı ve kolektif duyguyu temsil eden geniş kitle karakterleridir.

3.7.1.4. Zaman ve Mekân

Ayköl Manas oyunu zaman ve mekân örgüsü bakımından epik dram geleneğine yaslanan çok katmanlı bir yapı kurmaktadır. Oyun fasıllara ayrılmıştır ve her fasıl hem dramatik bir düğüm hem de epik bir zaman kesiti olarak işlenmektedir. Kökötöy'ün yuğ aş ile başlayan süreç, geçmişteki kan davalarına yapılan göndermeler ve Beijing'e yönelen sefer hazırlığı ile birleştiğinde doğrusal bir kronoloji kadar döngüsel bir tarih bilinci de kurulmaktadır. Geçmiş savaşların, eski göçlerin ve eski küslüklerin sürekli anımsatılması ile “öncesi” sahne dışı kalsa da diyaloglar içinde canlı bir tarih ufku oluşturmaktadır. Manas'ın ölümü ve Semetey'in doğumu ile gelecek kuşağa açılan destansı zaman çizgisi, oyunun zaman perspektifini kuşaklar arası bir süreklilik zemininde genişletmektedir.

Zaman algısı sahneler arası geçişlerde yoğun bir yoğunlaştırma mantığıyla ilerlemektedir. Uzun yolculuklar birkaç replik içinde tamamlanmakta, seksen iki günlük yürüyüş tek bir anlatı bloğunda özetlenmektedir. Buna karşılık yuğ aş, güreşler, yarışlar ve müzakere sahneleri ayrıntılı biçimde uzatılmakta, ritüel anların sahne zamanı ile çakışan tören zamanı üretmesi sağlanmaktadır. Böylece oyun, savaş hazırlığı ve yas töreni gibi eşik anlarını dramatik zamanın odağına yerleştirmektedir.

Mekân düzeni ise hem somut coğrafyaya hem de kimlik kurucu simgesel alanlara dayanmaktadır. Karkıra yaylası, Altay, Talas, Tal Tepe ve Beijing adları yalnızca fon olarak kalmamakta, her biri farklı güç ilişkilerini ve egemenlik iddialarını temsil eden sahne dışı alanlar olarak çalışmaktadır. Otağ içi sahneler aile, akrabalık ve dua eksenli iç mekân dünyasını kurmakta, yayla ve savaş alanı sahneleri boylar arası rekabetin yaşandığı dış mekân düzlemini göstermektedir. Karkıra üzerine yürütülen tartışmalar, yurdun kime ait olduğu sorusu üzerinden mekânı siyasal bir mücadele alanı haline getirmektedir. Böylece oyun, zaman ve mekânı yalnız bir arka plan değil, çatışmanın bizzat taşıyıcısı olan dramatik eksenler şeklinde işlemektedir.

3.7.1.5. Eylemsel Örgü

Ayköl Manas'ın eylemsel örgüsü epik dram mantığı içinde, ardışık sınamalar ve kırılma anları etrafında şekillenmektedir. Başlangıçta Kökötöy'ün yuğ aşısı için toplanan geniş topluluk içinde Manas'ın yokluğu üzerinden kurulan gerilim temel çatışmayı hazırlamaktadır. Kangay ve Mancu kanadının eski kinleri hatırlatması, Maaniker atı ve Karkıra yaylası üzerindeki hak iddialarıyla birleşmekte, böylece eylem hattı toprak, onur ve soy hafızası ekseninde düğümlenmektedir. Bu ilk bölümde pazarlık, tehdit, aşağılama ve misafirlik ritüellerinin iç içe geçmesiyle sahne sahne tırmanan bir gerilim çizgisi izlenmektedir.

İkinci aşamada eylem, Manas'ın sahneye girişiyle birlikte açık çatışma eksenine kaymaktadır. Yuğ aşındaki güreşler, at yarışları, cambı Atmay yarışması ve Coloy ile güreş sahnesi, Manas'ın hem bireysel alp kimliğini hem de kırgız birliğinin liderliğini pekiştiren düğümler olarak yapılandırılmıştır. Koñurbay'ın Karkıra'da kalma ve şehir kurma isteği ile Maaniker talebi reddedildiğinde, oyunun eylemsel örgüsü iç çatışmadan dış savaşa açılan bir hazırlık safhasına girmektedir. Altı hanın bir araya getirilmesi, Bakay'ın han seçilmesi ve Beijing seferine karar verilmesi, eylemin kolektif boyutunu güçlendiren dönüşümler olarak yer almaktadır.

Son aşamada eylemsel örgü trajik bir yoğunluğa ulaşmaktadır. Almambet, Çubak ve Sırgak'ın casusluk, pusu ve cenk sahneleri içinde teker teker düşmesi, Manas'ın sırtından vurulması ve kahramanın ölüm döşeğindeki sahneleri, yükselen çizginin trajik doruk noktasını oluşturmaktadır. Semetey'in doğumu ve Manas'ın son nefesinde oğluyla kurduğu simgesel temas, eylemsel örgüyü kapatan aynı zamanda yeni bir destan halkasına işaret eden geçiş anı olarak konumlanmaktadır.

3.7.1.6. Manas Destanı ve Ayköl Manas Oyununun Karşılaştırılması

Manas Destanı ile Ayköl Manas oyunu aynı anlatı evrenine dayanmakta, fakat tür, yapı ve odak tercihleri bakımından farklı estetik hatlar üzerinde ilerlemektedir. Destan, Manas-Semetey-Seytek üçlemesi üzerinden geniş bir tarihsel ufka açılmakta, Kırgız topluluğunun kolektif hafızasını ve kimlik bilincini kuşaklar boyunca taşımaktadır. Ayköl Manas oyunu ise bu geniş evrenden Manas halkasını seçmekte, Kökötöy'ün yuğ aşısı, Karkıra'daki siyasal gerilim, Koñurbay'la hesaplaşma, Beijing seferi ve kahramanın ölümü etrafında yoğunlaşmış dramatik bir kurgu kurmaktadır.

Destanda anlatıcı ozan sesi merkezde yer almakta, olaylar bu sesin ritmi, tekrarları ve betimlemeleri aracılığıyla aktarılmaktadır. Zaman çizgisi uzun seferler, göçler ve mücadeleler boyunca genişlemekte, anlatı sık sık yan kollara açılmaktadır. Oyunda ise anlatıcı sesi geri çekilmekte, olay akışı diyaloglar ve sahne yönergeleri üzerinden ilerlemektedir. Böylece destanın sözlü performansa dayalı açık uçlu yapısı, oyunda sahneye dönük, daha sıkı örülmüş bir eylem hattına dönüşmektedir.

Karakter inşasında da benzer bir uyarlama mantığı görülmektedir. Destanda Manas, Kırgız yurdunun koruyucusu ve birleştirici önderi olarak çizilmekte, kişisel duygularından çok boyun varlığına yönelik sorumluluğu öne çıkmaktadır. Ayköl Manas'ta bu nitelik korunmakta, buna ek olarak Manas'ın öfke, gurur, pişmanlık ve yas gibi duyguları sahne üzerinde görünür kılınmaktadır. Almambet ve Çubak gibi alp figürleri destanda yoldaşlık ve yiğitlik ekseninde yer almakta, oyunda ise casusluk, iç çatışma ve sadakat sınavları ile daha trajik bir çerçeveye yerleştirilmektedir.

Mekân kullanımı açısından destan geniş bozkırlar ve farklı yurtlar arasında dolaşan hareketli bir dünyayı resmetmektedir. Oyunda bu dolaşım Karkıra yaylası, Talas, Manas'ın otağı, Beijing yolu gibi seçili mekânlara indirgenmekte, böylece siyasal çatışma, savaş ve ölüm sahneleri etrafında yoğunlaşmış bir dramatik odak oluşmaktadır. Bu çerçevede Manas Destanı uzun soluklu epik bir dünya kurmakta, Ayköl Manas ise aynı evrenden seçtiği dönem dilimini sahne estetiği içinde yeniden yapılandırmaktadır.

3.7.1.7. Değerlendirme/Yorumlama

Ayköl Manas oyunu, Kırgız destan geleneğini sahne estetiğiyle buluşturan yoğunlaştırılmış bir anlatı yapısı ortaya koymaktadır. Kökötöy'ün yuğ aşısı etrafında kurulan dramatik çerçeve, yas ritüelini siyasal hesaplaşma ile iç içe geçirerek hem topluluk hafızasını hem de iktidar mücadelesini aynı düzlemde tartışılır hale getirmektedir. Kangay ve Mancu kanadının talepleri, Maaniker atı ve Karkıra yaylası üzerinden somutlaştıkça oyunun merkezinde yer alan toprak, onur ve hâkimiyet eksenli çatışma hattı daha görünür hale gelmektedir. Böylece epik kaynaklı bir malzeme, çağdaş anlamda siyasal ve toplumsal gerilimleri sorgulayan dramatik bir metne dönüşmektedir.

Oyun kişileri arasındaki ilişkiler, yalnızca dış düşmana karşı kurulan birlik fikriyle sınırlı kalmamaktadır. Manas, Bakay, Koşoy ve Almambet etrafında şekillenen liderlik tartışmaları, otoritenin saygınlık, yaş, deneyim ve savaş disiplini gibi farklı ölçütler

üzerinden yeniden tanımlandığını göstermektedir. İç çekişmeler, özellikle Almambet ile Çubak arasındaki gerginlikte olduğu gibi, soy ve aidiyet meseleleriyle birleşerek yeni bir etik sorgulama alanı açmaktadır. Kanıkey ve Çıyırda'nın sahneleri, kadın figürlerin yalnızca duygusal arka plan unsuru olmadığı, savaş hazırlığından kader bilgisinin taşınmasına kadar sürecin kurucu öznesi konumunda yer aldığı bir yapı ortaya koymaktadır.

Trajik yoğunluk, Beijing seferi ve sonrasında üç alpin ölümü ile Manas'ın yaralanmasında doruğa ulaşmaktadır. Kambur'un ihanetinin sırt bölgesindeki sır üzerinden işlemesi, epik kahramanın yenilmezlik imgesini kıran simgesel bir hamle niteliği taşımaktadır. Talas'a dönüş, yas ve Semetey'in varlığının açıklanması ile birlikte oyun, ölüm temasını süreklilik fikriyle birlikte düşünmeye çağırmaktadır. Manas'ın son nefesinde kamçısını beşiğe değdirmesi, soyun ve anlatının bir sonraki halka üzerinden süreceğini imleyen güçlü bir sahne niteliği taşımaktadır. Böylece Ayköl Manas, bireysel kahramanlıkla kolektif kader arasında salınan epik-dramatik bir dünya görüşünü yansıtmaktadır.

3.7.2. Manas'ın Oğlu Semetey¹⁴ Oyununun İncelenmesi

Manas'ın Oğlu Semetey eserinde Calil Sadıkov tek bir olayı, Semetey'in Buhara'dan Talas'a gelişini ele alır. Destan ile drama baktığımızda ikisinin temel olaylarını karşılaştırıp, destandaki hangi konuların dramaturgu ilgilendirdiğine, hangi olay ve meseleleri seçip nasıl sahneye yerleştirdiği üzerine durulacaktır. Her şeyden önce dramdaki olaylar destanın bütününe kapsamaz; zaten böyle bir şeyde imkansızdır. Sadıkov, dramı Semetey'in doğumundan itibaren başlatır ve onun yabancı bir yerde büyüüp Kırgız topraklarına gelişi ile sona erer. Burada yazarın ana fikri yabancı bir yere gitmiş olan yiğidin, kendi halkını ve toprağını düşmandan korumak için kendi yurdu olan Talas'a gelişini ve vatanı bulmasıdır. Vatan, "*ruhumuzun sığınağı, sılası olan kimlik mekânlarıdır. Bu kimlik mekânlarında kendimizi 'evimizde' ve 'güvende' hissediyoruz.*"(Korkmaz,2008, s.142) Ontolojik olarak insanın kendini evinde/vatanında güvende hissetmesi onun varlık alanını çevreleyen sınırları koruma isteğindendir. Yazar, oyunda Anavatan'ın kutsallığını ve doğduğu yerin azizliğini, ondan ayrılmanın ölümünden

¹⁴ Sadıkov, C., (1989). A.g.e. s.77-142.

daha zor olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu konuda yazar Kırgız Tuusu'ndaki röportajında şöyle der: “*Beni Semetey destanı çok ilgilendiriyordu. Kahramanın dolaşıp halkını bulması yüreğimi sardı, sahneye çıkarsam diye umutla bekliyordum.*” (Sadıkov, 1997,s.14) Yazarın ideolojik ana motifi, vatan sevgisi, onun özgürlüğü için mücadele temasıdır. Dram, kahraman Manas'ın ölmesiyle, Semetey'in beşikte yetim kalmasıyla ve yas bekleyen insanlarla başlar. Manas'ın yuğ töreni bitmeden Manas'ın kardeşleri Abike ve Köböş birleşerek iktidarı ele geçirir ve halka zulüm yapar. Destanda *Semetey*'in evlenmesi en büyük tema olmasına rağmen bu temayı özellikle seçmez, Çünkü bu tema *Ayçürök* librettosunda en güzel şekilde anlatılıp işlenmiştir.

Dramada Semetey, Manas'ın misyonunu yerine getirerek perişan haldeki insanları bir araya getirme görevini üstlenir. Annesi Kanikey, onun karanlık gücüne uygun bir vatanseverlik duygusu geliştirir. Oyunda Kanikey, milletin büyüklüğünü ve kutsallığını Semetey'nin duygularına aktarır ve göbek kanının damladığı yeri görünce içsel doygunluğun doruğuna ulaşan Semetey'nin psikolojik durumu aslına sadık kalınarak sunulur. Oyun yazarı, Anavatan'ın doğasını ve gücünü, kahramanın toprağa duyduğu özlemin sanatsal temsili yoluyla yorumluyor. Oyun yazarı, Semetey'in vatan için çabaladığını ve vatan nezdindeki vatandaşlık görevinde çok önemli bir yer tuttuğunu ön plana çıkarıyor. Yazar, Kanikey'in Manas - Semetey'den ayrılan toynağının onu düşmana göstermeden hayata döndürdüğü, halkın kahramanı oluncaya kadar eğitim ve özen gösterdiği, işkence gören halkın isteklerini yerine getirdiği zamanı göstermeyi amaçlamıştır. Oyun yazarı, oyunda Kanikey'in bilge ve büyük anne imajını anlaşılır bir şekilde ortaya çıkarmayı başardı. “*Yaşlı bilge arketipi edebî eserlerde kahramana yol gösterip akıl veren, gerçek hayatta ise bilinçdışının etkisiyle bireye yol gösteren, sezgi aracılığıyla bireyi doğruya/ideale yönlendiren bir arketiptir*” (Fordham, 2015, s.77). Kanikey Semetey'in eğitimi, olgunluğa ermesi, vatan sevgisi ile hayatının şekillenmesinde büyük bir öneme sahiptir. Kanikey'nin görüntüsü derin bir izlenimle sunulur ve destandaki görüntüden aşağı değildir.

Ayrıca oyun yazarı, dramada yılmaz iradeye sahip insanların sanat dünyasını ve sivil yaşamını tasvir etmeyi de unutmadı. Bunun açık bir örneği Bakay'ın imajıdır. Manas'ın yaşamı boyunca Bakay tüm işleri yönetti ve yaşlı bilge bir adam olarak kendisine yer edindi. Manas onu her zaman "ileriyse iyi, gerideyse taraftardır" şeklinde değerlendiriyor ve düşünmeden hareket ediyor. Kahramanların ölümünden sonra Bakay

bulunamaz ve kiralık köle olur. Ancak Bakay buna üzülmaz ve beşikte kalan Semetey'in sağ salim büyümesini bekler. Dramada Bakay'ın halkın temel çıkarları açısından ne kadar önemli olduğu gerçekçi bir şekilde gösteriliyor. Semetey sadece kahraman Manas'ın oğlu değil, aynı zamanda yoluna devam eden tek kişidir.

Oyunda her bir görüntü yazar tarafından özenle geliştirilmekte, görüntüler standaki çehreleri değiştirilmeden sanatsal olarak tamamen ortaya çıkarılmaktadır. Bunları da sahne yaşamına uyarlayarak gerçeğe yaklaştırır. Tiyatro eleştirmeni Avaz Sırımbetov da şu sonuca varmıştır: “Oyun yazarı hazır içeriği kopyalamaz, orijinal halk eserini korur, onu kendi zamanının ve toplumunun gerçek sorunuyla bağlantılandırmaya ve toplumsal oyunun derinliğini yükseltmeye çalışır.” (Sırımbetov, 1989, s.76)

Calil Sadıkov'un “Manas'ın Oğlu Semetey” adlı draması Kazakistan, Özbekistan ve Türkiye'nin yanı sıra komşu ülkelerde de büyük bir başarıyla sahnelendi. O dramada vatansever çıkarların tüm kavramlara üstünlüğünü anlatmaya yer verilmiştir.

3.7.2.1.Özeti

Manas'ın Oğlu Semetey oyunu, Ayköl Manas'ın ölümünden sonra Kırgız topluluğunun dağılma, sürgün ve yeniden toparlanma sürecini merkeze alan epik bir dram yapısı kurar. Prologda Manas'ın cenazesi, yas içindeki ahali ve boş kalan taht ile Semetey'in beşiği yan yana gösterilerek hem kayıp hem süreklilik fikri aynı sahne imgesinde bir araya getirilir. Bu açılıшта Bakay'ın konuşmaları, Manas'ın yokluğuna rağmen soyun ve mücadelenin Semetey üzerinden süreceği beklentisini kurar.

İlk fasıllarda Cakıp, Abıke ve Köböş etrafında şekillenen iktidar hırsı, Manas'ın yokluğunu fırsata çeviren bir iç çürüme tablosu olarak işlenir. Kanıkey'i zorla eş yapma girişimi hem töre söylemiyle meşrulaştırılmaya çalışılır hem de Manas'ın obası üzerinde tam tahakküm arzusuyla birleşir. Kanıkey'in Tazbaymat'ı hançerlemesi ve Çıyırdı ile birlikte Semetey'i Keñ-Köl'e kaçırma kararı, kadın figürleri epik anlatının pasif tanıkları olmaktan çıkarıp siyasal ve ahlaki kararların öznesi konumuna yerleştirir. Bu kaçış sahneleri sırasında kuruyan-gürleyen su imgesi, yurt kaybı ve kader arayışıyla ilişkilendirilmiş simgesel bir zemin oluşturur.

Bukar bölümünde Semetey'in İsmail'in evinde büyümesi, medrese düzeniyle çatışması ve giderek taşan alp enerjisi, kahramanın kimlik sıkışmasını görünür kılar. Kanıkey'in erkek kılığında at yarışına katılma girişimi, toplumsal cinsiyet kodlarının

sınırlandığı ama aynı zamanda zorlandığı bir dramatik düğüm üretir. Bu sahnede Semetey ile anne arasında yaşanan gerilim, “*abla*” hitabıyla çözülen tanınma anına dönüşür. Ardından Sarıtaç’ın itirafları, Semetey’in gerçek soyunu ve Talas yurdunu öğrenmesiyle sonuçlanan bir uyanış evresi yaratır.

Son bölümde Semetey’in Talas’a dönüşü, Manas’ın mezarı başında yas ve yemin ile başlar. Cakıp ve Kırgılçal’ın zehir planı tersine dönerek eski kuşağın iktidar oyunlarının çöküşünü sahneler. Finalde Kanıkey ve Çıyırda yurt toprağına kavuşur, Bakay ve Sarıtaç’ın elinden Manas’ın kalkanı ile kılıcı Semetey’e geçer. Semetey’in Ala-Too ve Kırgız halkı için “*kalkan*” ve “*kılıç*” olma yemini, epik döngüyü Manas’tan Semetey’e devredilen bir tarihsel bilinç halkası şeklinde kapatır.

3.7.2.2. Konusu

Manas’ın Oğlu Semetey oyununun konusu, Manas’ın ölümünden sonra Kırgız topluluğunun dağılmış dengelerini yeniden kurma çabasını, Semetey’in kimliğini bulma yolculuğı ile iç içe işler. Anlatı, daha ilk anda kaybın büyüklüğünü ve sürece döngüyü yan yana koyar. Prologda Manas’ın boş tahtı ile Semetey’in beşiğinin aynı sahne düzeni içinde gösterilmesine Kanıkey’in ağıdı eşlik eder:

*Ak albars kırılma kınayan,
Savaşıp büyük düşman gelirse,
Cenkte gücün sınavan,
Namlı Manas alpimden,
Eksik kaldı bu cihan! (s.78-79).*

Bu ağıt, yalnız aile içi bir yas değildir. Manas’ın yokluğu aynı zamanda siyasal boşluk, askeri koruma zayıflığı ve topluluğun dağılma ihtimali anlamına gelir. Bakay’ın konuşmaları ise bu boşluğun bütünüyle karanlığa dönüşmemesi için Semetey’e yönelen umudu dile getirir, böylece oyunun konusu “ölüm ile süreklilik” ekseninde kurulur.

İlk fasıllarda anlatı, hızla Manas’ın yokluğunu fırsat bilen iç iktidar odaklarına açılır. Cakıp, Abıke ve Köböş üçgeni etrafında şekillenen sahneler, Manas’ın obasında ortaya çıkan bozulmayı sahneye taşır. Köböş’ün Manas’ın tahtına oturması ve Kanıkey’i “töre” kılıfı altında kendine ya da kardeşine eş yapmak istemesi, iktidar hırsının aile içi hiyerarşi üzerinden nasıl kurgulandığını gösterir:

*Baban ölse dayın var,
Hakkı yerde kalmaz – deyim.
Ağası ölse kardeşi var,
Han başım ile,*

Yengemi düşmana verecek miyim? (s.88).

Bu diyalog, bir yandan Manas'ın yokluğunda "koruma" söylemini öne çıkarır, diğer yandan bu söylemin Kanıkey'in iradesini bastıran zorlayıcı bir mekânizma gibi işlediğini açık eder. Kanıkey'in Tazbaymat'ı haçerlemesi, konunun merkezinde yer alan ahlaki direniş hattını belirginleştirir. Kadın karakter, oyunun bütününde yalnız yas tutan değil, siyasal ve etik kararları bizzat alan özerk bir özne olarak çizilir.

Konunun ikinci büyük halkası, kaçış ve sürgün motifi etrafında örgütlenir. Kanıkey ve Çıyırđı'nın Semetey'i alarak Keñ-Köl'e yönelmesi hem fiziksel kurtuluş hem de soyun devamını koruma çabasıdır. Kuruyan orman, susuz kuyu ve ters çevrilen çimen sahnesi bu yolculuğun simgesel ağırlığını taşır:

*Ana, anacığım!
Su çıktı, su! (s.107).*

Çıyırđı'nın bu durumu "iyi fal" gibi yorumlaması, Semetey'in yaşamda kalışını doğrudan yurt toprağıyla ilişkilendirir. Konu düzeyinde bakıldığında oyun, yalnızca bir kahramanın büyümesini değil, toprağın, suyun ve göç yollarının da bu büyümeyi taşıyan aktörler haline gelişini anlatır. Sürgün, "yer"den kopuş kadar, "yer" için gelecekte verilecek mücadelenin de başlangıcıdır.

