

Gilgameş Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgameş Operaları

Contemporary Interpretation of the Epic of Gilgamesh: Gilgamesh Operas by Nevid Kodallı and Ahmed Adnan Saygun

İbrahim Şevket GÜLEÇ¹ , Elif Sanem GÜLEÇ² 

¹Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye

²Doç. Dr. Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Malatya, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : İbrahim Şevket GÜLEÇ

E-posta / E-mail : isgsfw@gmail.com

ÖZ

Opera literatürümüzde Gilgameş destanından esinlenerek bestelenmiş, iki eser vardır. Birincisi müziği Nevid Kodallı'ya, librettosu Orhan Asena'ya ait olan Gilgameş, diğeri müziği ve librettosu Ahmed Adnan Saygun'a ait olan Gilgameş operasıdır.

Gilgameş destanının teması ölümsüzlükken, Kodallı'nın eserinde ölümsüzlük bir araç olarak ele alınmıştır. Gilgameş'i Gilgameş yapan perde sonuna dek tükenmeyen özgürlük tutkusudur.

Destan boyunca olayların akışı içinde kahramanın olgunlaşması, bir anlamda bilgisizlikten bilgiye geçiş sürecidir. Saygun'un eserinde, Gilgameş'in bilgisizlikten bilgiye geçişi tasavvuf yoluyla ele alınır. Gilgameş'te ölüm vardır, ama bu ölüm, bir son değil bir başlangıçtır.

Destanın librettoya uyarlanmasında asıl metinle kurulan paralellikler-uzaklaşan noktalar ve destanın bestecilerin bakış açısına göre nasıl yapıldığı çözümlemenin odak noktasıdır. Besteci ve libretto yazarı biçimsel ve içeriksel değişimle konuyu yeni bir bağlamda ele alırken, yeni metinler, metinlerarası bir bakış açısı benimsenerek kavranabilir.

Çalışmada yeni tema ve biçim dönüşümünün irdelenmesi amaçlanmaktadır. Bu biçim dönüşümü incelenirken eserler "Olay Çizgisi/Kişiler/Zaman/Mekân/Tema" başlıkları altında değerlendirilmiştir. Metinlerarası ilişkilendirme, bir operanın dramaturjik çözümlemesiyle paralellikler gösterdiğinden, bu çalışma eserlerin sahnelenme aşamasında benzer çözümlemeleri desteklemesi açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gilgameş, dramaturjik çözümleme, Türk operası

ABSTRACT

Within the realm of opera literature, two notable works draw inspiration from the Epic of Gilgamesh: "Gilgamesh," composed by Nevid Kodallı with a libretto by Orhan Asena, and another piece with the same title composed by Ahmed Adnan Saygun, who also wrote the libretto. While the overarching theme of Gilgamesh's quest revolves around immortality, Kodallı approaches it as a means, emphasizing the protagonist's profound desire for freedom. Gilgamesh's journey, portrayed by Kodallı, unfolds as a transformation into a wise man with an unending passion for freedom. In Saygun's rendition, the narrative of maturity is woven through the lens of Sufism. Death in this context is not an endpoint but a commencement, adding depth to the story. This paper delves into how composers and librettists interpret and reshape the epic, exploring the divergence and derivation from the original material. The analysis considers various aspects, including storyline, characters, time, place, and theme, shedding light on the intertextual affiliations that aid in understanding these new compositions. The paper emphasizes the evolution of themes and changes in forms as the central focus. As these shifts are examined, the evaluation encompasses subcategories such as storyline, characters, time, place, and theme. The exploration of intertextual connections draws parallels between dramaturgical analyses of opera pieces, offering valuable insights for staging opera productions.

Keywords: Gilgamesh, dramaturgical analysis, Turkish opera

Başvuru/Submitted : 25.06.2023
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 21.09.2023
Son Revizyon/
Last Revision Received : 30.11.2023
Kabul/Accepted : 01.12.2023
Online Yayın /
Published Online : 07.12.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Folk literature undergoes transformations in form, content, and function, reflecting changes in genre and ideological perspectives. These adaptations, seen in opera librettos, incorporate various approaches like quotation, reference, allusion, reflection, imitation, collage, montage, and rewriting. Orhan Asena's play, "Gods and Humans (Gilgamesh)," staged in 1954 with music by Nevit Kodallı, was later adapted into an opera in 1963. Ahmed Adnan Saygun, on the other hand, composed the Gilgamesh opera based on the classical text, crafting the libretto himself between 1964 and 1979.

The production process involves the recontextualization of the subject by the composer and librettist, resulting in new forms and content that can be understood through an intertextual perspective. Intertextual references connect with the old literary tradition, invoking national and universal emotions. Works based on the Gilgamesh epic are thus defined as rewriting. Orhan Asena's play, created during the 1950s amid political and social transformations, reflects a narrative where the gods side represents outdated systems hindering progress. This forms the basis for the Gilgamesh opera's structure.

Both Kodallı and Asena maintain the hero prototype in the epic, depicting Gilgamesh as a multifaceted character—ruler, lover, friend, and mortal. The opera includes a passionate yet conflicted love and a friendship story, highlighting Gilgamesh's mortality. Saygun, composing in the tumultuous 1970s, presents a Gilgamesh punished by the gods for his tyranny. The hero's search for immortality leads to loss and transformation, evolving from a cruel king to an emotional hero who heeds the warnings of his people. The hero's maturation, a transition from ignorance to wisdom in the epic, is portrayed through the Sufi way in Saygun's opera. The struggle for self-purification leads to the transformation of fear of death into a pursuit of immortality, where death is not an end but a new beginning.

The study explores how composers and librettists, influenced by their thoughts and the socio-political context, redefine the main message of the epic. Intertextuality parallels dramaturgical analysis, creating a model that interpreters can use in their roles. Incorporating drama art lessons in opera department curricula can enhance the theatrical success of singers on the international stage. To present an opera with high visual aesthetics, correct analysis of the dramatic structure is essential during staging, providing a reference source for understanding and interpreting the work effectively.

Giriş

Cumhuriyetin kültür devrimiyle, milli kimliği ve kültürel unsurları barındıran folklor ürünleri üzerine çalışmalar başlatılmıştır. Bu çalışmalar resmî ideoloji ve edebiyatçılar olmak üzere iki farklı kanaldan yürütülmüştür.

"Resmî ideoloji folklor ürünlerine, milli kimliğin inşası açısından; edebiyatçılar ise milli bir edebiyatın oluşturulmasında başvurulması gereken ilk kaynak olma açısından bakmışlardır" (Temur, 2011, s. 307). Bu sayede toplumun kültürel dinamiklerinin milli temeller üstünde yükselmesi amaçlanmıştır.

Halk edebiyatı ürünleri farklı bakış açılarıyla yeniden kurgulanırken; şekil, içerik ve işlev açısından bazı değişikliklere uğramıştır. Bu değişikliklerde uyarlandığı türün şekilsel özellikleri, ideolojik bakış açıları etkilidir. Bu ürünler, opera librettoları içerisinde de varlığını koruyarak alıntılama, gönderme, anıştırma, yansılama, öykünme, kolaj, montaj ve yeniden yazma gibi farklı yönelimler gösterir.

Orhan Asena'nın Tanrılar ve İnsanlar (Gilgamesh) adlı oyunu 1954'de Devlet Tiyatrolarında sahnelenirken, eserin müziklerini Nevit Kodallı yapar. Oyun, 1960'da kitap olarak yayınlanır. Eser aynı yıl Türk Dil Kurumu ödülünü alır. Asena, "1963 yılında müziği Kodallı'ya ait Gilgamesh'i" (İlyasoğlu, 2009, s. 158) operaya uyarlar.

Ahmed Adnan Saygun Gilgamesh (epik¹ dram) operasını klasik metinden yola çıkarak hazırlamıştır. Operanın librettosu bestecisinin kendisine aittir. Saygun operayı 1964-1979 yılları arasında bestelemiştir.

Opera iki temel unsurdan oluşur: Libretto ve müzik. "Libretto; kurgu denen omurgaya eklenmiş güfteler ve/veya sözler dizisidir. Libretto ile müzik yazısı birlikte metin olur" (Günersel, 2007, s. 125). Kurgusu ve prozodi² yapısıyla libretto operanın iskeletini oluştururken, müziksel kurguyu da şekillendirir. Bu süreçte rejî, dramaturji, dekor, kostüm, orkestra şefi ve yorumculardan oluşan farklı disiplinler kendi kurallar çerçevesi içinde birbirine eklenerek eseri sahneye taşır.

Operanın üretim sürecinde besteci ve libretto yazarı biçimsel ve içeriksel değişimle konuyu yeni bir bağlamda ele alırken, yeni metinler, metinlerarası bir bakış açısıyla kavranabilir. Metinlerarası göndermeler "eski yazınsal geleneğin izlekleri yinelenerek, okurda ulusal ve evrensel duyguları uyandırır" (Aktulum, 1999). Metinlerarası yoluyla yeniden yazılan halk anlatıları toplumsal koşulları yeni bir gözle yansıtır. Bu doğrultuda Gilgamesh destanından yola çıkarak yazılan bu eserler yeniden yazma olarak tanımlanabilir.