Bukar bölümüne gelindiğinde konu, Semetey'in kimlik bunalımı ve güç taşıması etrafında ilerler. İsmail'in evinde büyüyen Semetey, medresedeki düzenle çatışır, Eşen ve hocalarla yaşanan gerilimler, epik savaşçı ethosu ile dini-bürokratik düzen arasındaki çatıyı görünür kılar:

*Bu oğlunuz laf dinlemez,
Daha da abartmakta.
Bir de,
Dedem dahi ses etmez,
Kendi haline çoktan bıraktı (s.113).*

Semetey'in altınları halka dağıtması, deveye gürüşmesi ve soyguncu mağarasına tek başına gidişi, kahramanlık potansiyelinin dar bir kentli düzen içinde taşarak dışarı taşıdığını gösterir. Bu bölümde konu, "yanlış yerde büyüyen doğru güç" izlenimi yaratır. Semetey Bukar'ın toplumsal örgütüne sığmaz, fakat henüz Talas yurduna da dönememiştir.

Konu açısından belirleyici eşiklerden biri, Kanıkey'in erkek kılığına girerek Taytoru ile at yarışına katılmak istemesidir. İsmail'in bunu "yüz düşüren bir davranış"

olarak görmesi üzerine Semetey'e şu emri vermesi, toplumsal cinsiyet ve töre ilişkisini açığa çıkarır:

*Atın karnını yarasın.
Erkek giyimini giymesin,
Tekrar giysin kara giyesin! (s.115)*

Bu emir, hatunun kamusal alanda cesur bir biçimde görünmesini engellemeye dönük baskıyı temsil eder. Aynı sahnede Semetey'in halasını öldürmek ile onu korumak arasında gidip gelen iç gerilimi, oyunun konusuna içsel çatışma katmanı ekler. Son aşamada "abla" hitabıyla gelen tanıma anı, anne-oğul ilişkisinin yeniden kurulmasını ve kimlik düğümünün çözülmesini sağlar. Böylece konu, dışarıdan dayatılan töre ile içeriden yükselen akrabalık bağı arasındaki gerilim aracılığıyla derinleşir.

Oyunun konusundaki asıl kırılma, Sarıtaş'ın kimlik gerçeğini ifşa ettiği sahnede oluşur. Semetey, kendisine "yetim" dendiğini duymaya dayanamaz hale gelmişken Sarıtaş ona Talas'tan sürülüşü ve Manas'ın ölümünü anlatır:

*Alp Manas oğlu idin,
Bukar'a kaçıp konmuşsun,
On ikiye geldiğinde,
Temirhan'ın elinde,
Sen onun kulu olmuşsun (s.124).*

Bu itiraf, Semetey'in "Bukar beyi İsmail'in oğlu" sanrısından çıkarak "Manas'ın oğlu" kimliğine uyanışını başlatır. Ardından gelen uzun Kanıkey monoloğu, Talas'ın betimlemeleri ve Kırgız topluluğunun tasviriyle birlikte işlenir. Burada konu, bireysel bir soy bilgisinden kurtulup kolektif bir hafıza aktarımına dönüşür:

*Senin yerin Kırgızda...
Vadi, vadi susu çok,
Ördek, suna, kuğusu çok...
Etrafı geniş düzlük,
Yeri güzel Kırgızın (s.131).*

Bu sözler, Semetey'in artık yalnız bir oğul değil, belirli bir coğrafyanın, topluluğun ve tarihsel mücadelenin varisi olduğunu hatırlatır. Konu, tam bu noktada "bir çocuğun yurdu bulması" çizgisinden "yurdun kendisini geri çağırması" çizgisine kayar.

Son bölümde Talas'a dönüş, oyunun konusunu toparlayan dramatik düğümü oluşturur. Manas'ın mezarı başında Semetey'in yas ve öfke dolu hitabı, kişisel acıyı siyasal bir hesaplaşma çağrısına dönüştürür:

*Varlığım babam ölmez ol!
Bu kederi gözüm görmez ol.
Baba diye ağlayıp sen durursan,*

Diyemiyorum ben sözümü (s.136).

Cakıp, Kırılçal ve Köböş'ün zehir planı, eski kuşağın iktidarını korumak için göze aldığı ihanet biçimini açığa çıkarır. Fakat şerbetin Cakıp'a içirilmesi, oyunun konusunu adalet ve geri dönen hak temasıyla bağlar. Cakıp'ın son sözleri bu tersine dönüşü açıkça dile getirir:

*Zehir yutturacağım diye sana,
Kendimin ölümle pençeleştigiime baksana,
İşte kanımdan çıkan evlat!* (s.140)

Burada konu, baba-oğul çizgisinde değil, suç ve kefaret çizgisinde kapanır. Semetey, intikamı doğrudan kendi eliyle almak yerine, düşmanlığın kendi üzerine çökmesini izler. Bu tercih, kahramanın yalnız fiziksel güçle değil, etik ölçüyle de konumlandığını gösterir.

Final sahneleri, oyunun konusunu döngüsel bir epik yapı içinde tamamlar. Kanıkey ve Çıyırđı'nın Talas toprağını koklayarak sahneye girişı, sürgün temasını terse çevirir. Ardından Bakay'ın kalkan, Sarıtağ'ın kılıç vermesi ve Semetey'in yeminiyle epik devrin devri teslim sahnesi kurulur:

*Kaplayıp kalın düşman gelse,
Kalkan olurum koruyan!
Savaşı girse ileride,
Kılıcın olurum parlayan!* (s.141-142).

Bu yemin, oyunun konusunu son bir kez toparlar. Manas'ın ölümüyle açılan boşluk, Semetey'in “kalkan” ve “kılıç” olma sözüyle dolmaya başlar. Konu, böylece bir kahramanın doğumu, yurdun kaybı, kimlik arayışı, geri dönüş ve yeni bir mücadele ufkunun açılışı olarak halkalı bir yapı kazanır. Manas'ın hikâyesi kapanmaz, Semetey üzerinden yeni bir anlatı evrenine doğru genişler.

3.7.2.3. Kişiler

Semetey: Manas'ın oğlu olarak hem kayıp yurdun hem de kesintiye uğrayan epik soyun devamını üstlenen genç kahramandır.

Kanıkey: Manas'ın eşı ve Semetey'in annesi olarak hem yas taşıyan hem de soyun bekasını korumak için mücadele eden merkezî kadın figürdür.

Çıyırđı – Manas'ın annesi ve Semetey'in ninesi olarak dua, hafıza ve direnişin yaşlı kuşaktaki temsilcisidir.

Bakay – Halk büyüğü ve aksakal olarak Manas ile Semetey arasında ahlaki-siyasal köprü kuran bilge otoritedir.

Cakıp – Manas’ın babası olarak iktidar ve hırs arasında sıkışmış, torununun dönüşüyle kendi ikilemi açığa çıkan yaşlı bey tipidir.

Bakdöölöt – Cakıp’ın karısı olarak töre ve vicdan hatırlatmalarıyla erkeklerin sert kararlarını yumuşatmaya çalışan ana figürdür.

Abıke – Cakıp’ın oğullarından biri olarak Kanıkey’e ve hanlık meselesine dair kararsız, zaman zaman geri duran erkek kardeş tipidir.

Köböş – Cakıp’ın diğer oğlu ve Manas’ın ölümünden sonra tahta oturan han olarak zulme meyleden, iktidar hırsıyla çizilen karşıt figürdür.

İsmail – Kanıkey’in kardeşi ve Bukar beyliği içinde Semetey’i büyüten baba figürü olarak hem koruyucu hem de töreye bağlı bir ara kuşak temsil eder.

Kişimcan – İsmail’in kızı ve Semetey’in “abla”sı olarak onunla kardeşlik, kıskançlık ve sitem duygularını iç içe yaşayan genç kadın karakterdir.

Sarıtaş – Manas’ın uzak akrabalarından biri olarak kömürcü kılığında dolaşp Semetey’e gerçek kimliğini ve yurdunu hatırlatan habercidir.

Kırgılçal – Alp başı olarak kimi zaman Cakıp ve Köböş’ün sert politikalarını uygulayan, kimi zaman da iktidarın iki yüzünü açığa çıkaran askeri figürdür.

Tazbaymat – Alp olarak Kanıkey’e “töre” adına baskı iletilmesinde aracı rol üstlenen ve Kanıkey’in direnişiyle sahnede düşen askerdir.

Celdenbay – Koca bir baba olarak kızını Köböş’ün zorbalığından kurtarmaya çalışan, zulme maruz kalan sıradan halk temsilcisidir.

Eşen – Medrese hocası olarak Semetey’in taşan güç ve adalet duygusuyla geleneksel dinî otorite arasındaki çatışmayı görünür kılan karakterdir.

Eşik Ağa – İsmail’in otağında haber taşıyan ve giriş-çıkışları düzenleyen eşik görevlisi olarak saray içi hiyerarşinin küçük ama işlevsel unsurudur.

Yiğitler (topluluk) – Savaşta, avda, seferde beylere eşlik eden, çoğu sahnede otoritenin yanında yer alan savaşçı erkek topluluğudur.

Noyonlar (topluluk) – Hanlara bağlı soylu komutanlar olarak vergi, sürgün ve sefer kararlarının uygulayıcıları konumundaki yönetici tabakayı temsil eder.

Halk / köleler (topluluk) – Sürgün edilen, vergiye zorlanan ve kurtuluşu Semetey’in dönüşünde arayan geniş toplumsal kitleyi ifade eder.

3.7.2.4. Zaman ve Mekân

Manas’ın Oğlu Semetey’de zaman ve mekân kurgusu epik dram geleneğini sürdüren, kuşaklar arası bir süreklilik duygusu kurar. Prologda güneş tutulması, Akkula’nın kişnemesi, Manas’ın defni ve boş kalan tahtla birlikte sahneye “*büyük kayıp*” anı yerleşir. Bu başlangıç, yalnız bir ölüm sahnesi değil, Manas çağının kapanıp Semetey çağının ufukta belirmediği tarihsel bir eşik niteliği taşır. Oyun ilerledikçe zaman çizgisi Manas’ın ölümünden Semetey’in çocukluğuna, Bukar yıllarına ve Talas’a dönüşüne doğru açılır. Böylece anlatı doğrusal bir akış izlerken, Bakay’ın anıları, Kanıkey ve Çıyırdı’nın geri dönüşlü anlatımları ile destanın geçmiş halkaları sürekli sahneye çağırılır. Zaman algısı hem kaybedilen altın çağın yasını hem de beklenen kurtarıcı figürün gelişini taşıyan bir “*bekleyiş zamanı*” olarak hissedilir.

Dramatik zaman sahneler arası geçişlerde yoğun biçimde sıkıştırılır. “*Dramatik eserde zamanın kendisi teleskopik bir hızla akar; başka bir deyişle, sahnede birkaç saat içinde onlarca yıl geçiverir.*” (Timofeyev, 1971, s.391) Kanıkey ve Çıyırdı’nın Talas’tan kaçışı, yıllara yayılan sürgün süreci, Semetey’in on iki yıllık büyümesi birkaç sahnelik atlamalarla verilir. Buna karşılık Manas’ın mezarı önündeki ağıt sahneleri, Kanıkey’in ormandaki kuyu başı monologları, at yarışı ve Semetey’in iç çatışmaları daha geniş tutulur. Uzun tarihsel dönem kısa replik bloklarıyla geçilirken, kırılma anları ve duygusal eşikler sahne zamanı ile neredeyse çakışan yoğunlukta işlenir.

Mekân örgüsü Talas, Karkıra, Bukar, Keñköl, Ala-Too gibi yer adları üzerinden hem somut hem simgesel bir coğrafya kurar. Manas’ın obası, mezar çevresi ve Talas bozkırı “*kayıp yurt*”un hafıza mekânlarıdır. Bukar ve İsmail’in otağı, Semetey’in geçici barınağı ve terbiye edildiği alan şeklinde konumlanır. Kuruyan orman ve kuyunun başında tekrar fişkıran su hem sürgünün yıkımını hem de dönüş umudunu bedenleyen simgesel sahnelerdir. Otağ içi sahneler aile, akrabalık ve çatışan otorite ilişkilerini görünür kılarken, yarış alanı, orman, mezar çevresi ve sürgün yolları siyasal mücadeleyi

taşıyan dış mekân düzlemini oluşturur. Böylece zaman ve mekân, yalnız fon değil, destansı çatışmanın aktif taşıyıcıları olarak örgütlenir.

3.7.2.5. Eylemsel Örgü

Manas'ın Oğlu Semetey'in eylemsel örgüsü, epik dram mantığıyla ilerleyen, eşik sahneleri etrafında sıkılaştırılmış bir çatışma dizisine dayanır. Prologda Manas'ın ölümü, güneş tutulması ve boş taht görüntüsüyle ilk büyük kırılma kurulur. Bu başlangıç, yalnız yas duygusunu değil, iktidar boşluğunu ve yaklaşan iç kargaşayı da harekete geçirir. İlk fasıllarda Cakıp, Köböş ve Kırgılçal çevresinde örülen sahneler, Bakay'ın otoritesini gölgeleyen, Kanıkey'i "*talep edilen dul*", Semetey'i de ortadan kaldırılması gereken tehdit konumuna iten bir güç mücadelesi yaratır.

Eylem çizgisi Kanıkey'in radikal direnişiyle yeni bir yöne döner. Kız istemeye gelen Tazbaymat'ı hançerle vurması ve ardından Çıyırdı ile Semetey'i kaçırmaya kararı, oyunun ilk yükselen eylem halkasını oluşturur. Talas'tan kopuş, Keñköl'a yönelik ve kuruyan kuyu sahnesinde suyun yeniden fişkırması hem dramatik hem simgesel bir dönemeçtir. Bu noktadan sonra eylem, doğrudan savaş sahnelerinden çok, "*hayatta kalma, saklanma ve yeniden kök salma*" temasına yaslanan içe dönük bir mücadele hattına kayar.

Bukar bölümü eylemsel örgünün ikinci büyük bloğudur. Semetey'in medresede hocalarla çatışması, soyguncuları yok etmesi, Eşen ve Kişimcan üzerinden açılan tartışmalar, onun erlik kapasitesinin sınılandığı ardışık denemeler şeklinde düzenlenir. Kanıkey'in erkek kılığında Taytoru ile yarışa katılma isteği ve Semetey'in "*töre adına*" onu durdurmak için görevlendirilmesi, anne oğul arasında gerilimli bir karşılaşma üretir. Bu sahnede Semetey'in kılıcı çekip sonra geri adım atması, karakterin iç çatışmasını ve merhamet, töre, itaat üçgeninde yaşadığı bocalamayı eylem düzeyine taşır.

Eylemsel örgünün dönüştürücü eşiği, Sarıtaç'ın Talas ormanında Semetey'e kimliğini açıklamasıyla ortaya çıkar. "*Temirkan'ın kulu*" kimliğinden "*Manas'ın oğlu*" bilincine geçiş, tek bir konuşma sahnesi içinde, oyunun bütün yönünü Talas'a dönüşe odaklayan bir karar anına dönüşür. Bundan sonra her sahne, Semetey'in ata yurduna dönüp iktidar ve adalet meselesiyle yüzleşmesine hizmet eder. Finale doğru Cakıp'ın zehir planı, Köböş ve Kırgılçal'ın kaışı, zehrin Cakıp'a dönmesi ve Manas'ın mezarı başında toplanan halkla Semetey'in buluşması, yükselen çizgiyi doruk noktasına taşır.

Son sahnede Semetey'in Manas'ın kalkanı ve kılıcıyla ant içmesi, eylemsel örgüyü kapatırken aynı anda yeni bir destan halkasının işaretini veren açık uçlu bir gelecek perspektifi üretir.

3.7.2.6. Manas Destanı ve Manas'ın Oğlu Semetey Oyununun Karşılaştırılması

Manas Destanı ile Manas'ın Oğlu Semetey oyunu aynı epik evrenden doğsa da tür, odak ve anlatım stratejileri bakımından farklı düzlemlerde konumlanmaktadır. Manas Destanı sözlü performans zemininde geniş bir tarihsel ve mitik arka planı taşıyan üç kuşaklı bir anlatı ağı kurmakta, Manas, Semetey ve Seytek çevresinde Kırgız topluluğunun kolektif hafızasını aktarmaktadır. Manas'ın Oğlu Semetey oyunu ise bu geniş evrenden Manas sonrasına odaklanmakta, Akkula'nın kişnemesi, güneşin tutulması ve boş taht sahnesiyle başlayan sarsıntıyı epik dram formunda sahneye yerleştirmektedir.

Destanda anlatıcı manasçı figürü temel taşıyıcı konumda bulunmakta, olaylar uzun betimlemeler ve formüllü dizelerle ilerlemektedir. Manasçı (destan anlatıcısı) duyguya kapılıp heyecanlanarak anlatmakta olduğu olayı kesip, Kırgızlar'ın ya da bir kahramanın daha önce başından geçmiş bir olaya derinlemesine girebilir. Oysa dramanın dünyası böyle uzun anlatı ve takrarları kaldırmaz. Bu yüzden nesir halindeki bir eseri sahneye uyarlamaya göre bir destanı uyarlamak daha zordur. Bu düşünceleri somutlaştırmak için destan ile dramanın iki üç bölümünü karşılaştırabiliriz. Bu karşılaştırma destan ile dramanın tür olarak özelliklerini derinlemesine anlamaya yardımcı olacaktır.

Tablo 8. Destan ve drama karşılaştırması

Destanda	Dramada
Manas ölür ve Kanıkey kara giyer. Ertesi yıl için aş verilmesi kararlaştırılıp hanlar dağılır. Köböş, hanlık taslayıp, Cakıp'ın da niyeti bozulur. O, Abike, Köböş ve 40 çoroyu çağırıp onlara içki verir ve şöyle der: "Kanıkey'i içinizden biri alsın, Bakay rüşvet alıp yengenizi teke boynuzlu Ormonbek'e kaçıracaktı diye duydum." Kırk çoro buna karşı çıkar. Abike vazgeçer. Köböş razı olur ve Kırgılçal ile Tazbaymat'ı Kanıkey'e dünür (elçi) olarak gönderir. Buna Kanıkey çok öfkelenir, Kırgılçal'ın değirmen gibi dönen kuyruğunun (saç örgüsünün) yarısını kesip biçer. Dünürler zor bela kaçıp kurtulurlar.	Manas'ın tahtında Köböş oturmaktadır. Bey çadırına (büyük otağa) Cakıp ve Kırgılçal girerler. Kırgılçal: "Bakay, Kanıkey'i sarayla birlikte teke boynuzluların kanına (diyeti karşılığına) 6000 altına, 1000 samur kürke satmış," diye iftira atar. Cakıp, Abike ve Köböş'e: "Yengenizi içinizden biri alsın," der. Abike vazgeçer, Köböş ise Kanıkey'le evlenmek ister ve Kırgılçal ile Tazbaymat'ı dünür (elçi) olarak gönderir. (I. sahne) Manas'ın sarayı. Kara giyinmiş Çıyırda ile Kanıkey'in arasında bir beşik durur. Kırgılçal ile Tazbaymat, Köböş'ün buyruğuyla geldiklerini söylerler. Kanıkey, Tazbaymat'ı okla karın boşluğundan vurur. İkisi de kaçarak

Köbüş yengesini zorla almayı kararlaştırır. Kanıkey saraydaki 60 ağıtçı kadını kovup çıkarır, Semetey'i verip Çıyırda'yı kaçıtır. Kanıkey, Karakül'ün çocuğunu (Coobuzar'ı) ister. Karakül gönüllü vermeyince onu öldürüp çocuğu zorla alır ve emzirerek oturur. Saraya baskın yapan Köbüş, çocuğu altı parçaya böler. Kanıkey'in memesini yaralayarak döver. Şuutu araya girer (aracılık eder). Kanıkey yaralı hâlde, yurttan kalır. Kanıkey çorolar için ağıt Cakıp Manas'ın türbesiyle vedalaşır, Çıyırda Semetey'i kucağına alıp Buhara'ya kaçmaya karar verirler. Yolda 6 gün aç kalırlar. Bir buzağıya (dana) rastlayıp, onu yakalar; akciğerini çıkarıp kaynatıp yerler. Kanıkey, orada yayılan bir buzağıyı yakalar. O buzağı, manevi babası Karımbay'a aittir. Karımbay Kanıkey'i döver, buzağısını alıp gider. Bakay, kaçakların izine Kumayıktı (Kumayık adlı köpeği) salar ve onlara yetişir. Bakay 2 kısırak, 2 tulum süt getirmiştir. Kaçakları bir mağaraya yerleştirip 6 dağ keçisi, 4 koç vurur, et ve odun hazırlayıp köye döner. Et bozularak kokar, Semetey yemez; çareleri tükenen Kanıkey'ler yeniden yola koyulurlar. Taytoru ile Akborçuk'u eyerleyip Bakay mağaraya geldiğinde kimseyi bulamaz. Kaçakların ardına düşüp onlara yetişir, atlara bindirir ve şöyle öğüt verir: "Semerkand, Kokand, Andican tarafına gitmeyin, orada Manas'ın düşmanları çok; Buhara'ya gidin, Gültokoy'a varıp dinlenin. On iki yıl bekleyeceğim, o zamana kadar babasını bildirmeyin, düşman çoktur," der, nasihatini verip at sürdürür.

(Taştımirovna, 1999, s.14-15)

kurtulurlar. Çıyırda ile Kanıkey, Semetey'i sağ salim korumanın yolunu düşünürler. Çıyırda çocuğu alıp Kengkol ormanına doğru gider.

Kanıkey, Köbüş'leri bekleyerek sarayda kalır. Köbüş, Kanıkey'in göğsünü yaralayarak kılıçlar. Kanıkey'e yardıma gelen Sarıtaç'ı çorolara teslim eder.

Cakıp gelir ve Semetey'in yok edilmesi gerektiğini söyler. Köbüş'ün buyruğuyla çorolar, Semetey'i aramaya çıkarlar. (II. sahne)

Kar yağar, (Kanıkey) yarasını sarar, silah kuşanıp boz cübbeyi giyer, Kanıkey Çıyırda'ları bulur. Çocuğu emzirirken bir nal sesi (gürültü) duyulur ve Bakay yetişir. Manas için ağıt yakarlar. Bakay, Buhara'ya kaçmayı öğütler: "On iki yıl bekleyeceğim. Sağ salim gidip, sağ salim dönün!" diyerek vedalaşır. Binip geldiği Taytoru'yu Kanıkey'e verip kaçakları uğurlar. Kanıkey, Talas'la acı dolu bir vedalaşma yaşar.

(III. sahne)

Yukarıdaki 3 bölüm, birbirini takip eden olayların dramaturg tarafından nasıl kısaltılıp dramatik bir biçime sokulduğunu, başka bir deyişle nasıl değiştirildiğini açıkça görmek mümkündür.

C. Sadıkov, destanın olay örgüsünü kısaltmanın bir başka elverişli yolunu daha bulmuştur. Bu da avansendeki (sahne önündeki) manasçının anlatımıdır. Manasçının yardımı, özellikle 7. ve 10. sahnelerde belirgin biçimde hissedilir. Bu sahnelerde manasçının sesi, olayın her aşamasında –başlangıcında, gelişiminde, sonuçlanışında– verilerek, bir yandan sahne arkasındaki olayı sahnede cereyan eden olayla birleştirip

geçiş sağlar, öte yandan olay akışını hızlandırmaya yardım eder. Aynı zamanda dramanın epik niteliğini de artırır.

Zaman kullanımı bakımından destan, seferler, göçler ve kuşak geçişleriyle uzun bir tarihsel çizgiye yayılmakta, anlatı güçlü bir döngüsellik duygusu taşımaktadır. Manas'ın Oğlu Semetey oyununda ise fasıl yapısı içinde kritik eşik anları seçilmekte, Talas'tan kaçış, kuruyan ve sonra yeniden canlanan orman, Bukar'daki medrese sahneleri ve Manas'ın mezarı etrafında düğümlenen kesitler öne çıkmaktadır. Böylece destanda uzun soluklu bir tarih manzarası izlenmekte, oyunda ise kimlik, yetimlik ve yurda dönüş gerilimi yoğunlaştırılmış düğümler etrafında gelişmektedir.

Kahraman tipolojisi de iki metinde farklı biçimde örgütlenmektedir. Destanda Semetey ikinci kuşak alp olarak kolektif direniş zincirinin devam halkası şeklinde anlatılmakta, kahramanlık daha çok dış düşmana karşı verilen mücadele ile tanımlanmaktadır. Oyunda ise Semetey'in Eşen hocaya karşı çıkışı, Kışımcan ile gerilimleri ve Sarıtaş'dan soyuna dair hakikati öğrenmesi üzerinden içsel bir sınanma hattı kurulmakta, kahramanlığın vicdan, sadakat ve aidiyet sorgusu ile iç içe geçtiği vurgulanmaktadır. Böylece destan topluluğun uzun vadeli hafızasını taşımakta, oyun ise bu hafıza içinden seçtiği kırılma anlarını sahne estetiğiyle yeniden kurmaktadır.

3.7.2.7. Değerlendirme/Yorumlama

Manas'ın Oğlu Semetey, Manas sonrası kırılmayı merkeze alarak hem kolektif hafızayı hem de bireysel kimlik inşasını sahne üzerinde yeniden kuran bütünlüklü bir epik dram örneği olarak okunmaktadır. Oyunda Manas'ın ölümü yalnızca tek bir kahramanın yokluğu değil, törenin, siyasal dengelerin ve toplumsal güven duygusunun çözülüşü şeklinde konumlandırılmaktadır. Bu çözülüşe karşı geliştirilen her tavır, iktidar hırsı ile ahlaki sorumluluk arasındaki sınırları görünür kılan birer deneme olarak yapılandırılmaktadır.

Metin, erkek egemen iktidar ilişkilerini Cakıp, Köböş ve Kırgılçal üzerinden eleştirirken Kanıkey ve Çıyırdı'yı saf yas figürleri olmaktan çıkarıp karar alan, yön tayin eden, risk üstlenen özneler halinde çizmektedir. Kanıkey'in Tazbaymat'ı hançerlemesi, Semetey'i kaçırma kararı ve Taytoru ile yarışa katılma ısrarı, kadın karakterlerin siyasal ve etik düzlemde etkin konumlandırıldığını göstermektedir. Kadınlar, *“kaosun kozmosu olarak ailenin biraradalığını sağlaması yanında toplumsal yaşamın da devamlılığını*

sağlar.” (Azap, 2017: s.53) Böylece epik gelenek içinde kadın temsili dönüştürülmekte, kaderi taşıyan değil kader üzerinde söz sahibi olan bir kuşak önerilmektedir.

Semetey’in Bukar’da büyürken yaşadığı kimlik sıkışması, oyunun merkezî yorum katmanlarından birini oluşturmaktadır. Medrese düzeniyle çatışan alp enerjisi, adalet duygusuyla çelişen dinî otorite figürleri ve yetim hitabına duyduğu tepki, kahramanlığın yalnız dış düşmana karşı verilen mücadeleyle değil, aidiyet ve soy bilgisini sorgulama süreciyle iç içe kavramsallaştırıldığını göstermektedir. Sarıtaş’ın itirafı ve Kanıkey’in Talas betimlemesi, epik kimliğin coğrafya, topluluk ve tarih üçgeninde yeniden kurulmasını sağlamaktadır.

Sahneleme açısından kuruyan orman, susuz kuyu, yeniden fışkıran su ve Manas’ın mezarı çevresi, yalnız dekor değil, duygusal ve siyasal dönüşümlerin taşıyıcısı olarak işlev görmektedir. Zehirli şerbetin Cakıp’a dönmesi, iktidar oyunlarının kendi içinden boşa düştüğünü göstermekte, Semetey’in intikamı “öldürücü yumruk”a indirgemeyen duruşu etik bir yükseliş olarak öne çıkmaktadır. Finalde kalkan ve kılıcın Semetey’e devriyle birlikte metin, epik döngüyü kapatırken yeni bir tarihsel bilinç halkası açmakta, Kırgız toplumsal hafızasını çağdaş okur için yeniden yorumlayan bir köprü işlevi görmektedir.

Sonuç olarak destan ve dram metni içerik bakımından aynıdır. Sadıkov, destan metnini ‘yeniden işleyerek’ sanatsal açıdan biraz daha geliştirip süslemiştir. Elbette bir drama metni roman değildir; her şeyi ayrıntısıyla vermek zordur. Çünkü oyun süreyle sınırlıdır. Bu yüzden dramaturg, küçük ayrıntıları, gerekirse tek bir repliği kullanarak, sözün gücünü öne çıkarmak zorundadır. *Manas’ın Oğlu Semetey* adlı eser Kırgız tiyatrosunda uzun süre sahnelendi ve bugünde sahnelenmeye devam etmektedir.

3.7.3. “Seytek”¹⁵ Oyununun İncelenmesi

Dramaturg C. Sadıkov, ‘Manas Üçlemesi’ temelinde *Manas’ın Oğlu Semetey*, *Seytek* ve *Ayköl Manas* dramalarını kaleme alıp geçmiş tarihin günümüzle ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermiştir. *Manas’ın Oğlu Semetey*’den sonra sahneye çıkan *Seytek* dramasında halk destanındaki önemli yerler gösterilmiştir. İki perdelik drama on bir ana kahraman yer almaktadır. Dramda kahramanların çarpışmasının gösterilmesinden dolayı seyirciler için kahramanların kim oldukları hemen anlaşılır. *Seytek* dramında diğer dramalara özgü olmayan bireyselleşmiş bir karakterden söz etmek mümkündür.

Destan ve dramayı karşılaştırdığımızda, çatışmanın rolü ve önemi, edebiyatın dramatik temeli için özellikle aynıdır. Herhangi bir edebi türün eserlerinde çatışma, olay örgüsünün gelişimi için şu ya da bu ölçüde bir rol oynasa da dramda o, dramatik eylemin gelişiminde karakterin açığa çıkarılmasının başlıca itici gücü ve temel aracıdır (Borbugulov, 1996, s.378).

Dramatik eserde çatışma sadece dramatik eylemin gelişiminde ve konuyu ilgi çekici kılmak için kullanılmaz. En önemlisi çatışma kategorisinin işlevi ve karakter imgelerinin açığa çıkarılmasıdır. Örneğin olayların gelişiminde *Çaçıkey*’in ruhu kötü ve düşüncesizdir. *Ayçürök* librettosunda *Çaçıkey* yalnızca kendi çıkarlarını düşünen bir kadın olarak gösterilmişse de *Seytek* dramında *Çaçıkey*’in karakteri daha da genişletilip derinleştirilmiştir.

Dramda *Semetey*’in kahramanlığını, ruhsal çalkantılarını ortaya koymayı başarmıştır. “İnsanın bütünüyle açığa çıkarılması”nı (L. Tolstoy)¹⁶ sahnede gösterirken, onun iç dünyasını yansıtmak konusunda C. Sadıkov kendi gücünü sinamada başarılı olmuştur. Yazarın belirttiği gibi “*bir drama yazıldıktan sonra sahnelenmesine dek uzun süre tartışılır, sayısız sinamadan geçer...Her birinin kendine özgü karakteri vardır.*” (Sadıkov, 2008, s.4) C. Sadıkov’da bütün yaratıcı gücünü ortaya koyarak karmaşık karakterleri her yönüyle incelemiştir.

¹⁵ Sadıkov, C., (1989). a.g.e. s.143-247

¹⁶ Temirova, B.T. (2016). Hudojestvenneya kontsepsiya epasa v drame Calila Sadıkova “Seytek” (Calil Sadıkov’un “Seytek” dramasında epik türün sanatsal konsepti). *Ekonomika Sotsium*, no:6 (25) s.745.

3.7.3.1 Özeti

Seytek, Manas destanı etrafında yapılandırılmış iki bölümlü dramatik bir sahne anlatısı olarak kurgulanmaktadır. Olay örgüsü, Semetey ile Seytek kuşakları arasında kesintisiz ilerleyen mücadele eksenini üzerine inşa edilmektedir. İlk bölümde anlatı, Semetey'in Toltoy'u teke tek çarpışmada alt etmesiyle açılmaktadır. Bu zaferin ardından ganimet at Sur Tavşan'ın paylaşımı çevresinde büyüyen kırgınlık, Kaңoro'nun uzun süredir bastırdığı kıskançlığın açığa çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Çaçıkey'in fitne yüklü diliyle beslenen bu kırgınlık, adalet duygusu, ödüllendirme ve kardeşlik kavrayışları arasında gerilim taşıyan içsel bir çatışma halini almaktadır. Kaңoro'nun Kıyaz'la kurduğu gizli ittifak, Manas'ın mezarı çevresinde hazırlanan pusuyla neticelenmektedir. Semetey, teke tek çağrısının bozulmasıyla üç ayrı yönden mızraklanmakta ve son darbeyi Kaңoro'dan alarak yere düşmektedir. Ardından Kırgız halkı esarete sürüklenmekte, Külçoro ağır işkence altında mağaraya zincirlenmekte, Bakay ve Kanıkey tutsak edilmekte, Ayçürök ise Kıyaz'ın tahakkümü altına girmektedir. Buna rağmen Ayçürök, karnındaki Semetey'in oğlu Seytek'i geliştirdiği gizli stratejiler ve Karaçaç'ın desteğiyle korumaya devam etmektedir.

İkinci bölümde oyun, köleleştirilmiş Kırgızların taş duvarlar ördüğü ve Kıyaz'ın siyasal egemenliğini mekânsal düzlemde pekiştirdiği bir zaman dilimini sahnelemektedir. Seytek, Kıyaz'ın oğlu gibi yetiştirilmektedir. Karagul'un gözetiminde savaş sanatında ustalaşmakta, buna karşın kendi kimliğine ilişkin sezgisel bir tereddüt taşımaktadır. Ayçürök'ün planları doğrultusunda Bağdatlı hekim Momuncan ile Bozbala, Külçoro'ya ulaşmakta, onu tedavi etmekte ve mağaradaki buluşmada Seytek'e gerçek soyunu açıklamaktadır. Bu karşılaşma, Seytek'in aidiyet bilincinin uyanış anı olarak dramatik bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Seytek, ardından Karagul'la yüzleşmekte, onu öldürerek hem üstad figürüyle hem de kendi ideolojik biçimlenmesiyle hesaplaşmaktadır. Oyun, Kıyaz'ın sarhoşluk anındaki itiraflarıyla içsel gerilimin açığa çıktığı bir düzlemde kapanmakta ve Seytek'in Manas soyunun devamı olarak direniş ve kurtuluş mücadelesine hazırlanacağı yeni bir evrenin eşiğinde sonlanmaktadır. Metin, bu kurgu aracılığıyla ihanet, sadakat, tutsaklık, toplumsal hafıza ve kuşaklar arası özgürlük arayışı ekseninde katmanlı bir dramatik yapı inşa etmektedir.

3.7.3.2. Konusu

Seytek oyunu, Manas üçlemesinin devam halkası olarak, Manas–Semetey–*Seytek* soy çizgisini tarihsel bir destan anlatısından dramatik bir “*trajedi ve diriliş*” kurgusuna dönüştürüyor. Metnin odağında hem dış düşmanla savaş hem de içerden gelen ihanetle parçalanmış toplumsal düzen var. Oyun bu yüzden yalnızca bir “kahramanlık hikâyesi” değil, hafıza, sadakat, iktidar ve soyun devamı üzerine kurulu geniş bir siyasal anlatı şeklinde ilerliyor.

Oyun, perde açılmadan önce duyulan manasçı sesleri ve at nalı ile mızrak çarpışmalarının oluşturduğu işitsel atmosferle başlıyor. Bu giriş, izleyiciyi doğrudan Manas evrenine taşır. Perde açıldığında Semetey’in Toltoy’u yendiği sahne görülür. Semetey’in savaş meydanındaki tavrı, oyunun etik eksenini kurar. Külçoro ve Kaңoro kalan Cediger–Bağış kolunu ezmek isterken Semetey şu sözlerle halkı koruyan bir çizgi çizer:

*Halkta kabahat yok
Halkı harcamayın
‘Dağılandan kırık parça almayın’ demişler
Hiçbir şeye dokunmayın
Hepsini serbest bırakıyorum (s.146).*

Bu tutum, Manas soyunun iktidar anlayışını gösterir. Güç, yok edici değil diriltici bir ilke etrafında kuruludur. Buna karşılık, Kaңoro’nun bakışı tam tersi yönde, ganimet ve kişisel çıkar merkezlidir. Sur Tavşan adlı at yüzünden çıkan gerginlikte Kaңoro’nun kırgınlığı sadece bir “ödül meselesi” değildir. Bu sahne, ileride açık ihanete dönüşecek benli kırılmasının ilk işareti olur. Semetey adalet için kamçıyı ortaya fırlatır, at Külçoro’ya geçer, Kaңoro ise “bana haksızlık ettin” diyerek içten içe kızar.

Bu kırılmayı derinleştiren isim ise Çaçıkey’dir. Çaçıkey, Semetey ile Külçoro arasındaki yakınlığı sürekli kaşıyarak Kaңoro’nun benliğini kışkırtır. Onun ağzından şu tür suçlamalar duyulur:

*Sonra ele düşürülen atın dizginini
Külçoro’ya daha yakın bıraksa
Tabi ki de küser (s.166).*

Bu dil, aile içi gerilimi siyasal bir hesaplaşmaya çevirir. Böylece oyun, saray içi kıskançlığın nasıl toplumsal ölçekli felakete dönüştüğünü gösterir. Kaңoro, kişisel kırgınlığını “*hak talebi*” gibi kurar ve bu psikoloji onu doğrudan dış düşman Kıyaz’a sürükler.

Kaңoro ile Kıyaz'ın buluştuğu sahne, oyun boyunca süren “ant” ve “töre” tartışmasının merkezindedir. İki taraf kılıç çalımı öperek yemin eder:

*Kıyaz: Semetey'i yenerek
Kırgızları benim hükmüme geçirirsen
Seni han belleyeceğim Talas'a
Ben buna ant içerim*

...
*Kaңoro: İşte kılıcın çalımını öperim
Öl dersin ölürüm
Dediğini görürüm (s.169).*

Kılıcın çalımını öpmek, destan dünyasında kutsal bir bağ anlamına gelir. Oyun bu sahnede törenin içini boşaltır. Ant, adalet ve hakikat için değil, ihanet ve iktidar takası için kullanılır. Kaңoro'nun “han” olma arzusu, Manas soyunun kurduğu kolektif düzeni parçalar.

Büyük kırılma noktası, Semetey'in babası Manas'ın mezarına dua için gittiği sahnedir. Kanıkey, “hasiyetli taş” sınavını anlatarak yola çıkmanın uğurunu sınamak ister. Semetey taşı kaldıramaz, Kaңoro ise hiç zorlanmadan kaldırır. Burada kaderin yön değiştirdiği hissedilir. Ardından ordular Ken Kol vadisinde ortaya çıkar, Kıyaz teke tek diye bağırır, fakat savaş töresi çiğnenir. Semetey üç mızrakla aynı anda yaralanır ve en ağır darbeyi de arkadan vuran Kaңoro indirir:

*Can kıyamaz kardeşim dersem benim
Yüzün solsun senin
Anamın tuzu
Emziren sütü çarpsın (s.188).*

Semetey'in bu sözleri, kardeşlik bağının kopuşunu ve süt hakkının lanete dönüşmesini simgeler. Manas soyunun ikinci halkası mezarın içine çekilir, Karool tepe kapanır, Kırgız halkı boyunduruk altına girer. Böylece oyunun ilk büyük dramatik hareketi tamamlanır.

Bu yenilginin ardından ikinci hareket başlar. Kıyaz, Talas'ı işgal eder, Kanıkey ve Bakay köleleştirilir, Külçoro kayalık bir mağarada zincire vurulur, sırtının derisi her ay yeniden yüzülür. Külçoro'nun mağara monoloğu, zulmün beden üzerindeki izini anlatır:

*Taş mağaranın içine hapsedilip
Gönlüm taş gibi karardı
Gözlerimden
Yaş yerine kan akıp
Ömrüm geçiyor sayılı (s.213).*

Bu sahnede zulüm ile sabır arasındaki gerilim, epik bir sabır mitine dönüşür. Hekim Momuncan ve Bozbala'nın gelişi ise, destan dünyasında “bilge hekim” ve “genç aracı” figürlerini temsil eder. Momuncan'ın şifalarıyla Külçoro'nun yaraları kapanır. Bu iyileşme, sadece bedenin değil kolektif direnişin de yeniden ayağa kalkması anlamına gelir.

Diğer tarafta Ayçürök, Kıyaz'ın obasında tutsaktır. Kıyaz, doğacak çocuğun Semetey'den olduğunu sezdiği için bebeği yok etmeye çalışır. İki kocakarıya “karın bağını kesme” emri verir. Ayçürök ise hem zekâsıyla hem cesaretiyle oyunun en güçlü figürlerinden biri haline gelir. Doğum sahnesinde bebeğini korumak için Kıyaz'ı açıkça tehdit eder:

*Eğer bebemi öldürmek isterse
Ben de onun sonu olurum (s.198).*

Ayçürök'ün direnci sayesinde Seytek sağ doğar. Kıyaz onu kendi oğlu gibi yetiştirir fakat içten içe ondan çekinir. Seytek, Karagul'un yanında savaş eğitimi alır, Toltoy'un intikamını almak üzere yetiştirilen bir “düşman prensi” gibi görünür. Buna rağmen kimliğine ilişkin ipuçları metnin çeşitli yerlerinde gezinir. Külçoro ile mağarada karşı karşıya geldiği sahnede gerçek ortaya çıkar:

*Taş mağaranın içine hapsedilip...
Külçoro: Sen Semetey'den doğma
Bizim oğlanımızsın evladım (s.213).*

Bozbala ve Momuncan anlatıyı tamamlar, Seytek önce şüphe duyar, sonra annesi Ayçürök'ten de gerçeği öğrenir. Bu an, oyunun ikinci kurucu eksenini açar. Manas soyunun kan bağı yeniden hatırlanır ve Seytek'in ödevi belirginleşir. Karagul'un öldürülmesi, Kıyaz'ın Külçoro tarafından cezalandırılması, zulmün kişisel düzeydeki hesabının görülmesini sağlar.

Oyun bu noktadan sonra Talas'a dönüş ve Kırgızlar'ın yeniden ayağa kalkışıyla ilerler. Seytek'in Ken Kol eteğinde Ala Too'yu gördüğü sahne, vatan hasretinin yoğunlaştığı en şiirsel bölümlerden biridir:

*Göçmen kuş uçar yerine
Sürülen gelir yurduna
Kurban olduğum Ata yurt
Kulak as benim sözlerime (s.233).*

Burada vatan, sadece coğrafya değil aynı zamanda geçmişin ve geleceğin birleştiği hafıza mekânıdır. Seytek'in Kanıkey ile kavuşması bu hafızanın somutlaşmış halidir.

Kanıkey önce onu tanımaz, sonra “Ben Kanıkey’im ağa” diyen yaşlı bedenin içinden büyük ana figürü belirir ve Seytek’i torunu olarak bağrına basar. Bakay’ın “umudu kesmeyin” vurgusu ile birlikte, Manas–Semetey çizgisi Seytek’te yeniden süreklilik kazanır.

Son bölümde Kançoro ile yüzleşme isteği ertelenir. Bakay, Seytek’i ilk adımda kan dökmemesi için uyarır. Bu tercih, oyunun konusunu sadece intikam değil, adaletli bir yeniden kuruluş düşüncesi etrafında toplar. Kançoro’nun cezalandırılması ertelenmiş bir hesap olarak sahnenin dışında bırakılır. Böylece metin, seyirciyi “iç ihanet ile dış düşman” arasındaki ince çizgi üzerine düşünmeye davet eder.

Özetle Seytek oyununun konusu, Manas soyunun bir kuşak kırımı sonrası yeniden var oluş mücadelesidir. Kıyaz ve Kançoro ittifakı Kırgız topluluğunu dağıtır, Semetey’i mezara ve halkı köleliğe gönderir. Ayçürök’ün koruduğu Seytek, esaret içinde büyür, kimliğini öğrenir, Külçoro ve diğerleriyle birleşerek hem babasının öcünü alır hem de Talas’a dönüşü hazırlayan yeni bir direniş odağına dönüşür. Oyun, bireysel trajedileri toplumsal hafızanın taşıyıcısıyla birleştirir ve Manas evreninde soyun sürmesi için gereken ahlaki ve siyasal bedelin ne kadar ağır olduğunu gösterir.

3.7.3.3. Kişiler

Seytek: Semetey ile Ayçürök’ün oğlu, esaret altındaki halkın umudu olan genç kahraman.

Semetey – Manas soyundan büyük yiğit, Seytek’in babası ve Kıyaz ile Kançoro’nun kurduğu tuzakta vurulan alp.

Ayçürök – Seytek’in annesi hem Semetey’e hem de oğluna sahip çıkmaya çalışan gururlu ve sezgileri güçlü kadın.

Kanıkey – Manas’ın eşi, Semetey’in annesi ve Seytek’in ninesi; soyun aklı, vicdanı ve duası.

Çaçıkey – Semetey’in birinci eşi, kıskançlığı ve hırslarıyla Kançoro’yla gizli ittifak kuran, fitneci kadın figürü.

Bakay – Halkın ulu aksakalı, Semetey’e akıl veren, düzeni ve ölçüyü temsil eden bilge.

Külçoro – Semetey’in en sadık alpi, Toltoy’u deviren çarpışmalara katılan, sonra Kıyaz’ın işkencesine direnen yiğit.

Kançoro – Semetey’in diğer alpi, kıskançlık ve hırsıyla Kıyaz’a sığınan ve Semetey’i sırtından vuran hain.

Kıyaz Han – Toltoy’un kardeşi, Kırgızlara kin besleyen, Semetey’i öldürüp halkı köleleştiren düşman han.