¹ Olayların destansı anlatımı (Aktüze, 2003, s. 176).

² Konuşmadaki ritimle müziğin ritminin uyum halinde bir araya gelmesidir (Ersel, 2010, s. 60).

Librettolar köken metinle ele alınırken Gonca Gökalp-Alpaslan'ın Metinlerarası İlişkiler ve Gilgames Destanının Çağdaş Yorumları başlıklı kitabında kullandığı “Olay Çizgisi/Kişiler/Zaman/Mekân/Tema” başlıkları altında değerlendirilmektedir.

Metinlerarasılık hakkında yapılmış çalışmalar; roman, öykü, şiir, tiyatro, mitoloji, halk edebiyatı, müzik, resim, mimarlık, çeviribilim, dijital oyunlar ve sinemayla ilişkilendirilmektedir. Opera metnini metinlerarasılık bağlamında ele alan çalışmalar incelendiğinde; Kerem Operası Librettosundaki Kurgusal Unsurların Kerem ile Aslı Hikayesi ve Kerem ile Aslı Oyunu Bağlamında İnceleme ve Karşılaştırılması (2009) ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames Adlı Epik Dramının Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Gilgamiş Destanı ile Karşılaştırılması ve Müzikal Analizi (2016) başlıklı sınırlı sayıda teze ulaşılmıştır.

Eser seçimi için; Operalarımız (1907-2017) ve Kuruluşundan Bugüne Devlet Operasında Sahnelenen Operalarımız başlıklı kitaplar taranmış, toplam 93 Türk operası arasından aynı destanı konu alan Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames adlı operalarına karar verilmiştir. Bu seçkide amaç, metinlerarasılık yoluyla operaların dramaturjik çözümlemesine katkı sunmak, dolayısıyla kurumlarımız tarafından Türk eserlerinin repertuara alınmasını teşvik etmektir.

Metinlerarasılık, bir operanın dramaturjik çözümlemesiyle paralellikler taşır. Bunun için Murat Tuncay'ın (2003, s.427-432), Operada Rolün Dramatik Boyutları ve Sanatçının Buna Hazırlanması çalışmasının alt başlıkları olan; Kimlik Çözümlemesi, Ortam Çözümlemesi, Dramaturji Çözümlemesi, Dramatik Öz-Tiyatral Biçim İlişkisi, Dramatik Öz-Müzikal Biçim İlişkisi ve Dramatik-Tiyatral-Müzikal Bağlamlar Çözümlemesi'nin incelenmesi gerekmektedir. Başlıklar incelendiğinde;

- Kimlik Çözümlemesi ve Ortam Çözümlemesi: Operanın dramatik kimliği ve yazıldığı ortamın özelliklerini oluşturan genel derlemelerdir.
- Dramaturji Çözümlemesi:
 - Tema, ana tema, yan temalar
 - Mesaj
 - Asal ve yan karşıtlıklar
 - Durumlar: Durumları belirleyen mekan, zaman ve atmosfer ayrıntıları.
 - Genel kişileştirme kurgusu: Asal, ikincil, yan kişiler, koro ve figüranlar.
 - Başlıca rollerin yapısal özellikleri: Biyolojik, psikolojik, sosyolojik nitelikler (v.b.).
 - Rollerin işlevsel özellikleri: Konumu, işlevi, yönelişi, sonuç.
 - Aksiyon gelişimi: İç ve dış aksiyon dinamikleri ve yönelişi.
 - Olay dizisi: Asal olayın gelişimi, yan olayların gelişimi, serimler, gelişimler, düğümler.
 - Motifler: Gerçekçi, politik, psikolojik, sosyolojik, felsefi, tarihsel, akım özelliğinden, yazarın dünya görüşünden kaynaklanan motifler, kılavuz motif ve diğer motifler başlıklarından oluşur.

Dramaturji çözümlemesi görüldüğü gibi çalışmada ele alınan; “Olay Çizgisi/Kişiler/Zaman/Mekân/Tema” başlıklarıyla örtüşmektedir.

*Dramatik Öz - Tiyatral Biçim İlişkisi

Değişen seyirci beğenisi, gelişen oyunculuk anlayışı ve sahne tasarımı anlatım olanakları karşısında eski yapının restorasyonu ile ilgili değerlendirmeler ve seçenek önerilerini içerir.

*Dramatik Öz - Müzikal Biçim İlişkisi

Bestecinin librettonun alt yapısını belirleyen dramaturjik özü; ses değerleriyle yansıtabilmek için geliştirdiği melodik ve armonik yapının irdelenmesidir.

*Dramatik - Tiyatral - Müzikal Bağlamlar Çözümlemesi

Dramatik yapının sahne üzerindeki yansıtılışında, tiyatral ve müzikal anlatım özelliklerinin kesişme noktaları ve bunun rolün seyirciye yönelişinde getirdiği artı özelliklerin değerlendirilmesiyle ilgili çözümler ve önerileri içerir.

Tuncay, tiyatro yapıtlarında uygulanan çözümlemeyi dramatik yapıya sahip bir diğer sanat dalı operaya uyarlamış ve yorumcuların rollerine hazırlanırken yararlanabilecekleri örnek bir çalışma modeli geliştirmiştir.

Destanın librettoya uyarlanmasında asıl metinle kurulan paralellikler-uzaklaşılacak noktalar ve destanın bestecilerin bakış açısına göre nasıl yapıldığı çözümlemenin odak noktasıdır. Çalışmada yeni tema ve biçim dönüşümünün irdelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışma opera librettosunun metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmesi ve eserlerin sahnelenme aşamasında dramaturjik çözümlemeyi desteklemesi açısından önem taşımaktadır.

Nevit Kodallı'nın Gilgames Operası

Olay Çizgisi

Dört perdeden oluşan Gilgames³ operasında destandaki gibi ölümsüzlük arayışı değil, tanrılarla insanlar arasındaki mücadele anlatır. Destanın aksine Gilgames operasında üçte ikisi insan, üçte biri Tanrı olan Gilgames'in önce Kral En-Me-Kar'ın kişiliğinde insanlığa zulmeden ölümlülerin oluşturduğu yönetim gücüne, sonra insancıklarının⁴ acılı alinyazılarını hazırlayan tanrılara karşı mücadelesi dile getirilir.

Gilgames, destanda gücünü ispat etme arzusuyla Enkidu'yu güçsüz düşürüp yenebilmek için ona bir fahişe gönderir. Ancak ilk kavgalarında Enkidu'ya yenilir. Bu yenilgi ona; "olgunlaşma ve insan olarak yumuşama sürecinin başlangıcında olduğunu, en güçlü ve en üstün kişinin kendisi olmadığını öğretir" (Alpaslan, 2007, s. 59-60) ve mücadeleyi dostluk kazanır.

Operada ise Gilgames'in İhtar'ın aşkını reddetmesi üzerine, tanrılar intikam almak için Enkidu'yu yaratır. Gilgames'in annesi Ninsun Enkidu'yu güçten düşürmesi için saray fahişesi Miliza'yı görevlendirir. Miliza Enkidu'yu sarhoş ederek Gilgames'in karşısına çıkarır. Bu karşılaşmada Gilgames'in Miliza'yı itmesiyle başlayan kavgada Enkidu yenilir. Enkidu'yu hileyle yendiğini anlayan Gilgames bir başka sefer karşılaşmayı önerir. Enkidu bu teklifi geri çevirince aralarında büyük bir dostluk bağı kurulur.

Destandaki "yolculukların ilki destanın başında ayrıntıları aktarılmayan: "Bütün ülkeleri dolaştıktan sonra Uruk kentine vardı" diye tanımlanan yolculuktur" (Alpaslan, 2007, s. 40). Operada bu ilk yolculuktan bahsedilmez.

Destanın ve operanın olay çizgisindeki ikinci yolculuk ve ikinci mücadele, Gilgames ve Enkidu'nun Humbaba'yı yenecek üzere Katran Ormanları'na yaptığı yolculuktur. Bu yolculuğun amacı destanda ölümsüz bir ad bırakmak, operada yönetim gücüne ve tanrılarının acımasızlığına karşı durmaktır. Enkidu ve Gilgames'in dostluğu tanrılarının öfkelerini ikiye katlar. Göklerin Boğası ve Humbaba Katran Ormanları'nda onları beklemektedir. Çok geçmeden kahramanlar bu mücadeleyi de kazanırlar. Öfkeden çılgına dönen İhtar intikam almak için güzelliğiyle Enkidu'yu büyüler. İhtar'ın güzelliğine aldanan Enkidu ona dokunduğu anda hayatını kaybeder. Gilgames'in, Enkidu'nun kaybıyla "insan olduğunun farkına varışı, ölümün ve ölümlülüğün farkına varışıyla eş zamanlıdır" (Alpaslan, 2007, s. 53).

Destanın üçüncü yolculuğu Utnapiştim'i arama macerasıdır. Enkidu'nun kaybıyla Gilgames ölümsüzlüğünün sadece tanrılara özgü olduğunun farkına varır. "Bu yolculuk kahramanın yas sürecinin bir parçası gibidir" (Alpaslan, 2007, s. 41). Destanda ayrıntılı biçimde anlatılan yolculuk Gilgames'in gerçek sınavının başladığı yerdir. Kahraman, Utnapiştim'e ulaşabilmek için; Akrep adam ve karısından korkmadığını gösterir, Sakiye Siduri'yle konuşur, Taştankiler'i dağıtır, Urşanabi'yi bulur, ölüm suyunu geçer. Bütün bu tecrübeler "Gilgames'in insan yanının giderek güçlendiği bir süreç" (Alpaslan, 2007, s. 41) olarak tanımlanabilir. Operada Utnapiştim'i arama yolculuğu üçüncü yolculuktur. Enkidu'nun kaybıyla Gilgames ölüm karşısındaki çaresizliğini sorgularken, Gilgames'in karşısına çıkan Kör Adam ölümsüzlüğün sırrını Utnapiştim'den öğrenebileceğini söyleyerek ona yol gösterir. Kahraman dördüncü perdede Urşanabi'nin kayığıyla Utnapiştim'in yanına gelmiş, yorgunluktan altı gün boyunca uyuyakalmıştır. Utnapiştim'e ölümsüzlüğün sırrını sorduğunda, onun bu gizi öğrenmek için yaşanacak tufanı insanoğlundan sakladığını, hiç acımadan onları ölüme terk ettiğini ve sonuçta nasıl yalnız kaldığını öğrenir. Öğrendikleri karşısında dehşete düşen Gilgames tanrılar için insanlarına asla ihanet etmeyeceğini söyler. Kurtuluşu İhtar'da arar. İhtar, Gilgames'i sevdiğini ama ona yaklaşmaması gerektiğini söylese de tutkularına engel olamayıp birbirlerine sarılırlar. Gilgames yüzünü kaybeder. Yüzsüz bırakılarak tanrılar tarafından ölümsüzlükle cezalandırılır. Destanda "Gilgames'in ölümsüzlük otunu bulma süreci dördüncü yolculuk, Gilgames'in otu alıp Uruk'a dönmek üzere yola çıkışı beşinci yolculuk olarak" (Alpaslan, 2007, s. 41-42) düşünülebilir. Operada bu iki yolculuktan bahsedilmez.

Alpaslan'ın belirttiğine göre; Orhan Asena, Tanrılar ve İnsanlar adlı oyununu Enver Behnan Şapolyo'nun hikâyesindeki yorumla birleştirir. Şapolyo, destanın orijinalinde olmayan bir giriş bölümü eklerken, kahramanın doğumunda yaşanan mucizeleri anlatır, Enkidu'nun ölümünü kısa geçer. Hikayede Gilgames ölümsüzlüğü İhtar'a kavuşabilmek için ister ve İhtar'a sarıldığı anda ölür. Asena hikayedeki bu ayrıntıları oyunda ve operada kullanır.

³ 27 Ocak 1964'de dünya prömiyeri yapılan Gilgames operasını Cüneyt Gökçer sahneye koymuştur. Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından seslendirilen eseri yorumlayan sanatçılar: Orkestra Şefi: Nevit Kodallı, Koro Şefi: Domenico Trizio, Dekor: Refik Eren, Kostüm: Hale Eren, Koreografi: D.H.Tomlinson'dur. Solistler: Ayhan Baran (Gilgames), Belkis Aran (Nin-Sun), Sevda Aydan (Miliza), Müveddet Günbay (İhtar), Selim Günokur (Enkidu), İhsan Şenol (Utnapiştim), Süleyman Güler (Yaşlı Kör), Yalçın Davran (Koro Başı), Edip Aktugan (Urşanabi), Ali Koç (Anu), Remziye Alper (Antum), Bergam Kızıltuğ (Aruru), Adnan Başer (Şamaş'ın Sesi), Nejat Çıdamlı (I.Gelen), Yüksel Toksöz (II. Gelen), Halk Korosu, Tanrılar Korosu, Saray Uluları Korosu (A.D.O.B, 1965, s.4).

⁴ Orhan Asena bu sözcüğü ezilenler, mutsuzlar, yenik kişiler anlamında kullanır (Saraç, 1971, s.126).

Kişiler

Gilgameş, Nin-Sun, İştar, Enkidu, Şamaş, Miliza, Anu, Antum, Aruru, K r, Urşunabi, Utnapiştim, Saray Uluları, Koro (Halk)

Birinci perdede kendini insanlarına adayan Gilgameş; halk ve Nin-Sun tarafından üstün bir  nder olarak betimlenir. Gilgameş, tanrılarla olan mücadelesine halkı için girmiş olsa da, insanlarla tanrılar arasında hep yalnızdır. Destanda; tanrıların bir kısmı Gilgameş'ten yana, diğerleri ona karşıyken, operada; ondan yana olan hiçbir Tanrı yoktur. Sadece, babası güneş Tanrısı Şamaş, Gilgameş'i olacaklara karşı uyarır. Bu, onun varlığını ve savaşını destana göre daha dramatik kılar.

İkinci perdede; Gilgameş ve Enkidu'nun karşılaşması, dost olmaları, göklerin boğasını ve Humbaba'yı yenmek için çıktıkları yolculukla artan heyecan   nc  perdede inişe geçer,  nk  Enkidu'nun  l m  Gilgameş'i olgunlaştırır. Bu sayede insanoğlunun ölümlü olduğunu kavrar. Dördüncü perdede, kahraman ölümsüzlüğün bedelini öğrendiğinde dehşete düşer. Ebediyen yaşamak, yalnızlığa katlanmayı gerektirmektedir. Utnapiştim'den aradığı sırrın tanrıların elindeki ölümsüzlük değil, özgürlüğü olduğunu fark eder. İştar'ı çağıran Gilgameş için ölüm; artık bir kurtuluş özlemidir. İştar'a sarıldığında  lmez. Sonsuza dek yaşamanın bedelini yitirdiği yüzüyle ödemek zorunda kalır.

Gilgameş, destanda ölümsüzlüğü ararken, operada ölümlülüğünü fark ettiğinde insan olmayı tercih etmiştir. Destanda da, operada da yenilse de dimdik ayaktadır.

Enkidu operada destana oranla daha geri planda ele alınmaktadır. Tanrıların Gilgameş'e olan öfkesi nedeniyle onu yenmek için gönderilmiştir. Enkidu Gilgameş'e yenilişinin ezikliğini duyan, onun için kendini feda edebilen, dostunun mücadelesinde her zaman yanında olan, korumacı bir kişiliğe sahiptir. Operada Enkidu'nun işlevi, ölümün kaygısını ve acısını hissettirmekten çok Gilgameş'in İştar'a duyduğu aşkın farkına varmasını sağlamaktır.

İştar destanda tutkusu nefrete, nefreti şefkate d n rebilen bir karakterdir. Gilgameş'le arasındaki ilişki nefret ve g c ilişkisidir. Bu ilişki operanın birinci perdesiyle benzerlik gösterir. Eserin   nc  perdesinde İştar'ın ölümsüzlüğe, Gilgameş'in ölümlülüğe ve halkına yazgılı oluşu operanın çatışma öğelerinden biri haline dönüşür. Gilgameş İştar'a duyduğu aşk nedeniyle ölümsüzlüğü ister. Operada destandaki ölümsüzlük otunun işlevini İştar üstlenirken, bir  l ml ye ölümsüzlük verebilmesi mümkün değildir.

Gilgameş'in annesi Nin-Sun; destanda oğlunun rüyalarını yorumlar, sağduyusuyla yol gösterir ve onun için dua eder. Operada da Gilgameş için yol gösteren, düşlerini yorumlayan, fedak r bir anne, tanrılarla insanlar, halkla Gilgameş arasında bağlayıcı bir g c tür. İkinci perdede oğlunun Enkidu'yu yenebilmesi için Miliza ile bir oyun planlar. Destanda ve operanın ikinci perdesinde Gilgameş'in ardından ettiği duayla sahdeden çekilir ve bir daha görülmez. Temsil ettiği bilgeliği ve deneyimi,   nc  perdede K r Adam, dördüncü perdede ise Utnapiştim üstlenir.

  nc  perdede K r Adam Gilgameş'in genç ve sağlam gözleriyle g remediklerinin ironik bir biçimde altını çizer. Gilgameş'e tanrılarla insanlar arasındaki en büyük farkın ölümsüzlük olduğunu, ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek için Utnapiştim'e nasıl ulaşması gerektiğini anlatır. Yaptığı betimleme seyircinin imgeleminde canlanır.

Operada Utnapiştim insanlardan ve tanrılardan uzaktır.  l ms zd r fakat mutsuzdur. Gilgameş'in ölümsüzlüğü aşk için istediğini ama bu aşkın ona acı ve mutsuzluk getireceğini bilmektedir. Utnapiştim'in Gilgameş'le konuşması insanoğluna i  d k ş  gibidir. Destanda bir kurtuluş mücadelesi olarak anlatılan tufan hikâyesi, operada Utnapiştim'in insanlara ihaneti olarak işlenir. Utnapiştim'in bu hesaplaşması ve uyarısı, Gilgameş'in kendi gücünün farkına varmasını sağlar.