Karagul – Kıyaz’ın üstadı ve savaş hocası, Seytek’e kılıç öğretti ama sonunda Seytek’in taraf değiştirmesiyle ölen eğitmen.

Bozbala – Atçı yiğit, Semetey’in dostu; esaret günlerinde bile Ayçürök ve Külçoro’ya gizlice yardım eden sadık genç.

Karaçaç – Ayçürök’ün hizmetçi-bekçi kızı, Ayçürök’e hem doğumda hem de Kıyaz’ın tuzaklarını bozmakta destek olur.

Momuncan – Bağdat’tan gelen hekim, Semetey’in dostu; Külçoro’nun yaralarını iyileştiren bilge tabip.

Toltoy – Geçmişte Semetey tarafından teke tek dövüştürülen, Kıyaz’ın intikamını almak istediği ünlü düşman alp.

Manas (Aykök) – Büyük destan kahramanı, Semetey’in babası ve Seytek’in dedesi; oyunda daha çok ruhuyla ve adıyla anılır.

Koñurbay – Geçmiş savaşlarda Semetey’in yaktığı düşmanlardan biri olarak anılan bey.

Kökçö – Ümötöy’ün babası, Taybuurul atının kısas karşılığı verilmesiyle adı geçen karşı oba beyi.

Ümötöy – Kökçö’nün oğlu, Semetey’le çatışmada ölen ve Taybuurul’un “kısas” meselesine sebep olan genç.

Baş Bekçi – Kıyaz’ın tarafında nöbet düzenini tutan, mağara ve esirlerin güvenliğinden sorumlu baş muhafız.

Baş Hizmetçi – Kıyaz’ın emrindeki işçileri, köleleri ve taş çekenleri yöneten, sert tavırlı görevli.

İhtiyar (erkek) – Esir Kırgızlar arasında konuşan, yorgun ama umudu tamamen bırakmamış yaşlı.

İhtiyar (erkek) – Diğer ihtiyarla birlikte kölelere sabretmeyi ve umudu korumayı telkin eden yaşlı.

Nine (ihtiyar kadın) – Ayçürök’ün doğumuna çağrılan, biraz geveze ve kuşkucu ebelik yapan kocakarı.

Nine (ihtiyar kadın) – Diğer nineyle birlikte doğuma giren, daha toparlayıcı ve durumu yatıştırmaya çalışan ebe.

Esirler (köleler) – Kızıyaz’ın eline düşmüş Kırgız halkı, taş taşıyıp sed kurmaya zorlanan, özgürlüğü bekleyen kitle.

Alpler – Hem Semetey’in hem Kızıyaz’ın ordularında savaşan yiğit savaşçılar topluluğu.

Noyonlar – Kızıyaz’ın ileri gelen komutanları, esirleri sürükleyen ve savaş düzenini tutan beyler.

3.7.3.4. Zaman ve Mekân

Seytek oyununun zaman kurgusu, destansı evrenin sürekliliğini vurgulayan döngüsel bir yapı üzerine inşa edilmektedir. Anlatı, Manas ve Semetey kuşağından devralınan geçmişi hatırlatan göndermelerle başlamakta, böylece sahnedeki şimdi, kolektif hafızanın uzantısı haline gelmektedir. Olay örgüsü çizgisel bir takvime dayanmakta görünse de geri dönüşler, anlatılanların çok daha geniş bir tarihsel ufka yayıldığını hissettirmektedir. Seytek’in çocukluktan yiğitliğe uzanan serüveni, zamanın akışını ölçen biyografik bir eksen oluşturmaktadır.

Oyundaki zaman algısı, yalnızca tarihsel bir arka plan olarak durmamakta, karakterlerin psikolojik durumlarını da belirlemektedir. Esaret yılları uzun ve ağır bir bekleyiş olarak tasvir edilmekte, sahnelerdeki durağanlık hissiyle birleşerek uzayan bir zaman duygusu yaratmaktadır. Buna karşılık Seytek’in ortaya çıkışı ve isyanın örgütlenişi hızlanan bir ritimle anlatılmakta, kısa diyaloglar ve ani sahne geçişleriyle ivme kazanmaktadır. Dramatik yapı, kimi sahnelerde gün batımı, gece ve şafak vurgularıyla desteklenmekte, böylece epik zaman dilimleriyle gündelik zaman katmanları iç içe

geçmektedir. Bu düzen, karakterlerin kader duygusunu pekiştiren yoğunlaştırılmış bir zaman atmosferi kurmaktadır.

Mekân örgütlenmesi de oyunun anlam katmanlarını derinleştirmektedir. Kıyaz Han'ın sarayı ile esirlerin taş taşıdığı alanlar, iktidar ve tahakkümün somutlaştığı karşıt kutuplar olarak kurgulanmaktadır. Mağara, zindan ve çalışma sahaları karanlık, kapalı ve sıkıştırıcı mekânlar biçiminde resmedilmekte, bu atmosfer esaret temasını görünür kılmaktadır. Seyircinin algısında bu mekânlar, daralan beden hareketleri ve tekrarlanan iş motifleriyle birleşerek baskıcı bir uzam kurgusu üretmektedir. Buna karşılık Manas yurdu, oba ve yayla imgesi, doğrudan sahnede genişçe yer almasa bile karakterlerin sözlerinde özgürlük ufku olarak varlığını sürdürmektedir.

Son aşamada Seytek'in hareketliliği, mekânlar arasındaki sınırları aşan dinamik bir hat oluşturmaktadır. Kahramanın saraydan taşlığa, oradan da halka uzanan güzergâhı, kapalı alanlardan açık ufuklara doğru ilerleyen bir mekânsal dönüşümü işaret etmektedir. Bu hat, oyun boyunca değişen sahne kompozisyonlarıyla birlikte özgürleşme yönünde ilerleyen bir hareket duygusu üretmektedir. Böylece zaman ve mekân, epik hafızayı güncel siyasal çatışma ile buluşturan bütünlüklü bir dramaturjik zemin kurmuştur.

3.7.3.5. Eylemsel Örgü

Seytek oyununun eylemsel örgüsü, epik anlatı ile klasik dramatik yapı arasındaki geçişleri öne çıkaran katmanlı bir kurgu sergilemektedir. Başlangıç bölümünde Manas soyuna yapılan göndermeler ve Kıyaz Han'ın kurduğu baskı düzeni tanıtılmakta, böylece hem tarihsel hem de siyasal bir zemin hazırlanmaktadır. Esirlerin taş taşıdığı sahneler, daha ilk andan itibaren süregelen bir zulmü görünür kılan tekrar eden eylemler halinde düzenlenmekte, bu durum dramatik çatışmanın motoru niteliğine bürünmektedir.

Eylemsel örgünün düğüm noktasını, Seytek'in çocukluk evresinden çıkarak haksızlığın farkına vardığı anlar oluşturmaktadır. Kahramanın yaşadığı iç hesaplaşma, sahnedeki dış baskı ile birleşmekte ve bireysel uyanış, toplumsal başkaldırının başlangıcı haline gelmektedir. Bu süreçte sahneler arasında kurulan geçişler, kimi zaman diyalog yoğunluklu bölümlerle, kimi zaman da fiziksel eylemin öne çıktığı toplu sahnelerle ilerlemektedir. Böylece oyunun ritmi, baskı sahnelerindeki ağır tempodan örgütlenme sahnelerindeki hızlanmış akışa doğru kademeli biçimde değişmektedir.

Doruk noktasına giden çizgide, Kıyaz Han'ın otoritesini tahkim etmeye yönelik hamleleri ile Seytek'in çevresindeki güçleri bir araya getirme çabası karşı karşıya gelmektedir. Her yeni engel, kahramanın eylemlerini daha kararlı hale getirmekte, böylece gerilim sürekli yükselen bir çizgide ilerlemektedir. Esirlerin kendi aralarındaki dayanışma anları, ana çatışmayı besleyen yan eylem dizileri şeklinde örgütlenmekte, bireysel cesaret ile kolektif hareket arasındaki bağı pekiştirmektedir.

Çözüm bölümüne yaklaşıldığında, sahne geçişleri hızlanmakta, mekânlar arası geçişler aracılığıyla eylemin alanı genişlemektedir. Seytek'in saray, taşlık ve halkın bulunduğu çevre arasında kurduğu hareket hattı, iktidar alanının daraldığı, halkın sesinin yükseldiği bir dönüşümü işaret etmektedir. Son perdede eylemsel örgü, zulme karşı direnişi merkezine alan, geçmişle bugünü buluşturan bütünlüklü bir epik dramatik yapı halini almaktadır. Böylece kurulan eylem dizgesi, bireysel bir kader öyküsünü aşarak kolektif bir kurtuluş tasavvurunu sahneye taşıyan geniş kapsamlı bir mücadele anlatısına dönüşmektedir. Bu çerçevede eylemsel örgünün her aşaması, epik malzemenin sahnede çağdaş bir direniş dramaturjisine evrilmesi için olanaklı bir zemin inşa etmektedir.

3.7.3.6. “Manas” Destanı ve “Seytek” Oyununun Karşılaştırılması

Manas Destanı ile Seytek oyunu aynı anlatı evreninden beslenen iki farklı türü temsil etmektedir. Manas Destanı, manasçı anlatıcının sesiyle yürüyen, üç kuşağı kapsayan geniş soluklu bir epik hafıza metni olarak yapılandırılmıştır. Seytek oyunu ise bu üçlü soy zincirinin son halkasını sahneye taşıyan, kuşak kırımı sonrası diriliş sürecine odaklanan iki bölümlü dramatik bir kurgu biçiminde tasarlanmıştır. Destanda zaman, uzun seferler, göçler ve savaşlar boyunca genişleyen bir tarihsel akış olarak kurgulanmakta, olaylar ozanın sözlü performansı içinde kesintisiz bir nehir gibi ilerlemektedir. Oyunda ise yenilgi sonrasındaki esaret dönemi ile Seytek'in kimliğini keşfettiği kırılma anları seçilmekte, böylece daha dar fakat yoğunlaştırılmış bir zaman dilimi sahneye taşınmaktadır.

Manas Destanı'nda anlatı odağı çoğu sahnede topluluğun kaderi üzerinde yoğunlaşmakta, Manas, Semetey ve çevresindeki alpler Kırgız boylarının varlığını koruyan öncü figürler olarak betimlenmektedir. Seytek oyununda ise bireysel iç çatışmalar daha belirginleşmekte, Kançoro'nun kıskançlığı, Ayçürök'ün direnci ve Seytek'in aidiyet arayışı sahnede yakından izlenen psikolojik eksenler hâline

gelmektedir. *Seytek* dramasında her bir imge yazar tarafından titizlikle işlenmiş karakterlerin psikolojik gelişimi ve seyirci karşısında açığa çıkarılması hiçbir kuşkuyla yer bırakmamaktadır. Destanda Semetey'in Toltoy'u yendikten sonra Surköy'ü (Sürköön'ü) peşine takması, ardından karşısına paniğe kapılmış halde Kulçoro ile Kançoro'nun çıkması ve onların karşılıklı ilişkilerinin hemen hemen bütün olaylar boyunca tek ve yalın bir sahne üzerinden gösterilmesi söz konusudur. C. Sadıkov, "Seytek" dramında olay örgüsündeki çatışmanın başlangıcını sahnelerken, işte tam da bu sahneyi alır ve onu yaratıcı bir şekilde yeniden işler. Destanda, Semetey, ordugâhın yakınlarında bir yerde bulunan Kulçoro'yu yanına çeker; bütün bunlar açıkça anlatılır. Dramda ise söz konusu sahne korunmakla birlikte, bambaşka bir durumda çözüme kavuşturulur: Semetey hakça davranarak kementi ortaya atar; Kulçoro ustalık göstererek Kançoro'dan önce bu ödülü kendine doğru çeker. Gemin eline geçmesi üzerine sevinçten çocuk gibi sevinen Kulçoro'ya içerleyen Kançoro, Semetey'in onu durdurma çabasına rağmen, bir kez bile arkasına bakmadan dışarı çıkar. "Seytek" dramında olay örgüsünün giderek sertleşmesinde belirleyici rol oynayan, dramatik ve çelişkili ana karakterlerden biri Kançoro'dur. Destanda o, "dıştan akraba, içten saldırgan", "düşünceleri kara, ruhu namussuz" gibi özelliklerle betimlenir; olayların sonuna dek onun hangi tarafta olduğu bizlere açıkça bildirilmez. Dramda ise Kançoro'nun amaçları nettir ve ancak dördüncü tabloda onun ihanetkâr yüzü bütünüyle açığa çıkar.

Hikâyenin mekânsal boyutu da bu tür farkını görünür kılmaktadır. Destanda bozkır, yurtlar ve sefer yolları geniş bir dolaşım alanı olarak yer almakta, kahramanların hareketiyle sürekli değişen dinamik bir uzam algısı kurulmaktadır. *Seytek* oyunu ise saray, taşlık, mağara ve esir çalışma alanları üzerinden ilerlemekte, kapalı ve baskıcı sahne düzenleriyle esaret deneyimi yoğun bir atmosfer içinde yaşatılmaktadır.

Tematik düzlemde her iki metinde de soyun devamı, yurt fikri, sadakat ve ihanet ekseninde gelişen bir değerler dizgesi izlenmekte, buna rağmen vurgu yerleri ayrışmaktadır. *Manas Destanı*'nda kahramanlık daha çok dış düşmana karşı verilen mücadele ve kolektif düzenin korunması üzerinden anlam kazanmaktadır. *Seytek* oyununda ise ihanet sonrası çözülmüş bir topluluğun yeniden ayağa kalkma çabası öne çıkmakta, direniş fikri genç neslin omuzlarında somutlaşan bir gelecek tasarısı hâline gelmektedir. Bu bakımdan *Seytek* oyunu, *Manas Destanı*'ndan devraldığı anlatı mirasını

sahne estetiğiyle yeniden örgütlemekte, destansı hafızayı çağdaş bir trajedi ve direniş dramaturjisine dönüştüren ara halka işlevi görmektedir.

3.7.3.7. Değerlendirme/Yorumlama

Seytek oyunu, Manas evreninin üçüncü kuşak halkasını sahneye taşıyan, epik miras ile çağdaş dramaturji arasında köprü kuran bir metin olarak değerlendirilmektedir. Oyun, Semetey sonrası kuşak kırımı üzerinden ilerleyen anlatısını, esaret ve direniş ekseninde yeniden örgütlemekte, böylece destandaki geniş zamanlı hafızayı yoğunlaştırılmış bir dramatik süreç içine yerleştirmektedir. Seyirci, Semetey'in yenilgisiyle açılan tarihsel yarığın Seytek üzerinden nasıl kapanmaya çalıştığını izlemekte, bireysel kader hattı ile kolektif yazgı arasındaki bağ güçlü biçimde hissetmektedir. Özellikle Ken Kol, Talas ve Ala Too göndermeleriyle çizilen yurt imgesi, hem geçmişe dönük bir hatırlama edimi hem de geleceğe yönelik bir çağrı biçiminde okunmaktadır. Bu yönüyle oyun, destansı hafızanın sahne üzerinde yeni bir yorumla işlenmiş hâli olarak konumlanmaktadır.

Karakter inşası bakımından metinde keskin karşıtıklardan çok, çatlaklar ve tereddütler öne çıkmaktadır. Kaңoro'nun kırgınlık zemininde büyüyen hırsı ile Ayçürök'ün baskı altında şekillenen direnci, ihanet ve sadakat kavramlarını tek boyutlu kalıpların dışına taşımaktadır. Seytek'in Kıyaz'ın sarayında yetişirken yaşadığı kimlik bölünmesi, yalnızca soy bilgisinin açığa çıkmasıyla çözülen bir gerilim olarak kalmamakta, aidiyet ve sorumluluk arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir süreç hâline gelmektedir. Külçoro'nun mağara sahneleriyle temsil edilen beden hafızası, işkence ve direniş arasındaki gerilimi somutlaştırmakta, böylece zulmün yalnız ruhsal değil bedensel izler taşıyan bir deneyim olduğu vurgulanmaktadır. Manas, Semetey, Seytek, Kanıkey ve Bakay üzerinden kurulan kuşaklar zinciri, kolektif aklın sürekliliğini taşıyan bir değerler hattı biçiminde işlev görmektedir.

Sahneleme imkânları açısından bakıldığında metnin yapısının güçlü görsel ve işitsel odaklar ürettiği görülmektedir. Taş taşıyan esir sahneleri, tekrar eden hareket düzenleriyle baskıyı, manasçının sesi ve at nalı tınlarını içeren giriş ise hafızayı çağıran ritmik bir atmosferi işaret etmektedir. Zaman ve mekânın döngüsel örgütlenişi, yenilgi ile diriliş arasındaki geçişleri sahne üzerinde takip edilebilir kılmaktadır. Finalde Kaңoro ile yüzleşmenin ertelenmesi, anlatıyı kesin bir kapanıştan uzaklaştırmakta, seyircinin iç ihanet ve dış düşman gerilimi üzerine düşünmesini teşvik eden açık uçlu bir ufuk

oluşturmaktadır. Böylece Seytek oyunu, Manas destan geleneğini güncel siyasal ve etik sorularla buluşturan, epik kökenli bir direniş dramaturjisi olarak değerlendirilmektedir.



3.8. TÜREL EZİCİ'NİN “MANAS...KIRGIZ'IN ALP YİĞİDİ”¹⁷ OYUNUNUN İNCELENMESİ

Manas destanından hareketle yazılan bu özgün metin Manas'ın etrafındaki olaylar dizini Manas'ın farklı varyantlarından esinlenerek yazılmıştır. *Manas... Kırgız'ın Alp Yiğidi...* adlı bu metin tiyatroya uyarlanırken hem anlatı hem anımsamalardan oluşan, otantik Kırgız müzikleri eşliğinde bir sahne gösterimi hazırlanmıştır.

Manas...Kırgız'ın Alp Yiğidi oyunu, Kırgız kültürünün derinliklerine yolculuk yaparak, efsanevi bir kahramanın serüvenlerini ve toplumunun değerlerini izleyiciye aktaran etkileyici bir yapıttır. Bu oyun, Kırgızistan'ın zengin mitolojik ve tarihi geçmişine dayanarak, geleneksel ve modern tiyatro unsurlarını ustalıkla bir araya getirir. Giriş bölümünde, izleyiciyi heyecan verici bir yolculuğa davet eden atmosferik bir dokunuşla, Kırgızlar'ın köklü kültürüne bir pencere açılır (Nuranova, 2018).

3.8.1. Oyunun Biçimsel ve Biçemsel Özellikleri

3.8.1.1. Konusu

Oyunun ana çerçevesi, kahraman Manas'ın doğumundan önce Kırgızlar'ın başına gelenleri, Manas'ın doğumundan sonraki hayatını, yaptığı savaşları ve kazandığı zaferleri anlatır. Oyun, baş kahramanın büyüyen ulusal bir "han" haline geldiği, dağınık Kırgızlar'ın siyasi birliğini sağladığı ve anavatana göçün yolunu açtığı Manas'ın doğuşuyla başlıyor. Kırgızlar'ın en büyük düşmanı Çinli Kalmuklardan intikamını alır ve Pekin'in "Hanı" olur. Orijinal metnin konusu, destanın ilk bölümünde yer alan bir seferde aldığı yaralar nedeniyle hayatı sona eren Manas'ın hikâyesinin panoramik anlatımıdır (Nuranova, 2018).

*Manasçı öyle anlatır,
Tanrı dağlarından Isık gölüne
Çu'dan Talas'tan Çin seddine
uzanan toprağın... ve de Kırgız'ın yiğit oğlu Manas'ın destanını...*

Bu törensel açılış anlatıyı sahnenin dışına taşan bir ritüel alanına yerleştirir: Canlı çalgılar, manasçının giyinme âyini ve görsel imgelem, kahramanlık öyküsünü “coğrafya+hafıza” eksenine sabitler. Böylece konu, salt bir serüvenden ibaret değil; Tanrı

¹⁷ Ezici, T. (2018)., *Manas... Kırgız'ın Alp Yiğidi*, Hacettepe Üniversitesi, (Yüksek Lisans Sanat Çalışması).

Dağları ile Çin Seddine uzanan geniş yurt tahayyülünün, sesle ve bedenle yeniden kurulması olarak akmaya başlar.

*On dört yıl bekledi oğlunu ak saçlı han... Doğumu kutluydu Kırgız'a
Manas'ın... Kırgız'ın gözü pek yiğiti olacak.*

Konu Cakıp Han ile Çıırçı Hatun'un uzun bekleyişi sonrası doğan çocuğun “yazgısal” doğumuyla açılır. “Kahin” ve “Rüya” vurguları, Manas'ın kişisel kaderini siyasal/etnik bir talihle birleştirir; daha ilk sahnelerde kahramanın doğumu, ulusun talih dönüşümünün başlangıç anı olarak konumlanır.

*Tam on iki yaşındaydı Devcinli Manas... Manas, Kalmuk Kortuk'u öldürdü;
tam on iki yaşında.*

Kortuk'un öldürülmesi, konunun ilk geri dönüşsüz kırılma çizgisidir: Çocuklukla beraberlikte yürüyen doğuştan güç motifi, Kalmuklarla kan davasını tetikler ve Manas'ı bir savunma refleksinden toplumsal bir misyonun taşıyıcılığına iter. Bu sahne, ileride kurulacak birlik ülküsünün gerekçesini (süregiden zulüm ve aşağılanma) somutlar.

*Manas Manas'tı artık, handı... Kırgız boylarını toplayıp... 'Hanımız var yurt
olduk. Yaşasın Manas!*

Konu akışı ikinci eşiğe geçer: dağılmış boyları ana vatana döndürme ülküsü. Manas'ın “adını ve zırhını kuşanması”, kişisel kudretin kamusal yetkeye dönüşümünü sahneler; talan ve tutsaklık karşısında düzenlenen toy, han seçiliş ve birleşme çağrısı, konunun politik eksenini belirginleştirir: Yurt kurma, birlik sağlama ve dış baskıya karşı örgütlü duruş.

*Er Koşay dertliydi çok... Umudu her Kırgız gibi Manas'ta görüyordu Er
Koşay.*

Er Koşay buluşması, konunun müttefikler ve dayanaklar hattını açar. Kişisel kahramanlık, yerel savunma deneyimleriyle örülür; sahne, tek adam gücünü değil, o gücü mümkün kılan toplumsal dayanışmayı görünür kılar. Buradan itibaren her zafer, bir toy ve bağlanma ritüeliyle siyasal sonuç üretir.

*Manas'ın ilk eşiydi Akılay... Lakin... Kanıkey... Manas'ın hem stratejik hem
de ruhsal dayanağına dönüşür.*

Aile mekânîği konuyu insanî ve töresel düzleme bağlar. Akılay/Akbörke düğümleri huzursuz bir ev içi arka plan kurarken, Kanıkey'in gelişi hikâyeye akıl, sezgi ve savaşıklık üçlemesini ekler. Bundan sonra konunun ilerleyişinde kriz anlarının çözümü, Kanıkey'in uyarıları ve eylemleriyle belirleyici olacaktır.