Utnapiştim'in işlevini, ikinci perdede fahişe Miliza  stlenir. Sadece ikinci perdede görülen Miliza, Nin-Sun'un emriyle Enkidu'yu ehlileştirerek Uruk'a getirir. Gilgameş'in karşısına çıkarır. Destanın yan öğelerinden biri olan Enkidu'yu insanlaştırma sürecini anlatarak operaya d hil eder. Miliza, Enkidu'ya duyduğu aşk sayesinde Gilgameş'e gerçekleri gösteren, cesur bir kadındır. Utnapiştim gibi Miliza da Gilgameş'in görmediklerini gösterir, bilmediklerinin farkına varmasını sağlar. Miliza'nın sözleriyle Gilgameş'in hayatında yeni bir evre başlar, böylece can dostunu bulur.

Zaman

Destanda doğumu ve çocukluğu anlatılmayan Gilgameş bütün ülkeleri dolaştıktan sonra Uruk'a gelir. Zamanın akışı kahramanın gençlik döneminde durmuş gibidir. Halkın tanrılara yalvarmasının ardından Enkidu'nun yaratılmasıyla destanda zaman akmaya başlar. Olay çizgisinin heyecanlı noktalarında zamanın yavaşladığı, bu sayede gerilimin ve merakın yükseldiği gözlenir.

Destanda tarihsel bir döneme işaret edilmemesi, kişilerin mitolojik ya da yarı mitolojik varlıklar olması zaman-sızlığı g clendirir. Operada da benzer zamansızlık kavramı muhafaza edilmiştir. Opera, Gilgameş'in gençliğinin en g c l  döneminde başlar. Enkidu'nun ölümüyle Utnapiştim'i bulmak için yola çıktığında geçen zaman Gilgameş'in olgunlaşmasıyla sonlanır.

Destanda ve operada tekrarlanan zaman ölçütleri olayların akışını duyurur. Operanın ikinci perdesinde Miliza Nin-Sun'a: "Gün üstümüzde/ Altı kez doğdu battı/ İlk gün bilgisiz/ Ürkek/ Tıpkı bir çocuk!/ İkinci gün o erkek ben dişi!/ Üçüncü, dördüncü, beşinci günler çılginlar gibiydik tutkularımızla!/ Altıncı gün sallanıyordu öylesine yorgun/ Bitkin/ Yedinci gün hayvancıkları düştü usuna/Gitti (A.D.O.B, 1965)" ve üçüncü perdede Kör Adam Gilgameş'e: "Gün batışına doğru yedi kez yedi dağ, yedi kez yedi çöl/ Yedi kez yedi deniz aşmak gerek" (A.D.O.B, 1965) sözleriyle tekrarlanan zaman ölçütleri duyurulur.

Dördüncü perdede, Gilgameş'in Utnapiştim'e ulaşmak için yaptığı yolculuk sonrasında Utnapiştim: "Gün üstünde altı kez doğdu battı! Gilgameş: Yalan! Utnapiştim: İşte kanıtı Gilgameş/ Altı günlük tayınların/ Hergün için bir tane/ Bak!/ Birincisi büzülmüş/ İkincisi kuru/ Üçüncüsü yaş/ Ötekiler bayat/ Bu da bugünkü/ Bak!/ Taptaze" (A.D.O.B, 1965) derken ve Gilgameş'in Utnapiştim'e "Enkidu gözümün önünde öldü/ Onu İştâr'ın ateşi yaktı/ Altı gün altı gece/ Döğündüm başucunda/ Sağır tanrılara yalvardım/ Yedinci gün kurtlar dökülüyordu burnundan" (A.D.O.B, 1965) sözleriyle zamana vurgu yapılır.

Mekân

Destanda ve operada olayların geçtiği yer, Mezopotamya'dır. Operada birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü perdelerdeki sahne betimlemeleri aşağıdaki gibi yer almaktadır.

Birinci perde Uruk kentinden geçerken, ikinci perde: Uruk'ta bir ziguratın içidir. Üçüncü perde bahar ayında sedir ormanları ve Humbaba'nın dağlarında betimlenirken, dördüncü perdede Utnapiştim'in mağarasının önü tasvir edilmiştir.

Destanda adı geçen Uruk şehri bir uygarlık merkezi aynı zamanda kutsal bir kenttir. Operada Uruk kentine ait betimlemelere yer verilmez. Destandaki mekânlar arasında gerçekte gerçeküstü arası bir noktada, sedir ya da Katran Ormanları vardır.

"Sandars, her koşulda ormanın hayal ürünü olmadığını, kuzey Suriye'deki Amanosların ve İran'ın güneybatısında Elam'daki bir ormanın söz konusu edildiğini belirtir" (Alpaslan, 2007, s. 97). Destanda yer alan gerçeküstü mekânların kullanımı, 1998'de sahnelenen Gilgameş⁵'te "tasarımcının sisli ışıklama tasarımı, tanrıların soyut masalsi görünümü ve eski Mezopotamya giysileri" (Tuncay, 1998, s. 48) benzer bir arkaik etki yaratmayı başarmıştır.

Tema

Gilgameş destanının teması ölümsüzlüktür. Operada bu tema bir araç olarak ele alınmıştır. Libretto yazarının üçte ikisi insan olarak ele aldığı ve insanlara yakınlaştırdığı Gilgameş, toplumdan ileri bir önderdir. İnsanları, onu tanrılar karşısında yalnız bıraksa da o ödün vermeden yoluna devam eder. Utnapiştim insanlara ihanet pahasına tanrıların kölesi olmayı istemez. Tanrıların sırrını reddeder, özgürlük coşkusu ona yetmektedir.

Asena Gilgameş'in asıl gücünü ve operaya hâkim olan düşünceyi şu cümlelerle özetler: "Neydi insanı kahraman kılan, sonsuz cesareti mi? Eşsiz gücü mü? Gilgameş'i Gilgameş yapan perde sonuna dek tükenmeyen özgürlük tutkusudur" (Tuncay, 1998, s. 47).

Gilgameş kadere boyun eğmeyen, halkın umudu olan, aşk için özgürlüğünden vazgeçmeyen bir kahramandır. Saraç (1970, s. 154) kahramanın bu özelliğini "amacına doğru, ödün vermeden yürüme kararlılığını" Atatürk'le özdeşirir.

Opera ve destanda ortak kullanılan motiflere baktığımızda; Gilgameş'in tanrısal ve insansal özellikler taşıması (üçte iki Tanrı üçte bir insan), Gilgameş'e eşit güçte Enkidu'nun yaratılması, Enkidu'yu şehre getirmek için bir fahişenin gönderilmesi, Enkidu'nun fahişe sayesinde insanlaşması, Nin-Sun'un düş yorumlaması, Gilgameş ve Enkidu'nun dost olması, Humbaba'yı öldürmeye gitmeleri, şehrin ihtiyarlarının (koro) ve Nin-Sun'un onlar için dua etmeleri, halkın (koro) Gilgameş'i Enkidu'ya emanet etmesi, İştâr'ın kendini Gilgameş'e sunması ve reddedilince intikam almak istemesi, tanrıların Gilgameş'i cezalandırmaya karar vermeleri, Enkidu'nun ölmesi, Gilgameş'in günlerce yas tutması, ölüm gerçeğini uzun süre algılayamaması, bir gün kendisinin de öleceğini anlaması, ölümsüzlüğü aramaya karar vermesi, ölümsüzlüğe ermiş tek insan olan Utnapiştim'e ulaşmak için Urşunabi'yi bulması, yüz yirmi kürekle ölüm (ateş) suyunu aşmaları, Nuh tufanı, Utnapiştim'in Gilgameş'i altı gün altı gece uyumama sınavından geçirmesi, Gilgameş'in yorgunluktan uyuyakalması, Utnapiştim'in karısının Gilgameş'in başucuna her gün için bir ekmek bırakması, Gilgameş'in uyuduğunu reddetmesi, sınavı geçemediği halde Utnapiştim'den ölümsüzlüğün sırrını istemesi görülmektedir.

Operada destandan farklı olarak kullanılan motifler arasında; Gilgameş'in üçte bir tanrı üçte iki insan olması, halkın Gilgameş'ten yardım dilemesi, halkla Gilgameş arasındaki ilişkinin olumluluğu, Nin-Sun'un düş görmesi, Enkidu'yu şehre getirmek için bir fahişe gönderilmesini Nin-Sun'un emretmesi (destanda bu fikir avcının babasına ve Gilgameş'e

⁵ Gilgameş operası 1998'de rejisör Mehmet Ergüven tarafından Mersin'de sahneye konulmuştur (Mersin prömiyeri: 7 Mayıs 1998 (M.D.O.B, 1998, s.80).

aittir), fahişe Miliza'nın Enkidu'ya âşık olması, Enkidu'nun Gilgameş'e yenilmesi, Enkidu'nun kendini İştar'a kurban ederek Gilgameş'i kurtarması sayılabilir. Opera ve destanda yer alan ortak ve farklı motifler Asena'nın Tanrılar ve İnsanlar (Gilgameş) oyunuyla büyük benzerlik taşımaktadır.

Ahmed Adnan Saygun'un Gilgameş⁶ Operası

Olay Çizgisi

Destanın ve operanın olay çizgisine mücadeleler ve yolculuklar hakimdir. Gilgameş, Enkidu'yu kolaylıkla yenebilmek için ona bir fahişe gönderir. Amacı onu güçsüz bırakmaktır. Ancak yaptıkları dövüşte Enkidu'ya yenilir. Bu yenilgi ona; en güçlü ve en üstün kişinin kendisi olmadığını öğretir ve bu mücadelenin sonunda iki kahraman dost olur.

Destandaki ilk yolculuk: "Bütün ülkeleri dolaştıktan sonra Uruk kentine vardı" diye tanımlanan, ayrıntılarından bahsedilemeyen yolculuktur" (Alpaslan, 2007, s. 40). Operada bu ilk yolculuktan bahsedilmez.

Destanın ikinci yolculuğu, Gilgameş ve Enkidu'nun Humbaba'yı yenmek üzere Katran Ormanları'na yaptığı yolculuktur. Destanın yanısıra operanın olay çizgisinde de yer alan bu yolculuğun ortak amacı ölümsüz bir ad bırakmaktır. Destanda yolculuk hakkında Gilgameş ve Enkidu arasında geçen diyaloglar operanın ikinci perde birinci sahnesinde Şamaş tarafından benzer bir dille aktarılır. Yolculuktan zaferle dönen Gilgameş, ülkesini canavardan kurtarmış, halkının sevgisini kazanmış, gücünü ve yiğitliğini ispatlamıştır.

Destanın üçüncü yolculuğu olan Utnapiştim'i arama macerası kahramanın yas sürecinin bir parçası gibidir. Enkidu'nun kaybıyla Gilgameş ölümsüzlüğün sadece tanrılara özgü olduğunun farkına varır. Bu yolculukta edindiği tüm tecrübeler onun insan yanını güçlendirir. Utnapiştim'i arama yolculuğu operadaki ikinci yolculuktur. Enkidu'nun kaybıyla Gilgameş ölüm karşısındaki çaresizliğini sorgular. Üçüncü perde birinci sahnede yüreğine ölüm korkusu düşen Gilgameş'in yaşadığı acıyı dile getiren farklı iç sesleri duyulur. Ardından, bir destan anlatıcısını çağrıştıran Hikayeci'nin sözlerinden, Gilgameş'in ölümsüzlüğün çaresini aramak için yolculuğa çıkacağı anlaşılır.

Hikayeci Gilgameş'in Maşu dağına aştığını, Akrep adamlarla karşılaştığını, Tanrıça Siduri'nin bahçesine geldiğini söyler. Operanın üçüncü perde ikinci sahnesinde yolculuğun devamını Şamaş anlatırken, üçüncü sahnede Utnapiştim, Gilgameş'e ölümsüzlüğe nasıl kavuştuğunu, Tanrı Ea'nın buyruğuna uyarak tüm sevdiklerini nasıl geride bıraktığını pişmanlık ve derin bir yalnızlık duygusuyla anlatır.

Destanda "Gilgameş'in ölümsüzlük otunu bulma süreci dördüncü yolculuk, Gilgameş'in otu alıp Uruk'a dönmek üzere yola çıkışı beşinci yolculuk olarak" (Alpaslan, 2007, s. 41-42) düşünülebilir.

Operadaki son yolculukta; Utnapiştim'in Gilgameş'e bağışladığı ölümsüzlük otunun getireceği ihtiraslardan korkarak vazgeçmesi ve bu sayede gerçek sevgiye yani ilahi aşka kavuşması anlatılır. Gilgameş içsel bir mücadele içindedir. Destanda ölümsüzlüğü arayıp ölümlülüğe mahkum oluşunun acısıyla kıvrılırken, operada onu genç tutacak sihirli otun kazandıracağı ihtiraslardan vazgeçerek nefesine karşı bir mücadele vermiştir.

"Destan boyunca izlenen olgunlaşma süreci, bir anlamda bilgisizlikten bilgiye geçiş yani bilinçlenmedir" (Alpaslan, 2007, s. 47-48). Saygun; Kerem ve Köroğlu operalarında olduğu gibi Gilgameş'te de bilgisizlikten bilgiye geçişi tasavvuf yoluyla ele almıştır. Joseph Campell'in kahramanın mitolojik macerasında sunduğu; "ayrılma, erginlenme, dönüş" formülü Yunus'un tasavvuf felsefesine dayanarak söylediği "hamdım, yandım, piştim" sözleriyle bağdaştırılabilir.

Destanın ve operanın olay çizgisindeki ikinci mücadele, Gilgameş'in Enkidu'yla birlikte Humbaba'ya karşı verdiği mücadeledir. Cesarete ve fiziksel güce dayalı bu mücadele operanın birinci perde birinci ve ikinci sahnesinde işlenir. Sahnede savaşın yarattığı endişe ve korku Şamaş'ın sözlerine yansır. Her iki metinde de Humbaba'ya karşı verilen mücadele benzerlik gösterirken, tanrıların öfkelerini üzerine çeken Gilgameş, Enkidu'nun yokluğuyla cezalandırılır. İştar, Gilgameş'in Humbaba'nın karşısında zafer kazanmasına öfkelenirse de, onun gücüne ve güzelliğine hayrandır. Hayranlığını dile getirerek sahip olduğu herşeyi Gilgameş'e sunan İştar, reddedilir. Öfkeden deliye dönen Tanrıça intikamını almak için tanrılarla konuşup Göklerin Boğası'nı yere indirir. Bu mücadele, Göklerin Boğası'nın mağlubiyetiyle sonuçlanınca, tanrılar kahramanlardan birinin ölmesine karar verir. Enkidu hayatını kaybeder. Gilgameş, Enkidu'nun kaybıyla ölümlü olduğunu duyumsar.

Kişiler

Yalnız Raksedenler: Gilgameş, Enkidu, Humbaba, Ceylan, Bir Gelin ile Güvey, İştar Kızı, Yılan, Siduri

Yalnız Konuşanlar: İrnina, B Düşünce Hayali, C Düşünce Hayali, Utnapiştim

⁶ Eserin librettosu Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi'nden temin edilmiştir (Saygun, ?). Ahmed Adnan Saygun'un Gilgameş operası henüz sahnelenmemiştir.

Şarkı Söyleyenler: İştâr, Bir İştâr Kızı, Ninsun, Antum, Antum, Hikayeci, Şamaş, Enlil, Anu, A Düşünce Hayali, D Düşünde Hayali, Bale, Koro (E Düşünce Hayali)

Gilgameş, destanda yenilmez bir kahramanken, artık arkadaşı için yas tutan ve ölüm korkusunu hisseden biridir. Operada Gilgameş'in düşünceleri; halkın (koro), Şamaş'ın, Ninsun'un, Hikayeci'nin, düşünce hayallerinin ve Utnapiştim'in sözleriyle duyurulur. Tanrısal niteliklere sahip, gücü ve güzelliğiyle dikkat çekici kahraman eser boyunca söz söylemeden sadece dans eder. Olay çizgisi onun yüzünden ezilen ve yaşamları yerle bir olan halkın şikâyetleriyle başlar. Birinci perde birinci sahnenin sonunda Gilgameş zulmeden bir kraldan, halkının uyarılarını dinleyen duygusal bir kahramana dönüşür.

Enkidu, destanda olduğu gibi koruyucu ve yol göstericidir. Dostu için kendini feda etmekten çekinmez. Librettoda destana göre daha geri planda yer alırken, Enkidu'nun varlığı Gilgameş'in, koronun ve Şamaş'ın diyalogları içinde yer alır. Karakterin her iki metindeki işlevi, ölüm kaygısını hissettirmektir, varlığı Göklerin Boğası'yla yapılan mücadeleden sonra son bulur.

Destanda ve operada halkla Gilgameş arasında bağlayıcı bir unsur olan Ninsun, bir anne olarak oğlu için her zaman yol göstericidir. Destanda olduğu gibi, ikinci perde birinci sahneden sonra Gilgameş'in ardından ettiği duayla sahneden çekilir ve bir daha hiç görülmez.

Saygun destandaki Fahişe'yi, İştâr kızı olarak birinci perde ikinci sahne boyunca operanın olay çizgisi içerisinde işler. İştâr kızı, Enkidu ile karşılaşmanın sağlayıcısıdır. Kır yaratığına kendini sunan, ona insan gibi yaşamayı, sosyalleşmeyi ve kendine güven duymayı öğreten Fahişe, Enkidu'yu Gilgameş'in karşısına çıkardıktan sonra bir daha görünmez.

Destanda ve operada bilgeliğin sembolü Utnapiştim, "kahramanı ölümsüzlüğe erdirmemiştir ama bilgiye, bilgeliğe erişmesine aracı olmuştur" (Alpaslan, 2007, s. 74). Operanın üçüncü perdesinde Utnapiştim'e ulaşma serüveni anlatılır. Üçüncü perde üçüncü sahneden itibaren Gilgameş yolculuğunu tamamlar, Utnapiştim'e ulaşır. Destanda bir kurtuluş mücadelesi olarak anlatılan tufan hikâyesi, operada Utnapiştim'in insanlara ihaneti olarak işlenir. Destanda tufanın dinmesinden sonraki bölüm, operada yer almaz.