*Közkaman... Manas'ı... 'kara çukura' attı... Kanıkey... fırladı obanın
ortasına... Çukurdan aldı onu...*

Közkaman tuzağı, konunun hileye karşı sezgi izleğini kristalize eder. Manas'ın gururu nedeniyle kulak vermediği kadın uyarısı, kıl payı bir ölüm eşiğine sürükler; Kanıkey'in gece yarısı kurtarma seferi, hikâyeyi yeniden yaşama döndürür. Bu blok, oyunun temel tezini sahneye yazar: Han kudreti, kadın aklı ve yoldaş sadakati birleşmeden kalıcı zafer mümkün değildir.

Kırk yiğit... Pekin'e doğru kalktı yürüdü... Manas'ın öcünü aldı kırk yiğit atlı...

Konunun ritmi burada intikam/adalet diyalektiğiyle yükselir. Pekin yürüyüşü, tuzağın topluca telafisi ve düşmanın cezalandırılmasıdır; toy ve hanlık motifleri yeniden devreye girer, birlik ülküsü güncellenir. Ancak metin, hemen ardından gevşemenin doğuracağı yeni felaketi hazırlar.

Büyük Gaza... Koñurbay... dönüş yolunda aybalta... Manas ağır yaralanır.

Zaferin ardından gelen gevşeme, konuyu trajik eşiğe taşır. Koñurbay'ın hilesi, sahnede bir güvenin suistimali olarak belirir; Manas'ın yaralanması, bütün Kırgızın yarası gibi anlatılır. Anlatının odağı, artık öç ve yas temalarının birlikte akışına kayar.

Dokuz yara ile... Almambet... kafasından vuruldu... Düştü kaldı toprağa...

Almambet'in ölümü, konunun trajik doruğudur. Süt kardeş kaybı, kahraman çevresindeki çekirdeği parçalar; yas, bireysel acıdan toplumsal matem ritüeline genişler. Bu kırılma, finaldeki vasiyet ve devri teslim sahnelerinin duygusal zeminini kurar.

Manas tanıştı oğlu Semetey ile... Kamçısını oğluna verdi...

Baba-oğul buluşması, konuyu kuşak aktarımına bağlar. Kamçının devri, sadece bir armağan değil yolun sembolik teslimidir. Doğumla (Semetey) ölümün (Almambet ve yakında Manas) kompozisyonu, epik zamanın döngüsellliğini tema haline getirir.

Benden sonra... Talas'tan çık... Semetey'i büyüt... Mezar yerimi sakla...

Vasiyet sahnesi, konunun kapanış mekânizmasını açıklar: hayatta kalma stratejisi (geçici uzaklaşma), siyasi akıl (düşman öcü), anı ve mekânın korunması (mezarın gizlenmesi). Böylece anlatı, Manas'ın ölümüyle bitmek yerine emanetle sürer; konu, Semetey'e uzanan ikinci destan halkasına kilitlenir.

Talas en koyu yasla karardı... 'Ona destanlar düzün, söyleyin ki... unutulmasın'...

Kapanış, yasin içinden sözün ve ritüelin kurucu gücünü öne çıkarır. Konu, bir kahramanın yaşam çizgisini tamamlamakla kalmaz; bu çizgiyi geleceğe taşıyacak hafıza pratiklerini (ağıt, toy, anlatı) işaret ederek epik sürekliliği teminat altına alır.

Tanrı dağlarından Isık gölüne... ve de Kırgız'ın yiğit oğlu Manas'ın destanı böyleydi...

Epilog, prologla kurduğu halka sayesinde konuyu coğrafya–töre–hafıza üçlüsünde mühürler: Manas'ın bireysel serüveni, yurdun sınırlarına yayılan bir birlik ülküsüne dönüşmüş; bu ülkü, kadın sezgisi (Kanıkey), yoldaşlık ahdi (kırk yiğit) ve töresel ritüellerle süreklilik kazanmıştır. Böylece akış, doğumdan devre, devreden ebedî hafızaya uzanan bir yurt kurma ve koruma anlatısı olarak tamamlanır.

3.8.1.2. Özeti

Kırgız Han'ın ölümünün ardından Çin hanı tarafından sürgüne gönderilen Kırgız asıllı Cakıp, 40 çadırılık bir kampla Altay Dağları'na yerleşir. Kabilenin hanı olur. Yıllarca süren sıkı çalışma sayesinde giderek daha zengin hale gelir. Ancak eşi Çıyırdı ile 14 yıllık evlilikten sonra çocuğu olmaz. Cakıp, yaşının ilerlemesi ve miras bırakacak çocuğu olmaması nedeniyle üzgündür. Çıyırdı Hatun uzun bir bekleyişin ardından hamile kalır. Kahraman bir oğul Manas doğar. O dönemde Çin'in Kalmuk halkı, Kırgızistan'da bir kahramanın doğacağına dair bir rüyadan kehanet alır. Kalmuklar kendilerine karşı alınacak intikamdan korkmaya başlar. Günler hızla geçer ve Manas büyümeye başlar. '98 yürekli kaplan' gibi 'korkusuz' olan Manas sıradan bir çocuk değildir. Bu kehanetten haberdar olan Çin'deki Kalmuklar, Manas'a "Devcinli" denildiğini 12 yaşına kadar öğrenmezler. Manas, çocukluğunda kabilesinin çocuklarını bir araya toplayıp köy oyunlarında "onlara askerlik yapar". Kendisine huzur vermeyen Kalmuk çocuklarını cezalandırır. Manas'ın kahramanlık işaretleri görünür hale gelince, Kalmukların dikkatini çekmek istemeyen babası Cakıp onu çobanın yanına gönderir (Nuranova, 2018). Manas, orada da rahat duramaz ve çocukları oyun oynamaları için oraya toplar. Her yerde ortaya çıkan aşırı hareketten dolayı duramaz eve dönmek zorunda kalır. Cakıp, Kalmuk'un oğluna zarar vermemesi için sürekli Manas'ı saklamak ister. Ama Çıyırdı ona güvence verir: *Oğlumuz Kırgızları anayurtlarına döndürecek ve intikamımızı alacak* " der. Manas 12 yaşındayken Cakıp Han'ın korktuğu şey başına gelir. Çinli Esenhan Han, yerel Kalmuklarla buluşarak Kortuk komutasındaki bir orduyu Kırgızlara karşı gönderir. Manas "aslan gibi" saldırır ve Kalmuk lideri Kortuk'u öldürür (Nuranova, 2018).

Başsız kalan ordu biraz daha savaşmaya çalışır. Ancak Manas onları birer birer yenmeye devam eder. Manas'ı durduran Cakıp cesur eylem zamanının henüz olmadığını söyler. Kalan birlikler kaçır. Başta Cakıp olmak üzere Altay'daki tüm Kırgızların vatan

hasreti artar. Kırgızistan'ın Talas Oblastı'na gitmek isterler. Bir iki yıl daha sonra Manas "Han" olur. Vatandaşlarının bir kısmını alıp memleketlerine doğru yola çıkarlar. Yol uzun ve engellerle dolu olmasına rağmen savaştan savaşa göç devam eder. Çinli Esenhan Han'ın güçleri pusu kurmaya ve çatışmaya devam eder ancak şiddetli bir çatışmanın ardından Manas galip gelir. Bu sefer Niskala isimli bir komutan, göçe katılmayan kalan Altay sakinlerine saldırır. Kız, oğlan ve gelin demeden herkes yakalanır. Kırgız halkı durumu kısa sürede fark eder ve toparlanmaya başlar. Kazaklardan Gökçe Alp, süvarileriyle Manas'ın yardımına gelir. Manas liderliğindeki bir ordu Niskala'yı yener. Mahkumlar serbest bırakılır ve devamında da Niskara mecburen birlikleri ile birlikte geri kaçar. Bu zaferin ardından Cakıp han birçok atı keser ve bir düğün düzenler. Bu törene Kırgız, Kazak, Neugut gibi zulme uğrayan bazı kabileler de katılır. Törene hanlarına kızan Moğolistan'ın Kalmukları bile katılır. Bu festival Kara Kalmuk Han'a karşı nasıl birleşileceğini tartışırlar. Sonuç olarak Manas yeni ittifakın "Hanı" seçilir. Manas, Han seçildiğinde 14 yaşındadır. Kırgız halkı mutludur çünkü onlar hanımız oldu ve vatanımız oldu diye sevinirler. Manas'ın han seçildikten sonraki ilk görevi, Altay Dağları'na dağılmış olan Kırgız halkını toplayıp anayurtlarına geri getirmek olur. Uzun bir yolculuğa çıkar. Altay Dağlarına gider. Daha sonra atını Aladağ'a doğru çevirir. Er Kosai, Issıkgöl kıyısında Kırgızlar'ın birliğini garanti eden ve onları koruyan Manas ile tanışır. Alefke ile sürekli mücadele eden Er Kosai'nin artık tek umudu Manas'tır. Manas, Kırgız topraklarında bulunan Alefke'yi işgalden vazgeçmeye ikna etmek için saraya gider. Alefke, Manas'ı görünce Manas'ı tek başına yenemeyeceğini anlar ve Manas'ın kurnazlıkla yenilmesi gerektiğini düşünerek Kırgızistan'dan ayrılır. Ancak içindeki öfke büyümeye devam eder. Manas, dağınık Kırgız halkını birleştirme misyonunu sürdürür. Bu uğurda halkı adına birçok savaşta yer alır. Atından inmeden mücadeleye devam eder. Manas'ın ilk karısı Akılay Hatun'dur. Babası Şoruk Han'ın hatası nedeniyle savaş alanında yenilerek Akılay Manas'a teslim edilir (Nuranova, 2018).

Akılay çok güzel ama kıskançtır. İkinci eşi Akborke de savaş alanında Manas'ın eşi olur. Manas, iki karısıyla da geleneksel şekilde evlenmez. Manas hiçbir karısından çocuk sahibi olamaz. Bu durum Manas'ı çok üzer. Babasına geleneksel bir kız isteme düğünü istediğini, bir çocuk istediğini ve bir baba olarak bu "görevi" yerine getirmesi gerektiğini söyler. Cakıp bu amaçla Buhara'ya gider. Temir Han'ın en güzel, akıllı ve yetenekli kızı Kanikey'i ister. Temir Han'ın bu evliliğe karşı mütevazı olmayan bir tavrı vardır. Onları

vazgeçirmek için büyük miktarda para veya çeyiz talep eder. Cakıp şaşırtıcı biçimde tüm isteklerini kabul eder. Ancak bir yandan da Manas'ın en yakın arkadaşı Almambet'e Aruke isimli kızını sorar. Hatta 40 cesur adama karşılık 40 kızdan Kanikey'e yoldaş olmasını ister. İki Han el sıkışır. Düğün 40 gün 40 gece sürer. Kırgız geleneğinde davul çalıp zurna çalarlar. Çıyırdı'dan sonra Kanikey, Kırgızlar'ın "aziz annesi" olur. Gerçeği bilir, cesur ve bilgedir. Sezgileri güçlü bir şamandır. Gücü ölçülemez olan Manas'ın Kanikey'in karısı olmasıyla gücü artarken, halihazırda Almambet, Çubak, Sırgak, Acıbay, Akayar, Bakay gibi yoldaşları da vardır. Bu durumdan hoşnut olmayan Çinli Esenhan oldukça kızar. Askerlerine , Manas'ı yakalayıp "hilelerle" geri getirecek herkese altın bir taht ve bir hanlık sözü verir. Ancak kimse bu görevi tamamlamaya istekli değildir, bu yüzden derin bir sessizlik oluşur. Sonunda bu görev, Moğollaştırılmış Kırgızistan'daki aşiret lideri Kozkaman'a verilir (Nuranova, 2018). Kozkaman, Talas'a gider ve Manas'a acıklı bir mektup yazar. Ancak durum Çıyırdı ve Kanikey için rahatsız edicidir. Manas'a dikkatli olmasını tavsiye ederler. Ancak Manas önerilere kulak asmaz. Düğünlere ev sahipliği yapar ve mültecilere mera ve hayvan sürüleri bağışlar. Koz Kaman zaten çadırda bir çukur kazmış ve bir sahtekarlık planı hazırlamıştır. Manas'ın askerleri bir ordu oyunuyla meşgulken Manas'ı sarhoş edip bir çukura atar. Manas kendine geldiğinde kendini elleri ve ayakları bağlı bir çukurda bulur. Askerleri çağırır ancak kimse duymaz. Kanikey'i çağırır. Ancak Kanikey, keskin sezgileriyle bu yardım çığlığını duyar, hazırlanır ve Akayar isimli ata binerek yola çıkar. Kanikey kahramanca savaşır ve Manas'ı kurtarır. Manas'ı çadırına götürürler. Bu 40 yiğit bu durumdan çok utanır. Kozkaman'ın izini sürer, onları memleketlerine kadar takip eder, onlarla savaşır ve intikam alırlar. Bu zaferin ardından Manas büyük bir düğün törenine ev sahipliği yapar. Aylar geçer, yıllar geçer. Sayısız savaş kazanan Manas da yaşlanmaya başlar. Ancak henüz çocuğu yoktur. Ama hâlâ güçlüdür. Kendi halkını kovan ve Kırgızistan topraklarına sahip çıkan Çin Hanı Esenhan'dan büyük bir intikam almaya, Çin'e de han olmak için “büyük savaş” a çıkar. Son bir kez Kanikey'in çadırına uğrar, toplanıp ayrılır. Pekin'de şiddetli bir çatışma çıkar. Yer gök kırmızı kanla boyanır. Bu savaşın galibi Manas'tır. Çin'in büyük eyaleti Pekin'in "Hanı" olur. Esenhan'ın altın tahtına nihayet oturur. Ancak Alefke'nin oğlu Koñurbay ile komutan Niskala arasındaki nefret dindirilemez. Hile işlerine devam ederler. Koñurbay, Talas'a giderken Manas'a birçok hikâye anlatır ve onu en önde gitmeye ikna eder. Bu durumu kimse anlayamaz. Yolunu

değiştirir ve yol ne kadar ıssızlaşırsa Koñurbay da o kadar cesur olur. Aniden Koñurbay, Manas'a arkadan baltayla saldırır ve onu boynundan yaralar. Manas kanla kaplıdır. O sırada "kırk boz kurt" gelir ve ordu Manas'la birlikte geri döner. Barışın yerini bir kez daha savaş alır. Askerler ve atlar birkaç gün huzur içinde uyurlar. Manas yorgun ve yaralı bir halde çadırda yatar. Ardından Şirgak ve Almambet'in öldüğü süreçte şiddetli bir savaş yeniden başlar. Manas haberi büyük üzüntüyle alır. Ölüm haberi Talas'a iletilir. Manas artık memleketine dönmek istemektedir. Doğduğu öğrenilen oğlu Semetey ile tanışmak ister. Ancak ölen kahramanların intikamını almadan da ayrılmak istemez. Kanikey kahin olduğundan Manas'a bir at gönderir ve geri gelmesini ister. Ancak Manas dağınık güçlerini toplayarak Kalmuklar'a saldırır ve bu sefer nihai zaferi elde eder. Almambet'in naaşını ileri göndererek gözyaşları içinde oradan ayrılır. Talas'a geldiğinde oğlu Semetey ile tanışır ve ona bir kırbaç hediye verir. İnsanlar Semetey'in doğumunu kutlar ve ölen kahramanların yasını tutar. Feryat figan ederler ve ağlarlar. Manas zihinsel yorgunluk, keder ve yaralanma nedeniyle son derece zayıftır. Hayatının sonuna geldiğini hisseden Manas, Kanikey'e son bir tavsiyede bulunur ve vasiyetini söyler: *"Cenazemi kimsenin beni bilmediği bir yere gömün ve oğlumuzu alıp Buhara'ya atasının yanına gidin"* der. Birkaç gün sonra askerlerine, yakınlarına, Kanikey ve oğluna veda ederek son nefesini verir. Tüm halk ve Kanikey büyük bir matem içine girer (Nuranova, 2018).

3.8.1.3. Teması ve Kişilerin İlişkileri

Ulusal bağımsızlık ve kahramanlık bu oyunun ana temalarıdır. Vatanı dış tehditlerden koruma mücadelesidir, dağınık bir halkı birleştirme mücadelesidir ve bir milletin vatanıyla, toprağıyla, bayrağıyla korunarak bağımsız ve özgür yaşamasını sağlama mücadelesidir. Hikâye, Çin Esenhan Hanı tarafından Altay Dağlarına sürgün edilen Kırgız kabilelerinden birinin lideri Cakıp Han ve Esenhan'a olan hisleriyle başlar. Cakıp han karısından bir oğul sahibi olmak ister. Üstelik onların istediği sıradan bir oğul değil, Çin hükümdarı Esenhan'dan intikamını alacak, halkını vatanına kavuşturacak bir oğuldur. Bu dileği Manas adında harika bir çocuğun doğmasıyla gerçekleşir. Çin halkı bir çocuğun doğacağı kehanetini öğrenince olabilecekleri durdurmak için bir ordu gönderir. İlk önce yerel Kalmuk'larla temasa geçerler. Kalmuk kabilesinin reisi Kortuk, Manas'ın bahanesiyle başlattığı savaşta öldürülür. Manas, Kırgız halkıyla yeniden bir araya gelme umuduyla Kırgızistan'a gider. Kalmuk komutanı Niskala, Altay'da kalan diğer Kırgızlara

saldırı başlatır. Kazakistan Hanı Er Gökçe, Manas'ın yanında yer alarak Niskara ordusunu mağlup eder. Hikâye, Manas'ın 14 yaşında "han olması" ve kabilesinin onu han olarak tanımasıyla başlar. Düşmanlıkla başlayıp akrabalığa dönüşen ilişkilerin bir örneğini, savaş sırasında anayurtlarına doğru yürüyüşlerinde Kırgızları mağlup eden boyların kızlarıyla evlenen Manas'ta görmek mümkündür. Bu, Kırgızlar'ın vatanına duyduğu sempati nedeniyle aldatıldığı ve çeşitli çatışmaların içine çekildiği, insan ilişkilerine dayalı bir komplo yapısının örneğidir. Gerek iç ve dış düşmanlık ve tehditler karşısında ilerleyen Manas'ın, gerekse Manas'la ilgili olarak eş zamanlı ilerleyen Kırgız Birliği'nin anlatısal çalışmaları, komploya dayalı çizgiyi belirlediği ölçüde komplonun özünü temsil etmektedir (Nuranova, 2018).

3.8.1.4. Biçimsel Özellikleri

Hikâyede dramatik biçim kullanılmıştır. Destan anlatıcılığı formunda kaleme alınan şiirsel temalı anlatı oyunudur.

3.8.1.5. Zaman ve Mekân

Oyunun zaman ve mekânsal gelişimini Nuranova (2018) şöyle betimlemiştir:

Oyun anlatıcının/anlatıcının burada ve şimdi olduğunu öne sürerek başlar. Anlatılan iç hikâye Altay Dağları'nda, Issıkgöl sahilinde, Talas bölgesinde, Çin eyaletinde ve Buhara'da geçer. Oyunun ilk bölümünde ortam olarak Altay Dağları seçilir. Manas'ın doğumundan 12 yaşına kadar olan gelişimi Kırgızlar'ın sürgün ülkesi olan Altay'da gerçekleşir. Aynı bölgede, kahramanlığın ilk örneği sayılan Kalmuk boyunun reisi Kortuk'a karşı kazanılan zafer de yer alır.

İkinci bölümde Kırgızistan Tanrı Dağı'na doğru yola çıktığımızda uzay Altay Dağları ile Tanrı Dağı arasındaki uzun bir yol olarak tanımlanır ve bu bölümde Kırgız toprakları karşımıza çıkar. Saatler ay ve mevsime göre değişmektedir.

Üçüncü bölüm Orta Asya ülkelerindeki Tanrı Dağı'nda geçer. Yıllar geçer. Manas, iki karısının yanı sıra, Buhara'da Kanıkey ile evlenir.

Dördüncü bölüm Manas'ın akrabası Kozkaman'ın hem Talas'a hem de Pekin'e yaptığı kötü niyetli ziyaretler anlatılır. Kozkaman, Kırgızistan topraklarında Manas'a ihanet planı yapınca planı bozulur ve Pekin'e kadar izlenir. Kırgızistan topraklarından Çin topraklarına kadar olan alan hikâyede kendine yer buluyor.

Beşinci bölüm esas olarak Çin'in eyaletlerinde geçer. "Büyük savaş" yolunda Manas ve ordusu Pekin'i fetheder. Ama Çin'de cesur adamlarını kaybeder. O da yaralanarak memleketine döner. Bu bölümün hikâyesinin dört mevsim sürdüğü söylenir.

Altıncı bölüm Kırgızistan topraklarındaki Talas'ta geçer. Manas seferden döndüğünde oğlunu çadırında görür. Son yolculukta Almambet, Çubak ve Şirgak'a veda eder. Sonra o da ölür. Dolayısıyla hikâyenin başından sonuna kadar 60 ila 70 yıllık bir dönem yer alır. Özetlemek gerekirse, orijinalde doğrusal zaman kullanılır. Betimleyici yöntemi nedeniyle zaman içinde de önemli sıçramalar yaşanmıştır (Nuranova, 2018).

3.8.1.6. Eylemsel Örgü

Manas'ı merkeze alan ve onun doğumundan ölümüne kadar destanın tamamını ele alan metinler bulunmaktadır. Bu bağlamda destanın farklı varyasyonları değerlendirilmiştir. Olay örgüsü, Cakıp Han'ın, Çin hanının Manas'a karşı sürekli gönderdiği birliklerin yenilgiye uğratılmasıyla, sürgündeki Altay bölgesinin kahramanı sayılan oğlu Manas'ın doğduğunu öğrenmesiyle ilerler. Manas'ın hedefi Kırgız halkını bir araya toplayıp ana vatanlarına döndürmektir. Bu sırada Çin'deki Kalmuklar, Manas'ın intikamından endişe duymaktadır ve onu yakalamaya çalışmaktadır. Esenhan, Manas'ı yok etmeye çalışır. Artık Manas memleketine göç ettiğine göre Çin'den intikam alma zamanı gelmiştir. Bir milletin bağımsızlık mücadelesini konu alan olay örgüsü, Manas'ın amacına ulaşip Pekin Hanı olmasıyla sona erer. Oyunun ana çatışmaları toprak bütünlüğü, vatan hasreti, sürgünden vatana yolculuk gibi gerçekliğe dayalı durumlardan oluşur. Esenhan, Kırgızistan'da sonsuza kadar toprak sahibi olmak ister. Bu hedefin önünde duran Manas'ı yok etmeli, Kırgızistan'la savaşı sonlandırmalıdır. Manas ise topraklarını korumak ve ülkesini anayurduna geri döndürmek için birlikte mücadele etmektedir. Başka bir deyişle çatışma siyasi ve ulusal faktörlerden kaynaklanır. Başlarda Kırgız vilayetinin sahibi olan Esanhan'ın mağlup edilmesi ve işgaliyle güçlenen intikam, temeli olan kişinin (Manas) şahsındaki çatışmayı sona erdirir. Ancak bu dramatik çatışma, doğası gereği kişilik üstü olduğundan orijinal destanda meydana gelen çatışma Manas tarafından hedeflerine ulaşması ile çözümlenir (Yuvalı, 1995).