Destanda sevgi ve barış Tanrıçası İrnina bir karakter olarak görünmezken, Saygun tarafından operaya konuşma karakterlerinden biri olarak eklenmiştir. Aşkın, güzelliğin ve bereketin simgesi İştâr, destandaki gibi öfkeli olduğunda ateş saçan, tutkulu bir âşıktır. Gilgameş'le arasındaki ilişki nefret ve güç ilişkisine dayanır.

İkinci perdede yer alan Humbaba ve Göklerin Boğası Saygun tarafından olgunlaşma sürecinin bir parçası olarak ele alınmıştır. Operada Gilgameş ve Enkidu'nun Humbaba ile mücadele için gittikleri Katran Ormanları'ndayken karşılarına çıkan orman cinleri ve orman perileri destanda yer almaz.

Humbaba operada önce al peleriniyle hareketsiz, pelerini çıkarttığında bir delikanlı, başlığını çıkardığında bir genç kıza dönüşür. Öldüğünde eski korkunç haline döner.

Zaman

Destanda; Gilgameş'in, Akrep adamdan izin aldıktan sonra Mâşu dağı geçidinde "bir kez iki saat, iki kez iki saat, iki kez üç saat, iki kez on iki saat" yol alışı ve Katran Ormanları'nın "iki kez on bin saat" uzaklığı zamanın aktarımında kullanılan ifadeler arasındadır.

İkinci perde birinci sahnede Katran Ormanı'na olan mesafe Hikayeci ve Şamaş'ın dilinden "iki kat yirmi saat, iki kat elli saat, iki kat yüz elli saat" olarak destana benzer bir ifadeyle tanımlanır. Destanda Gilgameş'in uykuya dalışının ekmeklerle sayıldığı "altı gün yedi gece" olan zaman geçişine operanın olay çizgisinde değinilmemiştir. Destanda ve operada belirli bir tarihsel döneme işaret edilmemesi ve karakterlerin mitolojik ya da yarı mitolojik varlıklar olması operada ve destanda zamansızlığı hâkim kılar.

Mekan

Destandaki olaylar Dicle ve Fırat nehirleri arasındaki bölgede; Mezopotamya'da geçer. Sümerler bölgeye M.Ö IV. bin yılda güneydoğudan gelmiştir. Operanın birinci perde birinci sahnesi Uruk kentidir. İkinci sahne çölde bir vaha, üçüncü sahne Uruk'ta bir meydan ve İştâr mabedidir. İkinci perde birinci sahne Şamaş mabedi, ikinci sahne Katran Ormanı, üçüncü sahne Uruk'ta İştâr mabedinin meydanıdır. Üçüncü perde birinci sahne tanımsız bir mekan, ikinci sahne Tanrıça Siduri'nin bahçesi, üçüncü sahne çöl manzarası eşliğinde Utnapiştim'in yaşadığı yer olarak tasarlanmıştır.

Destanın başladığı ve bittiği yer olan Uruk kenti, "sadece büyük ve önemli bir uygarlık merkezi değil aynı zamanda kutsal bir kenttir" (Alpaslan, 2007, s. 96). Librettoda birinci perde birinci sahnede Uruk'ta bir evin salonunda düğün tasvir edilmiştir. Şehre ait betimlemelere yer verilmemiştir.

Destanda, Humbaba'nın yaşadığı varsayılan yüce ağaçlı, ulaşılması, içine girilmesi olanaksız yer sedir ve Katran Ormanları'dır. "Sandars, destandaki ormanın hayal ürünü olmadığını, kuzey Suriye'deki Amanos'ların ve İran'ın

güneybatısında Elam'daki bir ormanın söz konusu" (Alpaslan, 2007, s. 98) olduğunu belirtirken, operanın ikinci perde ikinci sahnesinde İrnina'nın tapınağının olduğu Humbaba'nın yaşadığı Katran Ormanları'na Enkidu ve Gilgameş birlikte gider, başarılı olmalarını sağlaması için Tanrı Şamaş'a su sunma töresini gerçekleştirirler. Enkidu, Humbaba'nın görünmesi için borusunu çalar ve Gilgameş'le Katran ağacını kesmeye gider.

Dokuzuncu tablette Akrep adamın yaşadığı Mâşu Dağı adlı gerçeküstü mekân operanın üçüncü perde birinci sahnesinde Hikayeci tarafından "Maşu Dağı korkunçtur/ Maşu Dağı göklere baş vermiştir/ Maşu Dağını, boyları yerden göğe/Akrep adamlar bekler" sözleriyle betimlenir. Destanda adı geçen mitolojik yerlerden biri olan "Apsu, Landsberger'in verdiği bilgiye göre yerin altındaki tatlı su okyanusudur" (Alpaslan, 2007, s. 100). Operanın üçüncü perde üçüncü sahnesinde "Utnapiştım: Tanrı Ea'nın da buyruğuna uyarak/ Gizleyip de yüreğimde sırrımı/ Bir gemi yapsam dedim/ Bu diyardan gitmeye/APSU'ya erişmeye" (A.D.O.B, 1965) sözleriyle insanlardan kaçışını anlatır.

Tema

Operanın teması insanın aslına dönüşünü yani Allah aşkına ulaşmayı anlatır. Ölüm, gerçek aşka ulaşma yolunda "bir son değil bir başlangıç, ayrılık değil kavuşma" (Refiğ, 2004, s. 227-228) olarak işlenmiştir.

Kur'an'da tasavvufun kaynağı ve insanın Allah'ı özlemesi konusu şöyle ifade edilir: "Yaratan yaratılan ilişkisi ezelde⁷ kurulmuştur. İnsan ruhuyla Allah arası tüm ilişkilerin dayanağı olan ezeli ahd veya misak yaradılış dininin yani İslam dininin dayanağıdır" (Öztürk, 1995, s. 50). Yaşar Nuri Öztürk (2003, s. 90-91) Gilgameş destanını tasavvuf bağlamında şöyle yorumlar; "Destan kahramanı Gilgameş üçte ikisi Tanrı, üçte biri insan olan tasavvuftaki mürit veya salikin⁸ kendisidir. Ölümsüzlüğü isteyen Gilgameş tasavvuftaki deyimiyse, insanın temel varlığı olan külli benliğe, Allah'a ulaşma arzusundadır. Yolculuğunda saf sevginin sembolü Enkidu yardımcısıdır. Bu, tasavvuftaki en kıymetli yardımcı, aşk'tan başkası değildir. Fakat Gilgameş aşkla sonuna kadar dost olamaz. Enkidu bozulur. Fahişe bir kadın onun berraklığını bozar. Bu şehvet ve rıyanın, saliki yolda bırakışının ifadesidir. Enkidu'nun ölümüyle çektiği acı onu yollara düşürür. Ölümsüzlük sırrını bilen Utnapiştım'i arar. Utnapiştım tufandan çıkan ve tanrılar tarafından ırmakların ağzına oturtulan biridir. Ölümsüzdür. Burada tufan, nefis⁹ mücadelesi, Utnapiştım ise bu mücadeleyi kazanarak sonsuzlaşan yani fena¹⁰ ve beka¹¹ mertebelerini kazanan insandır. Gilgameş'in Utnapiştım'e ulaşması çok zor olur. Çünkü yolculuğu gerçekleştirecek gemiyi parçalamıştır. Gemi vesilelerdir. Vesileleri (araçları) yok eden yolda kalır. Halbuki tufandan yani mücadeleden başarılı çıkmak için tavsiye edilen, kamış evin yıkılması, öte-berinin bırakılması ve sadece geminin yapılıp korunmasıdır. Kamış ev, öte-beri, beden ve dünya nimetleridir. Onları bırakarak sonsuzluğa götürecek gemiye yani vesilelere önem vermelidir. Utnapiştım, putperestliğin heykelleştirdiği bir mürşittir¹². Gilgameş'i sonsuzluk yolunda "bütün"e vardırılmaz. Ölümsüzleşmesi için Gilgameş'e tavsiyesi, su dibindeki ölümsüzlük bitkisini elde etmektir. Gilgameş bitkiyi elde ettiği anda onu su dibinde bekleyen yılanı kaptırır. Ölümsüzlüğü insanın dışında arayan Gilgameş ve aratan mürşit, kaybetmişlerdir. Fakat ördükleri destan ölümsüz bir eser olarak kalmıştır. Ab-ı Hayat rüyasının altındaki gerçek, insanın esas varlığı olan Allah'a ulaşarak sonsuzlaşma isteğidir. Gilgameş destanı, işte bu noktadan bakılınca, insanlığın en büyük destanıdır. O destanda biz, sülukunu tamamlamak isteyen ve fakat erdirici ilkelerden yoksunluğu yüzünden hüsrana uğrayan insanın gayretini, daha doğrusu dramını izliyoruz" der. Bu yorum, Saygun'un Gilgameş'le varmak istediği amaç tasavvuf düşüncesiyle örtüşür.