3.8.1.7. Biçimsel Özellikleri

Manas destanı anlatılırken destanın anlatım tarzına sadık kalınmaya çalışılmış. Ancak lirik bir şiir dili kullanılmasına rağmen epik şiirdeki gibi hece ölçüsü kullanılmamıştır. Serbest nazım ölçüsünde didaktik bir ton elde edilmiş ve bu yapı anlatıcının tavrıyla ön plana çıkarılmıştır. Anlatım ve yansıma iç içe geçmeye devam eder. Her bölümde şiirsel anlatımdan sonra bölümün en önemli noktaları metaforlarla daha etkili bir şekilde sunulmaktadır. Hikâyede destanla başlayan kahramanın doğuşu, ilk kahramanlığı, evliliği, Büyük Savaş'a katılımı ve ölümü anlatılır (Nuranova, 2018).

3.8.1.8. Değerlendirme / Yorumlama

Bu eser ritüel ve dramatik anlatıyı birleştiren bir sahneleme anlayışına sahip. Manasçının törensel olarak giyinmesi, otantik müziklerin eşlik etmesi ve gerektiğinde sinevizyon görsellerinin kullanılması, eserin yalnızca bir oyun değil aynı zamanda bir kolektif hafıza eylemi olduğunu hissettiriyor. Böylece izleyici yalnızca bir hikâye dinlemez, aynı zamanda bu hikâyenin parçası hâline gelir.

Metin boyunca kahramanlık, yurt özlemi ve birlik ülküsü öne çıkan ana izleklerdir. Manas'ın çocuklukta Kortuk'u öldürmesiyle başlayan bireysel kahramanlık, zamanla Kırgız boylarını bir araya getiren kolektif bir direniş hareketine dönüşür. Bu dönüşüm, eserin dramatik yapısında büyüme ve olgunlaşma çizgisi olarak izlenebilir. Her toy sahnesi, yalnızca bir kutlama değil aynı zamanda toplumsal dayanışmayı ve politik birliği pekiştiren birer dönüm noktasıdır.

Karakterler açısından bakıldığında Kanıkey figürü merkeze yakın konumlanır. Kanıkey yalnızca Manas'ın eşi değil aynı zamanda sezgisi, bilici kimliği ve cesaretiyle hikâyenin kırılma anlarında kurtarıcı rol üstlenen bir kahramandır. Yaşlı Bilge Arketipi özelliği gösteren Kanıkey'in varlığı, metne kadın aklının ve sezgisinin belirleyiciliğini ekler ve böylece eseri tek boyutlu bir erkek kahramanlık hikâyesi olmaktan çıkarır.

Metnin ilerleyen bölümlerinde ihanet ve hile temaları, kahramanlıkla birlikte sınav unsurları hâline gelir. Közkaman'ın tuzağı ya da Koñurbay'ın saldırısı gibi olaylar, kahramanın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda etik ve stratejik bir sınavdan geçtiğini gösterir. Bu esere klasik bir epik trajedi derinliği kazandırır.

Son bölümde Manas'ın ölümüyle birlikte anlatı tamamlanırken kuşaklar arası devrin sembolizmi ön plana çıkar. Semetey'e kamçının verilmesi, destanın sona

ermediğini, yalnızca yeni bir halkaya aktarıldığını simgeler. Böylece eser, ölüm ve doğum diyalektiği üzerinden epik zamanın döngüselliğini vurgular.

Genel olarak bu metin, yalnızca bir kahramanlık anlatısı değil, aynı zamanda Kırgız kimliğinin ve yurt bilincinin sahne üzerindeki temsilidir. Seyirciye hem tarihsel bir panorama hem de duygusal bir katarsis sunar. Bu yönüyle eser epik tiyatronun temel işlevlerinden biri olan toplumsal hafızayı canlı tutma görevini yerine getirir.



3.9. “MANAS ÖLÜMSÜZ KAHRAMAN¹⁸” OPERASININ İNCELENMESİ

Bu opera Manas Destanı'nın çeşitli basımları dikkate alınarak yazılmıştır. 1995 yılında Manas'ın bininci yıl kutlamalarında Recep Bilginer şöyle demiştir:

Manas Destanı, Orta Asya gibi, kapalı bir bölgede doğup, bin yıl boyunca, sözlü bir edebiyatın bir başyapıtı olarak gelişmesine karşın, kapalı bir bölgenin sınırlarını pek aşamamıştır. Oysa Homeros'un İlyada'sı gibi bir destandır. Özellikle çok geniş dramatik öğeler içerdiği için, dram sanatının olanakları içinde; tiyatro eseri, opera, roman, hikâye ve şiir gibi vurucu söz sanatlarının ışığında, bütün dünyaya yayılabilir (Bilginer, 1992:6).

Destanın zengin içeriği, zamanla yalnızca sözlü anlatımda değil, aynı zamanda yazılı edebiyat, resim, tiyatro, sinema ve müzik gibi birçok sanat dalında yeniden yorumlanmış; özellikle Sovyetler Birliği döneminde kültürel temsiliyetin ve ulusal kimlik inşasının bir aracı olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda en dikkat çekici dönüşümlerden biri de Manas Destanı'nın operaya uyarlanmasıdır. Sözlü anlatıya dayalı, ritmik ve doğaçlama biçimde gelişen bir destanın sabit metne ve nota düzenine bağlı opera gibi bir sahne sanatına dönüştürülmesi hem estetik hem de kültürel düzeyde derin bir dönüşüm sürecini beraberinde getirmiştir.

3.9.1. Manas Destanı ile Opera Formunun Karşılaştırılması

Manas Destanı doğası gereği serbest yapıdır. Her anlatıcı (manasçı) anlatıyı farklı şekillerde kurgulayıp zenginleştirebilir; bu da anlatıya canlılık ve çeşitlilik katar. Opera ise belli bir senaryo (libretto) ve bestelenmiş müzik eşliğinde, oyuncuların belirli sahne direktifleriyle hareket ettiği yapısal olarak katı bir formdur. Bu açıdan bakıldığında Manas'ın operaya aktarılması bir tür “sabitleştirme” süreci olarak değerlendirilebilir.

Örneğin, Manas Destanı'nda kahramanın doğumu, çocukluğu ve ilk kahramanlıkları sayısız varyasyonla anlatılabilirken; opera sahnesinde bu süreç birkaç perdeye sıkıştırılmıştır. Manas operasında, kahramanın doğum sahnesi dramatik bir koro eşliğinde sunulurken, destandaki doğum tasviri daha çok mitsel ve lirik anlatımla bezenmiştir. Manas'ın doğumu sırasında gökyüzünde beliren işaretler, kutsal hayvanlar

¹⁸ Bilginer, R. (2001). *Manas Ölümsüz Kahraman*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

ve rüyalar gibi metaforlar, opera sahnesinde ışık oyunları ve müzik yoluyla betimlenmeye çalışılmış; fakat bu yorum, sözlü anlatının derinliğini her zaman yansıtamamıştır.

Benzer şekilde, Manas ile eşi Kankey'in ilişkisi destanda hem duygusal hem de stratejik bir bağlamda gelişirken; operada bu ilişki genellikle dramatik düetlerle sahneye taşınır. Özellikle Manas'ın savaşımlardan dönüşü sonrası yaşanan duygusal sahne, operada lirik bir soprano ve bariton eşliğinde yorumlanarak izleyiciye sunulur. Ancak bu sahne, sözlü anlatıdaki içsel çatışmalar ve halkla olan bağ kadar detaylı işlenemeyebilir.

3.9.2. Epikten Operaya: Kültürel Dönüşümün İzleri

Manas Destanı'nın operaya dönüştürülmesi süreci, sadece sanatsal bir tercih olmanın ötesinde, aynı zamanda kapsamlı bir kültürel ve ideolojik dönüşümün yansımasıdır. Bu dönüşüm, özellikle Sovyetler Birliği döneminde ulusal kimliklerin inşasında ve güçlendirilmesinde devlet politikalarının önemli bir aracı olarak görülmüştür. 1930'lu yıllarda Bişkek'te hazırlanan Manas Operası, bu bağlamda hem yerel kültürün resmî ideolojiye entegrasyonu hem de halk kültürünün “modern” sanat formları içinde yeniden yorumlanması amacıyla geliştirilmiştir. Bestecilerden Yevgeni Brusilovski gibi Rus müzisyenler, Kırgız halk müziğinin özgün ezgilerini, senfonik ve Batı operası yapılarıyla birleştirerek yeni bir estetik yaratmışlardır. Bu sentez hem geleneksel motiflerin yaşatılması hem de Batı müziğinin evrensel kurallarıyla uyumlu, çağdaş bir opera formunun oluşturulması hedefini taşımaktadır. Böylece Manas, sadece Kırgız kültürünün bir kahramanlık destanı olarak kalmayıp aynı zamanda Sovyet entelektüel ve kültürel politikalarının da bir ürünü haline gelmiştir.

Bu dönüşümün olumlu yönleri de göz ardı edilemez. Operaya uyarlanan Manas, destanın daha geniş ve farklı seyirci kitlelerine ulaşmasını sağlamış, sözlü kültüre dayalı bir anlatının sahne ve müzik aracılığıyla kalıcı ve görsel bir hafızaya dönüşmesine imkân vermiştir. Böylece, destanın ritüel anlatımı ve doğaçlama unsurları sahne sanatlarının evrensel diliyle buluşmuş ve yeni bir kültürel ifade biçimi ortaya çıkmıştır. Özellikle genç kuşakların Manas destanını tanınması ve benimsemesinde opera önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, bu eser sayesinde Kırgız halk müziği ve folkloru daha geniş coğrafyalarda tanınma imkânı bulmuş, uluslararası müzik camiasında da dikkat çekmiştir.

Ancak bu sürecin eleştirel yönleri de bulunmaktadır. Manas Destanı'nın özgün yapısının, anlatım biçiminin ve ritminin operanın katı kalıplarına uyarlanması, kimi

zaman destanın temel özelliklerinden uzaklaşılmasına neden olmuştur. Özellikle standaki doğaçlama anlatım ve ritüel öğeler, opera formunda birebir karşılık bulamamış; böylece kültürel bağlamda önemli bir kopuş yaşanmıştır. Destanın sözlü geleneğe dayalı dinamik yapısı, sahne üzerindeki statik opera yapısıyla tam anlamıyla örtüşmemiş, bazı anlatım incelikleri ve kültürel derinlikler seyirciden gizlenmiştir. Ayrıca, Sovyetler Birliği'nin ideolojik yönlendirmeleri, eserin özgün halk söylemi ve ruhundan sapmasına yol açmış, destanın yerel anlamda sahip olduğu çok katmanlı anlamlar sadeleştirilerek devlet propagandasına hizmet eden bir anlatıya dönüşmüştür. Bu durum, destanın hem tarihsel hem de kültürel kimliğinin tam olarak yansıtılamaması eleştirilerine zemin hazırlamıştır.

Sonuç olarak, Manas'ın operaya aktarımı, kültürel mirasın sahne sanatları yoluyla korunması ve yaygınlaştırılması açısından önemli bir adım olmakla birlikte, bu sürecin içinde bulunduğu tarihsel ve ideolojik bağlam nedeniyle hem koruma hem de dönüşüm dinamiklerinin bir arada yaşandığı karmaşık bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Operanın sanat formu olarak sağladığı görsel ve müzikal zenginlikler, destanın evrensel anlatısını güçlendirmiş; ancak bu zenginliklerin yanı sıra yerel kültürel özgünlüklerin bir kısmının kaybolması, dönemin politik atmosferinin kültürel üretime olan etkisinin somut bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.9.3. Destan ve Opera Arasındaki Temel Anlatı Farklılıkları

Manas Destanı, halk anlatıcılığına dayalı, doğaçlama gelişen ve dinleyicinin katılımıyla şekillenen bir yapı taşır. Manasçı, yani destanı aktaran kişi, dinleyici kitlesine göre anlatıyı uzatabilir, kısaltabilir ya da yeni bölümler ekleyebilir. Bu anlatım biçimi, esneklik ve canlılık sağlar. Oysa opera, sabit bir senaryoya (librettoya), nota düzenine ve sahnelemeye bağlıdır. Bu nedenle standaki anlatım çeşitliliği operada daralır ve biçimsel olarak daha katı hale gelir.

Manas Destanı'nın en dikkat çekici bölümlerinden biri olan doğum sahnesi hem epik anlatıdaki sembolik derinliği hem de operadaki dramatik görselliği ile izleyici ya da okuyucuda güçlü bir etki bırakır. Bu sahnede doğum yalnızca biyolojik bir olay olarak değil, bir halkın yeniden dirilişi olarak kurgulanır. Standaki anlatım, doğaüstü unsurlarla zenginleştirilmiştir. Annesi Çiğınay rüyasında gökten inen bir ışık görür, ardından bu ışık bir kartala dönüşür ve yeryüzüne iner. Rüya sırasında yer sarsılır,

gökyüzü kararır, gök gürültüsü ve kurt ulumaları duyulur. Bu imgeler, bozkır halklarının doğa ile kurduğu mistik ilişkinin ve kutsal doğum inancının izlerini taşır. Manas'ın doğumuyla birlikte doğa bir nevi uyanır; ağaçlar rüzgarla sallanır, dağ keçileri ürker, kartallar yüksekten uçar. Doğar doğmaz konuşan Manas, “Ben halkımı korumaya geldim” diyerek hem fiziksel hem ruhsal olarak bir liderin doğduğunu ilan eder.

Operada ise bu anlatı dramatik bir yapı içerisine yerleştirilir. Sahnede Çiğınay karakteri yalnız başına bir dağ yamacında belirir. Duygusal bir aryayla sahneye giriş yapar. Orkestra sessiz bir yaylı girizgâhla başlar, ardından kadın korusu doğumun yaklaştığını haber verir. Rüyaların temsili için sis makineleri, yansıtılmalı ışık oyunları ve sembolik dans figürleri kullanılır. Kartal, sahnede dev bir kukla veya maskeli bir dansçı tarafından temsil edilir. Kurt ulumaları, müzikle senkronize edilmiş efektlerle verilerek sahneye dramatik bir gerilim katılır. Doğum sahnesinde Manas'ı temsil eden bebek kuklası kucağa verilirken orkestrada tempo yükselir ve ışıklar tamamen sahneyi kaplar. Konuşarak doğma olayı ise doğrudan bir replikle verilmez; bunun yerine bebek sahneye geldiğinde kadın korusu bir ninni yerine geçen bir ilahi söyler ve ninninin sözlerinde Manas'ın kaderi, savaşçı ruhu ve halkını kurtaracağına dair temalar işlenir. Örneğin, “*Toprağa gelen güneşsin / Karanlığı yarıp gelen umutsun*” gibi dizeler, çocuğun olağanüstü kimliğini müzikal dille aktarır.

Destanda yer alan bir diğer dikkat çekici sahne, doğum sonrası yaşanan kehanetlerdir. Manas'ın geleceği, bir bilge tarafından yıldızlara bakılarak okunur. Bilge, Manas'ın çok büyük savaşlar vereceğini, halkı birleştireceğini ve düşmanlarını dize getireceğini bildirir. Bu sahne operada farklı bir biçimde işlenir. Kehanet sahnesinde sahneye yaşlı bir kâhin figürü çıkar. Bu karakter, bas-bariton bir sesle kadim bir melodi eşliğinde Manas'ın kaderini okur. Arka fonda yıldızlı gökyüzü yansıtılır, ışık oyunları ile bir yıldız kayar ve Manas'ın alnına düşer. Bu görsel efekt, destandaki kehanetin sahne diliyle sadeleştirilmiş ama etkileyici bir yorumu olur.

Destanda Manas'ın çocukluk yıllarına dair anlatılar da doğumla bağlantılıdır. Özellikle üç yaşına gelmeden at binmeye başlaması, düşmanlarına karşı koyması, kurbanlık aslanı korkusuzca izlemesi gibi olaylar onun erken yaşta bir kahraman olduğunu gösterir. Operada bu olayların tümü sahnelenemez, ancak sembolik birkaç an üzerinden verilir. Örneğin, Manas çocuk yaşta sahneye çıkar ve bir at maketinin sırtına çıkarak ilk kez at sürdüğünü gösteren kısa bir geçiş sahnesi yer alır. Bu sırada orkestra

tempolu ve coşkulu bir ritme geçerek kahramanlık duygusunu pekiştirir. Aynı şekilde, aslanla yüzleştiği sahne operada doğrudan değil, gölge tiyatrosu kullanılarak arka fonda yansıtılır. Böylece, epik anlatıdaki fiziksel cesaret göstergeleri sahnede sembollerle ifade edilmiş olur.

Manas'ın doğumuyla ilgili diğer epik motiflerden biri de halkın bu doğuma gösterdiği tepkidir. Destanda halk, Manas'ın doğumuyla birlikte şenlikler düzenler, adaklar adar, toylar verir. Bu sahne operada kalabalık bir koro sahnesiyle karşılık bulur. Koro üyeleri geleneksel Kırgız kostümleriyle sahnede yer alır, ellerinde geleneksel çalgılar ve başlarında keçeden şapkalar vardır. Bu sahne yalnızca doğumun toplumsal boyutunu yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda Kırgız kültürünün görsel bir temsili hâline gelir. Toy sahnesinde halay benzeri danslar edilir, sahnede renkli ışıklar ve canlı müzik atmosferi hâkim olur. Fakat destanda bu sahne uzun uzun anlatılırken, operada birkaç dakikayla sınırlıdır. Bu fark, sözlü anlatımın zaman tanıdığı ayrıntının, sahne zamanlaması açısından yeniden kurgulanması gerektiğini gösterir.

Sonuç olarak, Manas'ın doğumu sahnesi, epik bir destanın sahne sanatları aracılığıyla yeniden yorumlanmasının en sembolik ve zorlayıcı örneklerinden biridir. Destadaki doğaüstü olaylar, mitolojik işaretler ve kahramanın olağanüstü kimliği, operada dramatik görsellik, sembolizm ve müzikal kompozisyon yoluyla temsil edilir. Ancak her ne kadar sahne teknolojisi gelişmiş olsa da destadaki anlatımın zenginliği ve mitolojik boyutu sahneye sadeleştirilmiş, simgesel bir dil üzerinden aktarılır. Bu sadeleştirme, anlatının etkisinden bir şey kaybettirmese de destadaki anlatı derinliğini tam anlamıyla sahneye taşımak mümkün olmaz. Yine de opera, Manas'ın doğumunu hem görsel hem işitsel olarak izleyiciye güçlü biçimde sunmayı başarır; böylece Türk-Moğol mitolojisinin modern sanata yansımış güçlü bir örneği ortaya çıkar.

Manas'ın ilk savaşı, destanda onun çocuk yaşta sahip olduğu kahramanlık niteliklerinin ete kemiğe büründüğü bir dönüm noktası olarak anlatılır. Henüz on iki yaşındayken düşman ordularına karşı giriştiği ilk büyük mücadele, yalnızca onun fiziksel gücünü değil, aynı zamanda stratejik zekâsını ve halkına duyduğu bağlılığı da gözler önüne serer. Bu sahnede Manas, babası Cakıp Han'ın tüm uyarılarına rağmen, düşman kabilelerin sınır boylarında kurduğu pusuyu sezerek kendi iradesiyle harekete geçer. Destanda bu savaş çok yönlü olarak tasvir edilir: savaş öncesi karanlık gece, askerlerin iç konuşmaları, Manas'ın savaş duası, atı Ak-kula'nın ruhani desteği ve savaş sırasında

doğanın bile ona yardımcı oluşu (fırtına çıkması, toz bulutu oluşturmaları) gibi ayrıntılar dikkat çeker.

Operada bu sahne aksiyonun yoğunluğu ve dramatik yapısı nedeniyle oldukça hareketli ve görsel açıdan zengin bir sekans olarak sahnelenir. Savaş sahnesi başlamadan önce orkestra düşük tonda yaylı çalgılarla bir gerilim hissi yaratır, ardından tempo yükselir ve bronz darbukalar eşliğinde askerlerin yürüyüş sahnesi başlar. Manas'ın iç konuşması, solo tenor olarak seslendirilir; bu pasajda kahramanlık, kader, halk için mücadele gibi temalar öne çıkar. Savaşın başladığı an, sahnede yoğun ışık oyunları, gölgeler, hızlı geçişler ve ritmik danslarla verilir. At Ak-kula, sahnede büyük bir at kuklası ya da kostümlü bir dansçı aracılığıyla temsil edilir ve savaş boyunca Manas'a eşlik eder. Ancak destandaki detaylı betimlemeler (örneğin, Manas'ın düşmanı tek hamlede yere sermesi veya yıldızların onun kılıcını yansıtmaları gibi) operada sembolik olarak aktarılır. Bu sadeleştirme, sahne olanaklarının sınırlılığına rağmen müziğin sağladığı atmosferle telafi edilir. Manas'ın savaş sonunda halkına dönmesi ve zaferin kutlanması, koro ve orkestranın birlikte seslendirdiği görkemli bir finalle tamamlanır.

Bir diğer önemli sahne olan Kanıkey ile karşılaşma bölümü ise hem destanda hem operada romantizmin, aklın ve kadın gücünün temsili olarak dikkat çeker. Destanda Manas, bir toyda Kanıkey'i ilk kez görür ve onun güzelliğine, bilgeliğine ve cesaretine hayran kalır. Kanıkey sıradan bir kadın değil hem okuma yazma bilen hem de kehanetlere vakıf, siyasi öngörüsü gelişmiş bir kadındır. İkilinin karşılaşması karşılıklı atışmalarla başlar. Kanıkey, Manas'ı sınar; onun yalnızca güçlü bir savaşçı değil, aynı zamanda düşünceli ve sorumluluk sahibi biri olup olmadığını anlamaya çalışır. Bu sahnede Kanıkey'in zekâsı ve kararlılığı öne çıkar. Destanda bu karşılaşma hem duygusal hem de entelektüel bir çekişme olarak sunulur.

Operada bu karşılaşma sahnesi daha teatral bir biçimde sunulur. Sahneye önce Kanıkey çıkar; solo bir aryayla kendi iç dünyasını anlatır. Bu ariya, onun yalnızca bir âşık değil, aynı zamanda halkının geleceğini düşünen bir kadın olduğunu gösterir. Ardından Manas sahneye gelir ve ikili arasında dramatik bir düet başlar. Bu düet hem müzikal hem dramatik olarak sahnenin doruk noktalarından biridir. Orkestra, yaylılar ve üflemelilerle duygusal bir geçiş yaratır. Destandaki sözlü atışmalar burada şiirsel repliklerle temsil edilir. Kanıkey'in zekâsı, onun müzikal pasajlarında kullandığı keskin ve hızlı tonlarla vurgulanırken; Manas'ın duygusal yoğunluğu daha derin ve yavaş ezgilerle ifade edilir.

Sahne sonunda ikili birbirini tanır ve saygı temelinde gelişen bir aşkın ilk adımı atılmış olur. Ancak bu aşk, romantik değil, aynı zamanda siyasal bir ortaklığın da temsili olarak sunulur.

Son olarak, Manas'ın ölümü ve halkına vedası sahnesi, destanın en dokunaklı bölümlerinden biri olup hem bir kahramanlık anlatısının kapanışı hem de bir kültürün değerlerinin vurgulandığı dramatik bir finaldir. Manas, ağır bir şekilde yaralandıktan sonra son nefesini vermeden önce halkını toplar ve onlara son kez hitap eder. Bu konuşma, yalnızca bir vedalaşma değil; halkın birliğini, kültürel değerlerin korunmasını ve gençlerin eğitilmesini öğütleyen bir vasiyet niteliğindedir. Manas'ın halkına söylediği sözler, destanda neredeyse bir dua ve manifesto karışımıdır. “Birliğiniz bozulmasın, atalarınızı unutmayın, düşmana fırsat vermeyin” gibi öğütler, destanın özünü oluşturan değerlerin başında gelir.

Operada bu sahne duygusal yoğunluğu yüksek, yavaş tempolu ve sade bir kompozisyonla verilir. Manas, sahnede yaralı şekilde yer alır; çevresinde halkı, ailesi ve savaşçıları diz çökmüş bir biçimde onu dinler. Orkestra, yalnızca yaylı çalgılarla sessiz bir fon oluşturur. Manas'ın vedası bariton bir solo ile verilir. Her kıta arasında kadın korusu, dualar ve ağıtlar şeklinde eşlik eder. Bu sahnede sahne dekoru minimuma indirilir; ışıklar loşlaşır, zaman durur gibi bir hava yaratılır. Manas'ın son sözleri, Kanıkey tarafından tekrar edilir; bu tekrar, halkın onu unutmaması ve vasiyetinin yaşatılması gerektiğini sembolize eder. Ardından Manas'ın bedeni sahneden çıkarılırken, sahnede yalnızca bir meşale bırakılır. Bu meşale, onun ruhunun halkına rehberlik etmeye devam edeceğini anlatan sembolik bir öğedir.

Tüm bu sahneler, Manas Destanı'nın yalnızca savaşlar ve kahramanlıklar değil, aynı zamanda kültürel kimlik, bilgelik, aşk, bağlılık ve ölüm gibi evrensel temalar üzerinden şekillendiğini gösterir. Destandaki anlatıların genişliği ve mitolojik derinliği, operada görsel ve işitsel bir sadelikle yeniden inşa edilir. Bu dönüşüm, sözlü kültürden sahne sanatına uzanan bir köprü kurar. Böylece, Manas'ın yaşamı ve mücadelesi yalnızca anlatılmaz; aynı zamanda sahnede yaşanır, hissedilir ve izleyiciye aktarılır. Bu da destanın modern sanatla buluşmasını mümkün kılar.

Manas Destanı'nda halkın Manas'ı han olarak seçilmesi, sadece bir lider tayini değil, aynı zamanda bir ulusun kaderinin belirlenmesi anlamına gelir. Bu sahnede halkın bir araya gelerek ortak iradelerini ifade etmesi, destanın merkezi temalarından biri olan

birlik ve dayanışmayı ortaya koyar. Manas, bu seçimle beraber sadece kişisel kahramanlık sergileyen bir savaşçı olmaktan çıkarak, tüm halkının geleceği için sorumluluk alan, adalet ve cesaretle hareket eden bir lider konumuna yükselir. Destandaki bu an hem kahramanın içsel dönüşümünü hem de toplumun kolektif bilincinin uyanışını temsil eder. Halkın Manas’a olan güveni ve ona yüklediği beklentiler, sözlü anlatımın güçlü betimlemeleriyle aktarılırken, Manas’ın yaptığı konuşmalar, halkına verdiği sözler ve liderlik vizyonu uzun uzadıya dile getirilir.

Operada bu sahne, kalabalık sahne kompozisyonlarıyla güçlü bir görsellik kazanır. Örneğin sahnenin açılışında geniş bir halk topluluğu, çeşitli yaş ve sosyal statüleriyle sahneye girer; izleyicinin dikkatini hemen topluluk dinamiğine çeker. Bu sahnede halk korusu, birlik ve dayanışma temalarını müzikal olarak temsil eder. Koro, Manas’ın liderliğinin gerekliliğini güçlü, coşkulu bir biçimde ifade eden sözlerle sahneye katkı sağlar. Manas’ın kendisi ise sahnenin merkezinde durur; onun etkileyici solo aryları, liderlik vasıflarını ve halkına olan bağlılığını vurgular. Örneğin, opera eserinde Manas’ın “Halkımın sesi benim” temalı hitabı, orkestranın güçlü temaları eşliğinde, halk korosunun alkışlarıyla bütünleşir. Bu hitap, destandaki uzun söylevlerin sahne sanatına uyarlanmış bir biçimidir.

Sahne tasarımında kullanılan geniş, açık alanlar ve arka planda yükselen geleneksel Kırgız motiflerini taşıyan dekorlar, destandaki geniş toplum yapısını yansıtır. Sahnedeki ışıktandırma halkın umut dolu bakışlarını, Manas’ın kararlı duruşunu vurgulamak için özenle planlanır. Ayrıca, halkın farklı temsilcileri — yaşlılar, gençler, kadınlar — sahnede aktif rol alarak, destandaki toplumsal çeşitlilik ve katılımın altını çizer. Bu çok katmanlı sahne düzeni, liderlik temasının sadece bir kişinin değil, bir toplumun ortak ürünü olduğunu seyirciye aktarır.

Liderlik temasının dramatik sunumunda Manas’ın danışmanları ve diğer önemli figürler de sahnede yer alır. Bu karakterler, destanda olduğu gibi, Manas’ın karar süreçlerine ortak olur ve ona destek verir. Operada, bu diyaloglar hem müzik hem de hareket diliyle zenginleştirilir. Örneğin, mecliste gerçekleşen tartışma sahneleri, müzikle paralel ilerleyen gerilim ve çözümlemelerle sahneye taşınır. Bu sahnelerde, Manas’ın sadece gücüyle değil, aynı zamanda akli ve adaletiyle liderlik yaptığı seyirciye net biçimde hissettirilir. Böylelikle liderliğin tek başına alınan bir karar olmadığı, kolektif katılım ve sorumlulukla şekillendiği dramatik olarak ortaya konur.

Kostümler ve sahne dekorları, geleneksel Kırgız kültürünün ayrıntılarını yansıtacak şekilde tasarlanır. Halkın giydiği kıyafetler, Manas'ın hanlık giysisi ve tören aksesuarları, dönemin ruhunu ve sosyal yapısını yansıtır. Bu sayede seyirci, sadece destanın sözlü anlatımını değil, aynı zamanda kültürel atmosferini de deneyimleme imkânı bulur. Sahne üzerindeki geleneksel müzik aletlerinin kullanımı ve Kırgız ezgilerinin orkestra düzenlemesine entegre edilmesi, opera eserinin özgünlüğünü ve destanın köklerine bağlılığını gösterir.

Sonuç olarak, Manas'ın han seçimi ve liderlik sahnesi, destanın toplumsal ve politik boyutlarını öne çıkaran, kahramanın kişisel gelişimi ile toplumun kolektif bilincinin buluştuğu önemli bir kesittir. Operada bu kesit, sahne kompozisyonu, müzik, koro ve diyaloglarla güçlü bir dramatik anlatıya dönüşür. Manas'ın güçlü solo aryları, halk korosunun katılımı ve sahne hareketleri aracılığıyla anlatılan bu sahne, seyirciye hem kahramanlık destanının büyüklüğünü hem de liderliğin zorluğunu ve önemini etkileyici ve unutulmaz bir biçimde aktarır. Böylece opera, Manas'ın sadece bireysel bir kahraman değil, aynı zamanda bir ulusun kaderini şekillendiren lider olduğunu sahne dilinde başarıyla temsil eder.

3.9.4. Karakterlerin Sahne Yorumu

Destanda Manas'ın eşi Kanıkey, sadece güçlü ve cesur bir kadın figürü olmakla kalmaz; aynı zamanda Manas'ın en yakın siyasi danışmanı ve liderlik ortağıdır. Kanıkey'in zekâsı ve stratejik düşünme yeteneği, destanın birçok varyantında ön plandadır. Örneğin, Manas'ın yaralandığı ve savaş meydanında düşmanlar tarafından kuşatıldığı kritik bir sahnede, Kanıkey'in hızlı ve zekice müdahalesi sayesinde Manas hayatta kalır. Kanıkey, halkın moralini yüksek tutar, liderlik rolünü üstlenir ve Manas'ın yokluğunda onun mirasını sürdürür. Bazı varyantlarda, Manas'ın ölümünden sonra halkı toparlayıp birleştiren kişi olarak da Kanıkey gösterilir; bu durum onun destandaki liderlik rolünün önemini vurgular.

Operada ise Kanıkey sahnesi çoğunlukla lirik ve duygusal bir boyutta işlenir. Örneğin, Manas savaşa gitmeden önce Kanıkey ile vedalaştığı sahnede, karşılıklı söylenen arylar aracılığıyla aralarındaki sevgi, endişe ve bağlılık güçlü şekilde ifade edilir. Bu vedalaşma sahnesi, Kanıkey'in Manas'a olan derin bağlılığını ve onun için

duyduğu korkuyu yansıtır. Ancak operada Kanıkey karakteri, destandaki gibi siyasi ve liderlik yönleriyle değil, daha çok duygusal bir eş figürü olarak öne çıkarılır.

Operadaki bu yaklaşım, Kanıkey'in derinlikli karakterinin sahneye uygun şekilde dramatik ve lirik bir biçimde yansıtılmasıdır. Örneğin, Kanıkey'in Manas'ı düşmanlardan sakladığı sahnede, sahne düzeni ve müzik gerilimi artırmak için kullanılır. Kanıkey'in cesareti ve kararlılığı sahnede görsel olarak da desteklenir; ancak bu, daha çok onun sevgi dolu ve fedakâr eş rolüne vurgu yapar. Buna karşılık, destandaki siyasi zekâsı ve liderlik becerileri opera dramaturjisinde arka planda kalır.

Benzer şekilde, Bakay karakteri de sahnede farklı yorumlanır. Destanda Bakay, Manas'ın sadık hizmetkârı ve savaş arkadaşı olarak bilinirken; operada onun sahneleri, kahramanlık ve sadakat temalarını güçlendiren hareketli ve enerjik arylalarla betimlenir. Bakay'ın destandaki derin karakter gelişimi yerine, sahnede aksiyon ve dinamizme katkı sağlayan yan karakter rolü vurgulanır.

Manas Destanı'nın bazı varyantlarında Kanıkey, Manas'ın yokluğunda halkı organize eden, stratejiler belirleyen ve düşmanlara karşı savunma planları yapan güçlü bir lider olarak öne çıkar. Manas'ın ölümünden sonra halkı direnişe çağırması ve birliği sağlaması, onun siyasi liderlik yönünü açıkça ortaya koyar. Operaya uyarlama sürecinde ise Kanıkey'in bu siyasi liderlik rolü sahneye çeşitli biçimlerde aktarılır. Sahne düzeni ve kostüm tasarımı ile Kanıkey'in otoriter ve güçlü duruşu görsel olarak desteklenirken, müzikal yapıda da liderliğini yansıtan güçlü ve etkileyici arylalar kullanılır. Kanıkey'in halkı direnişe çağırdığı sahnelerde tempolu ve koroyla desteklenen müzikler hem toplumsal dayanışmayı hem de liderin gücünü vurgular. Ayrıca operada Kanıkey'in siyasi kararlarını ifade eden monologlar ve diyaloglar eklenerek onun sadece duygusal bir eş değil, akılcı ve stratejik bir lider olduğu seyirciye aktarılır. Sahne hareketleri ve koreografiler, Kanıkey'in halkı örgütlediği anlarda birlik ve disiplin duygusunu güçlendirir. Manas'ın ölümü haberinin ulaştığı kritik sahnede Kanıkey'in güçlü bir aria ile halkı direnişe çağırması ve koroyla birlikte sahnelenen bu an, onun liderlik vasfını dramatik olarak ön plana çıkarır. Bu şekilde operada Kanıkey'in siyasi liderliği, destandaki çok katmanlı yapısını koruyarak ve sahne sanatının gerektirdiği dramatik yoğunlukla birleşerek izleyiciye aktarılır.

Manas Destanı'nın operaya aktarılması sürecinde Kanıkey'in lirik ve duygusal yorumu, eserin dramatik yapısında önemli bir yer tutar. Manas'ın yaralı olduğu sahne

destanın ve operanın en dramatik anlarından biridir. Destanda Manas, düşmanlardan saklanarak hayatını kurtarır ve yeniden güç toplar; bu sahne operada ise dramatik müzik, lirik sahne tasarımı ve loş ışıklandırmalarla duygusal yoğunluk artırılarak sunulur. Kanıkey'in Manas'ı gizleyip koruması hem fiziksel bir kurtuluş hem de sevgi ve fedakârlık temasının vurgulandığı anlamlı bir andır. Bu sahne, seyircinin Kanıkey'in içinde bulunduğu korku ile umudu aynı anda hissetmesini sağlayacak şekilde kurgulanmıştır ve böylece karakterlerin insani yönleri daha belirgin hale gelir. Bakay karakteri ise destanda savaş planları yapan stratejik bir yardımcı olarak ciddi ve planlı bir tavır sergilerken, operada sahneye daha çok hareket ve enerji katan, arylarıyla dinamik bir atmosfer yaratan bir figür olarak betimlenir. Bu değişim, Bakay'ın karakter derinliğinin operada biraz sadeleştirildiğini gösterirken, sahne performansının canlılığı için bu tercihin yapıldığını ortaya koyar. Bakay'ın enerjik sahne varlığı, oyunun temposunu dengelerken seyircinin ilgisini sürekli canlı tutar. Sonuç olarak, Manas Destanı'nın operaya aktarımı, destandaki epik anlatıyı ve karakterlerin kahramanca yönlerini korurken aynı zamanda sahnede insani duyguların, içsel çatışmaların ve dramatik gerilimin daha yoğun ve etkileyici biçimde yansıtılmasını sağlar. Kanıkey'in lirik yorumu, Manas'ın yaralı sahnesinin dramatik tasarımı ve Bakay'ın sahnedeki enerjik dönüşümü, destanın farklı boyutlarını opera sahnesine taşıyarak seyirciye zengin bir deneyim sunar.

SONUÇ

“Kırgız Edebiyatında Kaynağı Manas Destanı Olan Tiyatro Metinlerinin İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, Manas Destanı’ndan hareketle Kırgızistan ve Türkiye’de kaleme alınmış tiyatro metinlerini karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele almıştır. Çalışmanın temel eksenini, Manas gibi hacimli ve çok katmanlı bir epik yapının, sahnenin imkân ve sınırları gözetilerek nasıl dönüştürüldüğü; destan ile tiyatro metni arasındaki metinlerarası ilişkinin hangi düzlemlerde kurulduğu ve yeniden yazım stratejilerinin ne tür estetik ve ideolojik tercihlere dayandığıdır.

İncelenen metinler göstermiştir ki, Manas Destanı bütünüyle sahneye aktarılabilir bir anlatı değildir; tiyatro metni, zorunlu olarak seçmeye, yoğunlaştırmaya ve sadeleştirmeye dayanır. Bu nedenle oyun yazarları, destanın olay örgüsünü olduğu gibi tekrarlamak yerine, dramatik gerilimi taşıyabilecek düğüm noktalarını, karakter çatışmalarını ve sahneye elverişli epizotları öne çıkarmayı tercih etmişlerdir. Böylece, destanın tümüne yayılmış olan tekrarlar, tasvir yoğunlukları, soy kütüğü anlatıları, kahraman biyografilerinin ayrıntılı açılımları ya da savaş atları, silahlar ve eşyalar etrafında kurulan tasvir kümeleri, büyük ölçüde ayıklanmış; dramatik türün doğasına uygun olarak daha sıkı bir eylem örgüsü ile sahne dili kurulmuştur. Burada elde edilen bulgu, destanın estetik doğasının tiyatroya doğrudan taşınamayacağı, fakat seçici ve bilinçli bir yeniden inşa ile sahnede yeni bir varlık kazanabileceğidir.

Diğer yandan, tüm kısaltma ve yoğunlaştırma işlemlerine rağmen epik söyleyişin ve destansı havanın önemli ölçüde korunduğu görülmektedir. Manas evreninin temel temaları olan yurt, özgürlük, misafirperverlik, yiğitlik, kolektif dayanışma ve kadın figürlerinin dönüştürücü rolü tiyatro metinlerinde de merkezî konumda tutulmuştur. Manas, Kanıkey, Almambet, Bakay, Semetey ve Seytek gibi figürler, sahnede sadece bireysel karakterler olarak değil, Kırgızlar’ın tarihsel hafızasını ve değerler dünyasını temsil eden simgesel taşıyıcılar hâline gelmiştir. Böylece tiyatro, hem destanın epik kudretini çağdaş bir sahne estetiğiyle yeniden üretmekte hem de onu yeni kuşaklara aktarabilecek canlı bir kültürel kanal işlevi görmektedir.

Çalışmanın önemli sonuçlarından biri de Manas uyarlamalarının tarihsel dönemlere ve ideolojik bağlamlara göre farklılaşan yüzlerini görünür kılmasıdır. Sovyet dönemi metinlerinde, destan kökenli oyunların çoğunlukla resmî ideolojinin beklentileriyle

uyumlu bir söylem geliştirdiği; kolektif emek, sınıf mücadelesi, yurt savunması ve sosyalist ahlak gibi vurguların ön plana çıkarıldığı tespit edilmiştir. Bu çerçevede Manas figürü hem ulusal kahraman hem de sosyalist insan idealine yaklaşan bir lider modeli olarak yeniden yorumlanmıştır. Sovyet sonrası dönemde ise, destan kökenli tiyatro metinlerinde ideolojik yüke nispetle daha özgürlükçü, kültürel kimliği ve milli belleği önceleyen, yer yer eleştirel ve çoğulcu okumaların güçlendiği görülmektedir. Böylece Manas, sadece Sovyet yurttaşını değil, bağımsız Kırgızistan'ın özne arayışını da sahnede temsil eden dinamik bir figür hâline gelmiştir.

Çalışma kapsamında ele alınan metinler, sadece epik malzemeyi sahneye taşıma biçimleriyle değil, aynı zamanda biçimsel tercihler ve tür çeşitliliği bakımından da dikkat çekicidir. Libretto, opera, dramatik piyes, tarihsel drama, kukla oyunu ve çağdaş sahne düzenlemeleri; hepsi Manas evrenini tiyatro sanatıyla buluşturmanın farklı yollarını göstermektedir. Opera ve libretto örneklerinde müzik ve sahne hareketiyle desteklenen lirizm, epik anlatının duygusal yoğunluğunu güçlendirirken; düz tiyatro metinlerinde diyalog merkezli kurgu, karakter psikolojisini ve dramatik çatışmayı öne çıkarmaktadır. Bu çeşitlilik, Manas Destanı'nın yalnızca tek bir tiyatro formuna sığmadığını, aksine farklı sahneleme teknikleriyle yeniden üretilebilen esnek ve verimli bir kaynak olduğunu ortaya koymaktadır.

Manas Destanı'ndan hareketle yazılan tiyatro metinlerinde, metinlerarasılık kuramının temel kavramları olan alıntı, dönüştürüm, yeniden yazım ve uyarlama stratejilerinin de yoğun biçimde kullanıldığı belirlenmiştir. Bazı oyunlarda destandan doğrudan alıntılanan dizeler, sahneye sözlü geleneğin izlerini taşıırken; kimi metinlerde olay dizisinin yeniden kurgulanması, karakterlerin yer değiştirmesi ya da işlevlerinin dönüştürülmesi yoluyla yaratıcı bir yeniden yazım gerçekleştirilmiştir. Bu durum, destanın sabit ve değişmez bir “kutsal metin” olarak değil, yorumlara açık, her dönemde yeniden işlenebilen canlı bir anlatı havzası olduğunu göstermektedir. Böylece Manas, tiyatro aracılığıyla hem gelenekle bağını koruyan hem de sürekli yeniden üretilen dinamik bir kültürel sermayeye dönüşmektedir.

Çalışmanın ulaştığı bir diğer sonuç, Manas kökenli tiyatro metinlerinin yalnızca sanatsal bir ürün değil, aynı zamanda toplumsal bellek ve kimlik inşası açısından işlevsel metinler olduğudur. Bu metinler aracılığıyla Kırgızlar'ın tarihsel kırılmaları, savaş deneyimleri, bağımsızlık mücadeleleri, kuşak çatışmaları ve modernleşme sancıları

sahne yeniden kurulur. Hem Kırgızistan’da hem Türkiye’de kaleme alınan uyarlamalarda Manas figürünün bir “ortak kahraman”a, Manas anlatısının ise iki ülke arasında kültürel bir köprüye dönüştüğü söylenebilir. Böylelikle destan temelli tiyatro metinleri, yalnızca ulusal kimliği tahkim etmekle kalmamakta, Türk dünyası içinde ortak bir edebî ve kültürel zemin de oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, Kırgız edebiyatında kaynağı Manas Destanı olan tiyatro metinlerinin incelenmesi hem Kırgız tiyatro tarihine hem de destan–tiyatro ilişkisine dair kapsamlı bir perspektif sunmuştur. Manas Destanı’nın sahneye uyarlanma süreçleri üzerinden elde edilen bulgular, destan kökenli tiyatro eserlerinin Kırgız kültürel hafızasını canlı tutan, ulusal kimliği sahnede görünür kılan ve farklı dönemlerin ideolojik yönelimlerini yansıtan güçlü bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışma, aynı zamanda ileride Manas uyarlamalarının sahne uygulamaları, seyirci alımlaması, farklı ülke sahnelerindeki temsilleri ve yeni dramatik türlerle ilişkisi gibi konularda yapılacak disiplinler arası araştırmalar için de sağlam bir zemin teşkil etmektedir.