Son perdede Şamaş; karanlıkla aydınlığın, iyilikle kötülüğün savaşında sevginin gücünün bu düşmanlığı neden yenemediğini sorgular. Gilgameş iyiliğe hizmet ettiği için bu yolda ona yardım etmesi için Siduri'ye seslenir. Siduri, Gilgameş'in Utnapiştım'e ulaşmasına yardım eder. Utnapiştım Tanrı buyruğuna uyarak tüm sevdiklerini nasıl geride bıraktığını, ölümün de ölümsüzlüğün de tadına varamadığını acı içinde anlatır.

Utnapiştım: "İnsanı insan yapan /Herşeyden sıyrıldım/ Ölmedim, ölemedim onlarla ve tanrılaştım. . . Amma bilsen/ Tanrı insanlaştıkça güzeldir. . . /Bırak ölsün et, kemik!.. /Amma yaşamak/ Gönüllerde. . . Sevgi kaynağından içmek/ Ve Sevgi'yle "bir" olmak. . . /Ne sen, ne ben/Yalnız sevgi/ Yalnız barış/ Kardeşlik.. /Gönüllerden gönüllere akarak/ Sonsuza dek. . ." (A.D.O.B, 1965) derken yaptıkları yüzünden tanrısal aşktan uzaklaştığını, ilahi aşkı yaşayan, kendini yenen, özgürleşebilen bir insan olmaya duyduğu özlemini anlatır.

Utnapiştım Gilgameş'e sihirli otu verdikten sonra kaybolur. Gilgameş ölümsüzlüğün sırrını öğrenememiş elinde gençlik otu şaşkındır. Bu sırada bir yılan Gilgameş'in elinden otu almak ister. Kahraman otu getireceği ihtiraslardan uzaklaşmak ister gibidir. Gilgameş'in elindeki otu atmasıyla yılan otu kapar ve deri değiştirir. Gilgameş gönlü ve

⁷ Başlangıcı belli olmayan zaman, öncesizlik, <https://sozluk.gov.tr/>.

⁸ Bir yola giren, bir yolda giden, <https://sozluk.gov.tr/>.

⁹ İnsanın yeme içme vb. gereksinimlerinin bütünü, <https://sozluk.gov.tr/>.

¹⁰ Allah'ın varlığı içinde yok olma, <https://sozluk.gov.tr/>.

¹¹ Kalıcılık, ölmezlik, <https://sozluk.gov.tr/>.

¹² Doğru yolu gösteren kimse, kılavuz, <https://sozluk.gov.tr/>.

bütün varlığı bir nur ile ışıklanmış gibidir. Ağır ağır bir “vecd rakı”na, bir “sevgi rakı”na başlar. Bu rakı Mevlevi semahını hatırlatır. Hikâyeci elindeki sazı bırakarak: “Göklere tırmanmaya çalışan yarı Tanrı/Yarıdan üstün Tanrı Gilgameş/ Kül oldu içinde. . . /ve bu külden/Sevgi pınarına eğilmenin ateşiyle kavrulan/ Gerçek insan/ Gilgameş can buldu/ve bildi ki/ Gönüllerini aşkın oduna yandırmamış/ve sevgi pınarından tatmamış tanrılar bile/ Sonsuza dek yaşasalar da/ Gerçekte ölümün karanlık gecesindedirler/ ve orada ürkme ve can bezginliği vardır/ Gilgameş gönlünden taşan sevgi pınarında/ Benliğini arındırdı/Kana kana içti. . . ve/ Huzur ne güzel!/Barış ne güzel!/ Sevgi’den başka gerçek mi var?/. . . Diye haykırdı Gilgameş yola çıktı/ İnsanlara korkunun ve küskünlüğün yerine/Sevgi’yi kucak kucak sunmaya. . . /O, gözlerdeki perdeyi açmak/ Gönüllerdeki kirli pası silmek için/ Yola koyuldu. . . /Ey insanlar!/O’nu aranızda bulaydınız!.../Sevgi’yi kaynağından içeydiniz!...”(A.D.O.B, 1965)

Rakı sürüp giderken her şey parlak, göz alıcı bir sisli ışık içinde belirsizleşir, bu ışıktan başka bir şey görünmez olur.

“Saygun tıpkı Kerem operasında Aslı’nın, sonra Kerem’in, ilahi aşkın ateşiyle yanıp kül olarak, sonsuzluk aleminde bütünleşme idealini, alabildiğine mistik bir tahayyül felsefesini” bu eserinde de ele almıştır (Altar, 1993, s. 335).

Bestecinin librettoda değiştirdiği motifler arasında; Avcı’nın Enkidu’yla karşılaşmasının ardından bu durumu babası yerine Gilgameş’e anlatması, destanda Katran Ormanları’na gidip Humbaba’yı öldürme fikrinin Gilgameş’e, epik dramda ise Şamaş’a ait olması, destandaki dağa un serpme ritüelinin yerini operada su sunma töresinin alması, destanda Siduri ağaçtan ayakları üzerine altın sıra fiçlarından yapılmış tahtında yüzü bir duvakla örtülüyken, operada Siduri’nin etrafında kendisine kadehler içinde içki sunan ve rakı eden peri kızlarının bulunması, destanın aksine operada Utnapiştim’in huzurundaki Gilgameş’in yanında Urşanabi’nin olmaması, Taştankiler’den bahsedilmemesi, Utnapiştim’in Tufan’ı çevresindekilere haber vermeyerek ölümsüzlüğe erişmesi, destanda Gilgameş otu kaptırırken operada ölümsüzlüğü kendi arzusuyla reddetmesi değiştirilen motifler arasındadır.

Destanda olmayıp bestecinin eklediği motifler arasında; Gökyüzünün Boğası’nın boynuzlarının ortasına yaprak düştüğü için kılıç darbesi ile öldürülebileceği tek yer boynuzlarının ortası olması, ceylan motifi, Gilgameş’in düşüncelerini A, B, C, D ve E figürlerinin dile getirmesi, ok ile tefe’ül teması, Gilgameş’in boynuzdan yapılmış borusunu Humbaba’nın görünmesini ve ortaya çıkmasını sağlamak amacıyla çalması, kutsal doludan içmesi ve Mevlevi semahı sayılabilir.

Sonuç

Orhan Asena’nın Tanrılar ve İnsanlar oyununu siyasal ve toplumsal dönüşümlerin yaşanmaya başladığı 1950’li yıllarda yazması dikkat çekicidir. Yazarın düşün dünyasında: “Tanrılar cephesi eskimiş, eskidiği için de insanların ilerlemesini köstekleyen bir kurumlar, kurullar, yasalar, gelenekler, görenekler sistemini (Asena: 1978-1979, s. 8) temsil eder. Yazarın, oyunda yarattığı kurgu Gilgameş operasının da çatısını oluşturur.

Destandaki kahraman prototipi operada da muhafaza edilir. Kodallı ve Asena Gilgameş’i bir kahraman olmanın yanında; bir yönetici, âşık bir erkek, bir dost, acılı bir insan, isyan eden bir ölümlü olarak ele alır. Operanın kurgusu içinde tutkulu ama çatışmalı imkânsız bir aşk hikâyesine ve fiziksel güç denemesiyle başlayan bir dostluk hikâyesine de yer verilir. Gilgameş’in gücünün ve cesaretinin anlatıldığı eyleme dayalı olaylara değinilmez. Enkidu ve Gilgameş’in göklerin boğasını yenmesi ve Gilgameş’in Utnapiştim’e ulaşmak için yaptığı yolculuk dolaylı olarak anlatılır. Bu sayede Gilgameş’in ölümlü biri olduğu vurgulanır.

Operanın birinci perdesinde zulümden kaçan Uruk halkının (Koro) Gilgameş’ten yardım istemesi, ikinci perdede; Miliza’nın Enkidu’ya aşkı, Gilgameş ile Enkidu’nun karşılaşması, üçüncü perdede İştâr ile Gilgameş’in çatışması, dördüncü perdede Utnapiştim’le Gilgameş’in ilişkisi işlenir.

Operada destana göre bazı motiflerin ve kişilerin ağırlıkları azaltılmış, bazıları ise ön plana çıkartılmıştır. Destanla opera arasındaki en temel fark; ikinci derece kişilere birer yaşam, birer karakter kurulmasıdır. Karakterler operanın en başından itibaren Gilgameş’in üstün önderliği çevresinde birleşerek biçimlenmiş gibidir. Destana göre ölümsüzlüğün geri planda kaldığı librettoda toplum-önder ilişkileri çeşitli açılardan ele alınırken, Gilgameş’i Gilgameş yapan tükenmeyen özgürlük tutkusu olur.

Saygun Gilgameş’i 1970’in sağ-sol, gerici-ilerici çalkantılı günlerinde, her alanda gücü ele geçirmenin ihtirası yükselirken yazar. Eserde, zorba kral Gilgameş’i tanrılar en güvendiği adamını öldürerek cezalandırırlar. Ölümsüzlük iksirini aramaya başlayan Gilgameş atalarının verdiği gençlik otunu yılanı kaptırınca, gençlik umudunu kaybeder. Saygun: “kendilerini tanrısal güçte ve ölümsüz sananlar, mutlaka yenilginin korku ve perişanlığını tatmalıdır. Efsaneyi bu ruh halinin müziğini yapmak için kullandığını” ifade eder (Tanju, 2012, s. 123).