Tablo 9. Manas destanından hareketle yazılan tiyatro ve opera metinlerine ilişkin ortak sonuçlar

İnceleme Eksen	Manas Destanı’ndaki Durum	Tiyatro/Opera Metinlerindeki Ortak Dönüşüm	Genel Değerlendirme
Olay Örgüsü ve Yapı	Hacimli, döngüsel, tekrarlar ve yan kollarla genişletilmiş bir epik yapı; kuşaklar arası geçişler ve çok sayıda epizot.	Tüm eserlerde belirgin bir seçicilik ve yoğunlaştırma vardır. Geniş olay örgüsünden yalnızca dramatik gerilimi, karakter inşasını ve ideolojik vurguyu taşıyan düğüm noktaları sahneye alınmıştır; tekrarlar ve yan epizotlar büyük ölçüde elenmiştir.	Manas Destanı’ndan sahneye geçişte ortak strateji, epik yapıyı sahne ekonomisine uyarlamak için sadeleştirme ve yoğunlaştırmadır. Bu durum, destanın “bütünü” değil, temsil gücü yüksek bölümlerini tiyatroya ve operaya taşıyan bir uyarlama mantığını göstermektedir.
Zaman ve Mekân Kurgusu	Geniş tarihsel zaman; kuşaklar arası atlamalar, geri dönüşler, dolaşım ve döngüsel bir epik zaman anlayışı. Mekân çeşitlidir: oba, savaş alanı, düşman diyarları, saraylar vb.	İncelenen tüm tiyatro ve opera metinlerinde zaman genellikle lineerleştirilmiş, geniş epik süre birkaç kritik dönemeç etrafında sıkıştırılmıştır. Zaman atlamaları sahne geçişleri, perde bölünmeleri ve müzikal geçişlerle	Uyarlamalarda, destanın geniş ve akışkan zaman-mekân örgüsünden, sahne gerçekliğine uygun, daha dar ve yoğun bir zaman-mekân kurgusuna geçilmektedir. Böylece destanın tarihsel ufkunu korurken, sahneleme

		işaretlenmiştir. Mekân çoğu eserde simgesel ve işlevsel düzeye indirgenmiş; oba, savaş alanı, saray gibi merkezî mekânlar seçilerek temsil edilmiştir.	olanaklarıyla uyumlu bir dramatik süreklilik oluşturulmaktadır.
Temalar ve Değerler Dünyası	Kahramanlık, alp tipinin nitelikleri, soyun ve hanlığın devamı, adalet, misafirperverlik, söz ve yemin, inanç, sadakat, dostluk, kolektif kimlik, dış tehditlere karşı birlik.	Tüm tiyatro ve opera metinlerinde bu temel temalar çeşitli derecelerde korunmuştur; ancak tarihsel ve ideolojik bağlama göre farklı öncelikler verilmiştir. Sovyet dönemi metinlerinde kolektivizm, emek ve birlik vurgusu öne çıkarken; bağımsızlık sonrası ve Türkiye’de yazılan metinlerde ulusal kimlik, tarih bilinci, kültürel miras ve Türk dünyası ortaklığı özellikle vurgulanmıştır.	Eserler, Manas Destanı’nın değerler dünyasını bütünüyle terk etmemekte; aksine, bu değerleri kendi dönemlerinin ideolojik ihtiyaçlarıyla yeniden çerçevelemektedir. Böylece destan, farklı dönem ve coğrafyalarda değişen ama kopmayan bir anlam sürekliliği içinde yaşamaya devam etmektedir.
Kimlik, Bellek ve İşlev	Kırgızlar’ın tarihsel hafızasını, kolektif kimliğini, dünya tasavvurunu ve kültürel kodlarını taşıyan köklü bir destan; sözlü geleneğin merkez metni.	İncelenen tüm tiyatro ve opera metinlerinde Manas, yalnızca bir anlatı kaynağı değil, kimlik ve bellek odağı olarak sahneye taşınmıştır. Kırgız sahnesinde ulusal kimliğin, tarihsel sürekliliğin ve kültürel öz farkındalığın simgesi hâline gelirken; Türkiye’deki metinlerde Türk dünyası ortak mirasının ve Kırgız-Türk kardeşliğinin sembolü hâline getirilmiştir.	Bu uyarlamalar, Manas Destanı’nı sözlü gelenekten çağdaş sahne sanatlarına taşıyan birer köprü niteliğindedir. Eserler, yalnızca edebî bir uyarlama olmaktan öte, ulusal ve kültürel kimlik inşasında işlevsel araçlar olarak öne çıkmakta; destanı sahne aracılığıyla yeniden üretip geleceğe aktarmaktadır.

Yukarıdaki *Tablo 9*’da sunulan karşılaştırmalı analizler, Manas Destanı’ndan hareketle kaleme alınan tiyatro ve opera metinlerinin, kaynak epik metinle ilişkisini dört temel eksende özetlemektedir. İncelenen tüm eserlerde, destanın hacimli ve döngüsel yapısından sahneye geçişte belirgin bir “seçicilik ve yoğunlaştırma” stratejisi benimsenmiştir. Bu strateji, destanın geniş olay örgüsünden yalnızca dramatik gerilimi, karakter inşasını ve ideolojik vurguyu taşıyan düğüm noktalarını sahneye taşımayı,

tekrarları ve yan epizotları ise eleyerek sahne ekonomisine uygun bir yapı kurmayı amaçlamıştır. Benzer şekilde, destanın geniş ve akışkan zaman-mekân kurgusu, tiyatro ve opera metinlerinde kronolojik bir sıraya sokulmuş, kritik dönemeçler etrafında sıkılaştırılmış ve mekânlar çoğunlukla simgesel bir düzleme indirgenmiştir. Bu dönüşümler, destanın tarihsel ve kültürel derinliğini korurken, sahneleme olanaklarıyla uyumlu, yoğun bir dramatik anlatı oluşturulmasına hizmet etmiştir.

Tematik ve ideolojik açıdan bakıldığında ise, Manas Destanı'nın kahramanlık, adalet, soyun devamlılığı, misafirperverlik ve birlik gibi temel değerleri tüm metinlerde korunmuştur. Ancak bu temalar, her eserin yazıldığı dönemin ve coğrafyanın (Sovyet dönemi, bağımsızlık sonrası Kırgızistan, Türkiye) ideolojik ihtiyaçları doğrultusunda yeniden çerçevelenmiştir. Bu durum, destanın farklı dönem ve coğrafyalarda değişen ama kopmayan bir anlam sürekliliği içinde yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Sonuç olarak, Manas kaynaklı tiyatro ve opera metinleri, sadece edebî birer uyarlama olmanın ötesinde, Kırgızlar'ın ve daha geniş ölçekte Türk dünyasının “kolektif hafızasını ve ulusal kimliğini sahnede yeniden kuran işlevsel araçlar” olarak öne çıkmaktadır. Bu eserler, destanı çağdaş sahne sanatları aracılığıyla yeniden üreterek, kültürel mirasın geleceğe aktarılmasında kritik bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2020). *Metinlerarasılık / göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Alptekin, A. B. (2003). *Kazak edebiyatında Manas destanı*. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.
- And, M. (1995). *Geleneksel Türk tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, M. (2007'a). *Oyun ve Bügü* (3. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2007b). *Ritüelden drama: Kerbelâ–Muharrem–Ta'ziye* (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artıkbayev, K. (2004). *20. Yüzyıl Kırgız edebiyatının tarihi*. Bişkek.
- Avezov, M. (1961). *Manas Kırgız Elinin Baatırdık Poeması*, M: 61-b
- Azap, S., & Eren, M. (2025). Kırgız yazar Kazat Akmatov ve Hikâyeciliği. *Turkish Studies – Language & Literature*, 20(2).
- Azap, S., (2017). *Tölögön Kasımbekov İnsan ve Eser*, Ankara: Bengü Yayınları.
- Bahtin, M. (2014). *Karnaval dan romana* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barber, N., & Croft, S. (2009). *Essentials KS3 English coursebook*. London: Lonsdale.
- Barcın, S. (2020). 10. sınıf Kırgız edebiyatı ders kitabı üzerine bir araştırma. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32, 15–21.
- Bars, M. E. (2024). Manas Destanı'nda kahraman tasvirleri. *International Journal of Language Academy*, 2(2), 31–40.
- Bayciyev, M. (2001). *Hakikat uğruna mücadele: Edebiyat bilimsel denemeler*. Bişkek.
- Baygaziyeve, S. (2002). *20. Yüzyıl Kırgız dramaturjisinin tarihi 1 (1920–1950)*. Bişkek.
- Baygaziyeve, S. (2007). Akademi geceleri: Kasım Tınıstanov'un sanatsal ve vatandaşlık cesareti. *Edebiyat ve Sanat Sorunları*, 1, 450–467.
- Bérard, V. (1930). *La résurrection d'Homère* (Vol. 4). Paris: Grasset.
- Bilginer, R. (1992). *Manas: Ölümsüz kahraman; Opera 2 bölüm* (T. Bilginer, Yay. Haz.). Ankara: AKM Yayınları.
- Boratav, P. N. (2019). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Borbugulov, M. (1979). *Hayatın derinliklerine bakış: Makaleler*. Frunze: Kırgızistan Basımevi.

- Borbugulov, M. (1996). *Adabiyat teoriyası: Okuu kitebi* [Edebiyat teorisi: Ders kitabı]. Bişkek: Sam.
- Bökönbayev, C. (1973). *Seçilmiş eserler* (Cilt 2). Frunze: Kırgızistan.
- Bökönbayev, C. (2003). *Coomart Bökönbayev Tandalgan Çıgarmalar*, (Ed.C. İşenov, O. Sooronov). B-Süröt Basma Salonu. CÇK.
- Brecht, B. (1964), *Epik Tiyatro Üzerine*, (Çev.Kamuran Şipal), De Yayınevi.
- Brudny, W. (1959). *Freunde fürs Leben*. Heering.
- Budak, Selçuk (2000), *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Castaneda, Q. E. (2006). The invisible theatre of ethnography. *Anthropological Quarterly*, 79(1), 75–104.
- Cunusalieva, G. (2020). The traditions of the epic Manas as a universal form of the Kyrgyz.
- Çalışlar, A. (1993). *20. yüzyılda tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (2009). *Tiyatronun ABC'si* (2. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Çelik, G. (2023). Kırgız tiyatrosunda kadının varoluşu (1920–1990). *HUMANITAS*, 11, 72–86.
- Çınar, C. (2022). Çağdaş dramaturji ve sinema ilişkisine karşılaştırmalı bir bakış. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(13), 414–431.
- Dautov, K. (2015). *Eldik Sınçıl Oylordon Estetikaga* (Vol. 1). Bişkek: Uluu Toolor.
- Ezici, T., (2018). *Manas... Kırgız'ın Alp Yiğidi*, Hacettepe Üniversitesi, (Yüksek Lisans Sanat Çalışması).
- Fordham, F. (2015). *Jung psikolojisinin ana hatları*. (Çev. Aslan Yalçınır). İstanbul: Say Yayınları.
- Fuat, M. (1983). *Tiyatro tarihi* (2. bs.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gasımov, C. (1997). *Esrin kıyamet çağı*. Bakı.
- Geyikoğlu, H. (2001). Tarih açısından Manas Destanı ve Sovyetler Birliği'ndeki Türklerin millî duygularına etkisi. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16, 201–207.
- Gümüş, E. O. (2025). *Soküm çalışmaları bağlamında tiyatro ve kültürel aktarım* (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi.

- Gümüş, E. O., & Nasırambekova, E. (2024). Semetey'den ilhamla yazılan Ayçürök operası. *Online Journal of Music Sciences*, 9(1), 294–315.
- Günay, D. (2003). *Metin bilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Indick, W. (2011). *Senaryo yazarları için psikoloji*. (Çev.Ertan Yılmaz & Yeliz Karaarslan). Agora Kitaplığı.
- Kalinin, M.İ. (1991). *Bolşevik Ajitasyonu Üzerine*. (Çev.Emin Karaca), Yurt Kitap Yayın.
- Karakeyev, K., Akmatalliev, A., & Fayzullaeva, K. (1998). K. Tınıstanov ve onun “Akademik Akşamları”, Kitap Bölümü; Akmatalliev Tandalmalar, 3.C, Bişkek.
- Karalayev, S. (1987). *Semetey I kitep*. Frunze: Kırgızistan.
- Kaya, D. (2015). *Kırgız destanları*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kırgız Sovyet Edebiyatının Tarihi*. (1987). 1.Cilt – B: İlim, – 716 b.
- Korkmaz, R., (1997). *Sabahattin Ali insan-eser*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Korkmaz, R., (2005), “Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel”, *İlmi Araştırmalar*, s. 20, Güz, s.139-148.
- Korkmaz, R., (2008). *Aytmatov anlatılarında ötekileşme sorunu ve dönüş izlekleri*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Koyçuga, T., Mokrinin V., Ploskih, V. M., (1994). *Kırgızlar ve Ataları*, Bişkek.
- Kulmambetov, C. (2012). *Kırgız teatri*. Bişkek: Turar.
- Kundera, M., (2009). *Roman sanatı*, Çev. Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları.
- Lvov, N. (1953). *Kırgızkii teatr*. Moskova: İskustva.
- Malikov, K. (1981). *Kubaniçbek Malikov tandalgan çıgarmalar*. (A. Stamov, Ed.) Bişkek: Kırgızistan.
- Moldobayev, C. (1995). Kırgız teatri cana Manas. *Manas Ansiklopedisi*, 598–599.
- Murzahmedova, G., & Botokanova, G. (2021). Methodological approaches to the study of the Kyrgyz epic. *Southern Semiotic Review*.
- Musaev, C.S. (2021). Kasım Tınıstanov cana “Manas” eposu boyunca birinci konferansiya (1935-y.). *CAMUnun Carçısı- 2021-3*, Filologiya Basımı.
- Mürseloğlu, R. (2019). SSCB döneminden günümüze Kırgız tiyatrosunun oluşumu. *Turkish Studies – Social Sciences*, 14(3), 849–863.
- Narozya, A. (2020). Mar Bayciyev dramaturjisinde melodram türünün poetikası. *TEKE Dergisi*, 4(2), 667–683.

- Nuranova, A. (2018). *Geleneksel performans sanatı olarak Manasçılık ve bir sahne uygulaması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Nuruşev, E. (2011). *Semetey Librettosu*. Bişkek: Kırgız Tuusu.
- Okyay, Z., & Yeşilyurt, A. (2024). Kırgız sinemasında dramaturjik çözümleme. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(2), 560–569.
- Ong, W. J. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür* (S. P. Banon, Çev.). İstanbul: Metis.
- Ongar, İ. (1991). *Sinemada dramaturji* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Ögeyik, C. M. (2008). *Metinlerarasılık ve yazın eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özdemir, E. (2002). *Yazınsal türler* (5. bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Radloff, W. (1885). *Kuzey kabilelerinin halk edebiyatı örnekleri*. Petersburg.
- Radloff, W. (1995). *Manas Destanı* (E. Gürsoy-Naskali, Yay. Haz.). Ankara: TÜRKSOY.
- Rahmatullin K., Sıdıkbekov, T. (1944). Manas Menen Almambet. *Sovettik Kırgıztan*. Noyabr-dekabr, S.11-12, Frunze.
- Rahmatullin, K. (1942). *Manasçılar*. Frunze: Kırgız Basması.
- Rahmatullin, K. (1952). Ulusal kültür bayramı. *Sovyet Kırgızistan*, 30 Ağustos.
- Sadıkov, C. (2001). Manastı kan-canımızga sinirişibiz kerek. Aralık-Erkin-Too, 2-10.
- Sadıkov, C., (2008). *Dramalar* (1. cilt). Bişkek: Biyiktik.
- Sadıkov, C., (1989). *Ayköl Manas, dramalar*. Ala-Too Basması, Frunze.
- Sadıkov, C., (1997). İlham Kelse, Künbü-Tünbü İştey Berem, *Kırgız Tuusu Geziti*, N0.118, (22014), 2-4 dekabr.
- Saliev, Ç., (1980). *İnsan psikolojisi ve sanat*. Frunze.
- Sırımbetov, A., (1989). *Kırgız kuurçak teatırı*. Adabiyat.
- Sokolinsky, E. K., (1978). Smert Tarelkına ve Rus halk komedisi. *Ruskiy Folklor*, 18, 42–60.
- Sovyet Kırgızistan / Dergi. (1948). №8.- 40,42bb.
- Stevick, P., (2010). *Roman teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Süleymankulova, M., (2015). *Kırgız eldik oozeki dramasi: Profesyonel dramaturjiyanın uluttuk başatı* (Tez özeti). Kırgız Ulusal Üniversitesi.
- Süleymankulova, M., (2017). *Uulu Manas eposu: Kırgız elinin epikalık dramacı cana teatr*. Bişkek.

- Şamşiev, B. (2020). Repressiya Cana Bökönbayevdin Ayçürögü, *Azattık Ulangısı*, Bişkek.
- Şen, M. (1996). Manas Destanı: Kırgız Türkçesi metin – Türkiye Türkçesi çeviri. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2.
- Şener, A. (2023). Sovyet dönemi Kırgız romanında Basmacı hareketi. *Folklor/Edebiyat*, 29(113), 179–200.
- Şkuratov, V. A. (1997). *Tarihsel psikoloji*. Moskova: Smysl.
- Stevens, A. (2010). *Jung*, Çev. Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Temirova, B. (2016). Hudojestvenneya kontseptsiya eposa v drame Calila Sadıkova “Seytek” (Calil Sadıkov’un “Seytek” dramasında epik türün sanatsal konsepti). *Ekonomika Sotsium*, no:6 (25) s.741-746.
- Temirova, B. (2015). 40-50 Cıldardagı Koomduk-Cayasiy Kırdaal cana “Manas Eposu”, *KYRLIBNET Otkırtıe Arhivi*.
- Temur, N. (2011). *Folklor ve ideoloji: Sovyetler Birliği döneminde Kırgızistan’da folklor politikaları (1917–1958)*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Tınıstanov, K. (1933). Men başan col, menin betim, menin çığarmam. *Kızıl Kırgızstan*, 9 Temmuz.
- Tınıstanov, K. (1991). *Adabiy Çığarmalar*, Bişkek: Adabiyat Basması.
- Timofeyev, L., (1971). *I.Edebiyat kuramının temelleri*. Moskova.
- Tokombayev, A., Malikov, K. (1947), *Manas, Kırgız elinin tarihiy eposu ‘Manas’ boyunça*, Kırgızbasması: Frunze.
- Uraz, M. (1994). *Türk mitolojisi* (2. bs.). İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.
- Urazova, C.T., (1999). *Manastın Uulu Semetey Dramasın Okutuu*. Oş.
- Usenova, R., & İlyasov, S. (1959). *Kooperativno-Kolhoznoe stroitelstvo v Kirgizii (1918–1929)*. Frunze.
- Usupova, M. K. (2014). Manas kahramanın imgesini ilk inceleyen bilim insanı. *Yüksekokul Haberleri*, 1, 200–203.
- Vlasov, V. (1981). Kırgızistan’da müzikli tiyatronun doğuşu. *Sanat ve İnsan*. Frunze: İlim.
- Yıldız, N. (1991). Radloff, Friedrich Wilhelm. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, 388–390.
- Yunusaliev, B. M. (1967). Ulu destan, olağanüstü destancı. *Ala-Too*, 1, 140–155.

Yuvalı, A. (1995). Manas Destanı. *ERÜ Türk Dünyası Araştırmaları Merkezi Yayınları*, 58–69.

Yüce, K., (1993), “Türk Masallarında Şekil Değiştirme Üzerine”, *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 7, s. 115- 127.

Academia.edu. Erişim: 10 Aralık 2025,

[https://www.academia.edu/130421619/The Traditions of the Epic Manas as a Universal Form of the Kyrgyz 1](https://www.academia.edu/130421619/The_Traditions_of_the_Epic_Manas_as_a_Universal_Form_of_the_Kyrgyz_1).



EKLER

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 19/12/2025

Tez Başlığı: Kırgız Edebiyatında Kaynağı Manas Destanı Olan Tiyatro Metinlerinin İncelenmesi

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 196 sayfalık kısmına ilişkin, 19/12/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☒ Alıntılar dâhil
- 4- ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardaahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

19.12.2025

Adı Soyadı:	Emrah ALTIOK
Öğrenci No:	18201900004
Ana Bilim Dalı:	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı:	Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatı
Statüsü:	☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALEVA OROZOBAYEV

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU**

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 09/03/2026

Tez Başlığı: Kırgız Edebiyatında Kaynağı Manas Destanı Olan Tiyatro Metinlerinin İncelenmesi

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

09.03.2026

Adı Soyadı:	Emrah ALTIOK
Öğrenci No:	1820190004
Ana Bilim Dalı:	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı:	Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatı
Statüsü:	☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Dr. Öğr. Üyesi Nurgül MOLDALİEVA OROZOBAYEV

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Emrah ALTIOK

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatı

Yüksek Lisans Öğrenimi :Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı / Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce ve Kırgızca

Bilimsel Faaliyetleri :

Emrah Altıok – Samet Azap (2021), *Kızın Sırrı (Bütün Hikâyeleri)* Öskön Danikeyev, Ankara: Bengü Yayınları.

Emrah Altıok, (2023) *Akademi Geceleri (Tarihi Drama)*, Kasım Tınıstanov, Ankara: Bengü Yayınları.

Emrah Altıok – Samet Azap (2023) *Kırgın (Bir Ürkün Hikayesi)*, Tölögön Kasımbekov, Ankara: Bengü Yayınları.

Emrah Altıok (2022), Bozkırın Sesi Tölögön Kasımbekov, Ed. Orhan Söylemez- Samet Azap, *Tölögön Kasımbekov'un Kırgın Romanı ve Tarihi Gerçek*, s. 201-216, Ankara: Bengü Yayınları

Emrah Altıok, “Aldous Huxley’in Cesur Yeni Dünya’sına Distopya Bağlamında “Bakış”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 5, S.58, Kasım 2017, s.530-538.

Emrah Altıok, “Öskön Danikeyev’in Hayatı ve Edebi Kişiliği”, *Kardeş Kalem*, Yıl 12, S. 136, Nisan 2018, s. 65-70.

Emrah Altıok, “Kırgızistan’da Dönemlere Göre Basın Tarihi ve Gazetecilik Faaliyetleri”, *Atlas İnternetional Referred Journal On Social Sciences*, S. 8, Mayıs 2018, s. 164-176.

Emrah Altıok, “Sovyet Rejiminin II. Dünya Savaşı Dönemi Kırgız Edebiyatına ve Öskön Danikeyev’in Hikâyelerine Etkisi”, *TÜRÜK (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi)* Yıl; 6, S.15 Aralık 2018, s. 235-246.

Emrah Altıok, Öskön Danikeyev’in Bakir Öyküsünde Yapı ve İzlek: Eğitim ve Üretimin Önemi” *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S.42, Yaz 2019, s. 91-100. 6.

Cıldız İsmailova, Emrah Altıok, “Kasım Tınıstanov’un Akademiyalık Keçeler (Akademi Geceleri) Eseri Üzerine Bir Bakış”, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 2020/16, s.161-169

Emrah Altıok, Samet Sarıkurt, Kadırcul Ömürkulov’un “Tarla Kuşunun Yuvası” Hikayesi, *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 2022, 2(1): 57-66.

Cıldız İsmailova, Emrah Altıok, “Cengiz Aytmatov’un “Toprak Ana” Eserinin “Ekoelştiri” Bağlamında İncelenmesi”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Sayı 10 (2), s.1601-1609

Emrah Altıok, “Metinlerarası İlişkiler Bağlamında “Kökserek” Hikâyesine Bakış”, *VII. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu*, Niğde, 20-23 Ekim 2020, s. 897-908.

Emrah Altıok, “Nuh Tufanından Ruh Tufanına” *II. Uluslararası Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Kongresi Bildirileri*, Bişkek, 2018, s.85-90.

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar

:2017- 2018 tarihinde Millî Eğitim Bakanlığı’nda ücretli öğretmenlik.

01.09.2021 tarihinden itibaren Yunus Emre Enstitüsü’nde Türkçe okutmanı.

İletişim

E-Posta Adresi

:

Tarih

Jüri Tarihi

: 23.01.2026