Saygun için Gilgameş klasik metinden esinlenerek hazırladığı: “Kendi anlayışına göre yazdığı bale, konuşma, koro, kısmen opera karışımı bir çalışmadır” (Filoğlu, 1991, s. 7). Bunu “Richard Wagner’in kullanmış olduğu Gesamtkunstwerk terimiyle nitelemek mümkündür; bu terim, “sanatların bileşimi bir yaratış anlamına gelir” (Altar, 1993, s. 331).

Gilgames tanrısal niteliklere sahip, gücü ve güzelliğiyle dikkat çekici bir kahramandır. Eserde Gilgames'in zulmeden bir kraldan, halkının uyarılarını dinleyen duygusal bir kahramana dönüşümüne tanık olunur.

Kahramanın olgunlaşması, destanda bir anlamda bilgisizlikten bilgiye geçişken, operada Gilgames'in bilgisizlikten bilgiye geçişi tasavvuf yoluyla ele alınmıştır. Operada Allah'a ulaşma yolunda insanın geçici niteliklerden arınarak kendi nefsiyle verdiği zorlu mücadele anlatılmaktadır. Bu yolculuk sırasında yaşanan ruhsal arınmayla ölüm korkusu ölümsüzlüğe dönüşür. Ölüm bir son değil yeni bir başlangıçtır. Tasavvufun temelini oluşturan Vahdet-i Vücut (Tek Varlık) kavramı, insan ruhunun Allah ile bütünleşme felsefesine dayanır. Allah'ın bir yansıması olan evrende ve insanda iyi/kötü, güzel/çirkin bir arada yaratılmıştır. İnsanoğlu sahip olduğu kötülük/ çirkinlik gibi geçici niteliklerden sıyrılarak özündeki kalıcı niteliklere iyilik ve güzelliğe yönelerek Allah'a yönelebilir.

Operada Gilgames'in ruhsal anlamda gelişme süreci; Gilgames'in halkına korku salan bir kral olması, bu nedenle tanrıların onun gücüne denk Enkidu'yu yaratması ve Enkidu'yla olan karşılaşmalarının ardından onunla dost olmaları hamlık dönemi olarak birinci perdede, bu iki dostun Humbaba'yı ve Göklerin Boğası'nı yenmesiyle tanrıların ceza olarak Enkidu'nun hayatını sonlandırması, Gilgames'in can dostunu kaybetmesi ve ölüm gerçeğiyle yüzleşmesi yanma dönemi olarak ikinci perdede, ölüm korkusuyla ölümsüzlüğü arama yolunda türlü mücadeleler verip aradığı huzuru Allah aşkında bulması ise pişme dönemi olarak üçüncü perdede anlatılır.

Destanda ve operada bilgeliğin sembolü olan Utnapiştim, kahramanı ölümsüzlüğe erdirmeyiz ama bilgiye, bilgeliğe erişmesine aracı olur. Destanda bir kurtuluş mücadelesi olarak anlatılan tufan hikâyesi, operada Utnapiştim'in insanlara ihaneti olarak işlenir çünkü Utnapiştim ölümsüzlüğü onurlu bir ölüme tercih etmiştir. Saygun'un Utnapiştim'in sözleriyle dile getirdiği "gönüllerde yaşamak", "sevgi kaynağından içmek", "sevgiyle "bir" olmak" ifadeleri tasavvufteki vahdeti vücut inancıyla örtüşür. Gilgames ölümsüzlüğü reddederek varlığın sırrına ermiş, sevgi pınarında Tanrı'yı sezmiştir. Operada insan ruhunun olgunlaşarak Allah'a yaklaşması ve Kur'an'daki insan ruhunun Allah ile arasında ezelden yapılan bir antlaşmayla bağlı olması bu inancın İslam'ı bilmeyen toplumlarda da varlığını düşündürülebilir.

Sanatçıların yaşadığı dönemin siyasal, toplumsal dönüşümlerinin etkisiyle destanla kurdukları ilişki yeni ve özgün bir anlam üretmiş, destanın ana iletisi boyut değiştirerek yeniden tanımlanmıştır.

Metinlerarasılığın bir operanın dramaturjik çözümlemesiyle gösterdiği paralellik ve Murat Tuncay'ın operanın dramatik yapısının çözümlenmesinde önerdiği aşamalar yorumcuların rollerine hazırlanırken yararlanabilecekleri örnek bir çalışma modeli oluşturmuştur. Ülkemizde opera şarkıcılığı eğitiminde çoğunlukla eserin müzikal boyutunun önemsenmesi, şarkıcının bir dram aktörü olduğunun unutulması, uluslararası alanda kabul gören sanatçıların yetişmesine ket vurmaktadır. Devlet konservatuarlarının opera bölümlerine dram sanatı derslerinin konulması, şarkıcıların yorum sırasındaki müzikal ve tiyatral başarısını artıracaktır.

Seyirciye görsel estetiği yüksek bir opera sergileyebilmek için eseri sahneye taşırken operanın çatısını oluşturan dramatik yapının doğru çözümlenmesi gerekmektedir. Bu sayede eseri ortaya çıkaracak düşünce ve çözümün ana referans kaynağı belirlenebilecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmişlerdir.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- İ.Ş.G., E.S.G.; Veri Toplama- İ.Ş.G., E.S.G.; Veri Analizi/Yorumlama- İ.Ş.G., E.S.G.; Yazı Taslağı- İ.Ş.G., E.S.G.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- İ.Ş.G., E.S.G.; Son Onay ve Sorumluluk- İ.Ş.G., E.S.G.; Malzeme ve Teknik Destek- İ.Ş.G., E.S.G.; Süpervizyon - İ.Ş.G., E.S.G.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Author Contributions: Conception/Design of Study- İ.Ş.G., E.S.G.; Data Acquisition- İ.Ş.G., E.S.G.; Data Analysis/Interpretation- İ.Ş.G., E.S.G.; Drafting Manuscript- İ.Ş.G., E.S.G.; Critical Revision of Manuscript - İ.Ş.G., E.S.G.; Final Approval and Accountability- İ.Ş.G., E.S.G.; Material and Technical Support- İ.Ş.G., E.S.G.C.G.; Supervision- E.Y., O.L., C.G.

Yazarların ORCID ID'leri / ORCID IDs of the authors

İbrahim Şevket GÜLEÇ 0000-0002-7961-5715

Elif Sanem GÜLEÇ 0000-0002-9288-3255

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aktulum K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktüze İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayınları
- Alpaslan G. G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgameş Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Altar, C. M.. (1993). *Opera Tarihi*. Cilt IV. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (A.D.O.B), Ankara Devlet Opera ve Balesi (1965). *Gilgameş Libretto*. Ankara: Doğu Matbaa.
- Asena, O. (1978/1979). *Gilgameş*. Dramatik Opera 4 Perde. Ankara: Ankara Devlet Opera ve Balesi.
- Ersel H. (2010). *Sözden Müziğe: Şairler ve Bestecileri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Filoğlu, L. (1991, 8 Ocak), "Adnan Saygun'la Son Söyleşi", *Cumhuriyet*, s. 7.
- Günserel T. (2007). "Şiir & Libretto....biraz da hayat". *Sanat Dünyamız*, 102, 124-125.
- İlyasoğlu E. (2009). *Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses, Nevit Kodallı*. İstanbul: Pan Yayınları.
- (M.D.O.B) Mersin Devlet Opera ve Balesi (1998). *Gilgameş*. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları.
- Saraç T. (1970). *Asena'nın Oyunlarında Toplum Önder İlişkisi*. Türk Dili c. 23 (230), 147-154.
- Saraç T. (1971). *Asena'nın Oyunlarındaki Ezilmiş İnsancıklar*. Türk Dili c. 24 (236), 126-135.
- Saygun, A.A. (?). *Gilgameş Libretto*. Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi.
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygunlarda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Temur N. (2011). *Folklor-İdeoloji-Edebiyat Üçgeninde Suat Taşer'in Deli Dumrul'u*. *Turkish Studies*, 6 (4), 305-315.
- Tuncay M. (1998). *Mersin'de Işıldayan Gilgameş, Bir Özgürlük Tutkusunun Öyküsü*, *Hürriyet Gösteri*, 205, 46-48.
- Tuncay, M. (2003). *Operada Rolün Dramatik Boyutları ve Sanatçının Buna Hazırlanması*. I. Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Kongresinde Sunulan Bildiri. İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, s. 427-432, İzmir
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, (2023, 19 Mayıs). Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Refiğ, G. (2004). Müzikte Doruklar. *Biyografya 5, Ahmed Adnan Saygun*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Öztürk Y. N. (1995). *Dinde Fitrat (Yaratılış)*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınevi
- Öztürk, Y. N. (2003). *Kuran ve Sünnete Göre Tasavvuf*. İstanbul: Yeni Boyut Yayını.

Atf Biçimi / How cite this article

Gulec, I.S., Gulec, E.S. (2023). Gilgameş Destanının çağdaş yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgameş operaları. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 27-38. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1319966>