

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

NEVİT KODALLI'NIN 'GILGAMES' ADLI OPERASININ
DRAMATURJİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
CEREN SEV

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ SİBEL SARICAN GÜNDÜZ

ANKARA – 2020

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

NEVİT KODALLI'NIN 'GILGAMES' ADLI OPERASININ
DRAMATURJİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
CEREN SEV

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ SİBEL SARICAN GÜNDÜZ

ANKARA – 2020

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 06 / 05 / 2020

Öğrencinin Adı, Soyadı: Ceren SEV
Öğrencinin Numarası: 21410313
Anabilim Dalı: Müzik ve Sahne Sanatları
Programı: Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Sibel SARICAN GÜNDÜZ
Tez Başlığı: NEVİT KODALLI'NIN 'GILGAMESH' ADLI OPERASININ
DRAMATURJISI

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 83 sayfalık kısmına ilişkin, 06 / 05 / 2020 tarihinde tez danışmanım tarafından 'Turnitin' adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeier uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6'dır. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına 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.

Öğrenci İmzası:



ONAY

Tarih: 06/05/2020

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Dr. Öğr. Üyesi Sibel Sarıcan Gündüz
Sibel Sarıcan Gündüz



ÖZET

Gılgamış Destanı tarihte yazılmış ilk yazılı metin olma özelliğine sahip önemli bir eserdir. Dünya edebiyatına bakıldığında, Gılgamış Destanı'nın pek çok ülkede sanatçılara ilham kaynağı olduğu görülmektedir. Çağdaş Türk bestecisi Nevit Kodallı da bu önemli eseri operaya uyarlamıştır. Operanın librettisti Orhan Asena ise Gılgamış Destanı'na özgün bir yorum getirmiştir.

Dramaturji, sahne için yazılmış tüm eserlerin, genel yapıları, konuları ve sahneleme tekniklerini ortaya çıkartmak amacıyla uygulanan bir analiz yöntemidir. Bu araştırma için yapılan tarama sonucunda, dramaturjik analizlerin sınırlı sayıda opera üzerinde gerçekleştirildiği görülmektedir.

Bu çalışmada Gılgamış Operası'nın dramaturjisi yapılarak bu eserin daha anlaşılır olması amaçlanmış ve operanın ne tür düşünceleri ön plana aldığı, dönemin kültürel eğilimleri göz önünde bulundurularak açıklanmaya çalışılmıştır.

Operanın bestecisi Nevit Kodallı'nın hayatı ve besteciliği hakkında bilgi verilmiş ve eserlerinin listesi yapılmıştır. 'Dramaturji' kavramı ile operanın türü olan 'Dramatik Opera' kavramlarının tarihsel değişimleri ve süreçleri ele alınıp açıklanmıştır.

Araştırma, nitel araştırma türlerinden 'betimsel analiz' ve 'doküman incelemesi' yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren materyallerin analizini kapsar." (Yıldırım; Şimşek, 2006: 187)

Bu çalışmada Gılgamış Operası için kullanılan dramaturjik çözümleme basamakları ise; yazıldığı dönemin kültürel eğilimleri, kimlik çözümlenmeleri, olay dizini, olay örgüsü, iç-dış aksiyon, sembolik ifadeler, karşıtlık içeren durum ve olaylardır. Dramaturji

alışmasının içinde operanın librettosu ile Gılgamış Destanı'nın ortak noktaları, farklılıkları ve atlanan bölümleri tespit edilerek, operanın esas temasının ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gılgameş, Gılgamış Destanı, Nevit Kodallı, Dramaturji, Yapısalcılık



ABSTRACT

The Epic of Gilgamesh is an important work that has the distinction of being the first written text in the history. Looking at world literature, the Epic of Gilgamesh has inspired artists in many countries. Contemporary Turkish composer Nevit Kodallı adapted this important piece to the opera. Orhan Asena, the librettist of the opera, gave an original interpretation to the Epic of Gilgamesh.

Dramaturgy is an analysis method used to reveal the general structures, subjects and staging techniques of all the works written for the stage. As a result of the survey conducted for this research, it is seen that dramaturgical analyses were performed on a limited number of opera.

In this study, the dramaturgy of Gilgamesh Opera was aimed to make this work more comprehensible and it was tried to explain what kind of thoughts the opera puts forward and considering the cultural tendencies of the period.

Information was given about the life and composition of the composer Nevit Kodallı. The historical changes and processes of the concepts of “dramaturgy” and “dramatic opera” which is the types of the opera are discussed and explained.

The research was carried out by using descriptive analysis and document analysis which are the types of qualitative research. ‘Document analysis’ involves the analysis of materials containing information about the cases or cases that are aimed for investigation (Yıldırım; Şimşek, 2006: 187).

In the study, the dramaturgical analysis steps used for Gilgamesh Opera are cultural tendencies of the period in which it was written, identity analysis, event index, plot, internal-external action, symbolic expressions, situations and events with contrast. In the dramaturgy study, it is aimed to reveal the main theme of the opera by identifying the common, different and omitted points of the libretto of the opera and the Epic of Gilgamesh.

Keywords Gilgameş, The Epic of Gilgamesh, Nevit Kodallı, Dramaturgy, Constructivism



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Problem Cümlesi	3
1.3. Araştırmanın Amacı	3
1.4. Araştırmanın Önemi	3
1.5. Sınırlılıklar.....	4
1.6. Araştırmanın Yöntemi	4
1.6.1. Model.....	4
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1. Nevit Kodallı	6
2.1.1. Nevit Kodallı'nın hayatı	6
2.1.2. Nevit Kodallı'nın besteciliği.....	12
2.1.3. Nevit Kodallı'nın eserleri	13
2.2. Dramaturji	16
2.2.1. Tanımı.....	16
2.2.2. Yapısı	17
2.3. Yapısalcılık.....	20
2.3.1. Göstergibilim	22
2.4. 20. Yüzyıl Kültürel Eğilimi.....	24
2.4.1. 20. Yüzyılda Batı dünyasında ve Türkiye'de siyasal ortam	25

2.4.2. 20. Yüzyılda Batı dünyasında müzik	27
2.4.3. 20. Yüzyıl Çağdaş Türk müzik kültürü	27
2.5. Gılgamesh Destanı	33
2.5.1. Gılgamesh Destanı'na ilişkin genel bilgiler	33
2.5.2. Konusu	36
3. BULGULAR	45
3.1. Araştırmanın Ana Problemine Dair Bulgular	45
3.1.1. Dramaturji çözümlemesi	45
3.1.1.1. İlk temsil bilgileri	45
3.1.1.2. Kişiler – Karakterler	47
3.1.1.3. Konusu	47
3.1.1.4. Olay dizisi	50
3.1.1.4.1. Serim	50
3.1.1.4.2. Düğüm	50
3.1.1.4.3. Çözüm	50
3.1.1.5. Aksiyon	51
3.1.1.5.1. İç aksiyon	51
3.1.1.5.2. Dış aksiyon	51
3.1.1.6. Tema	52
3.1.1.7. Karakter analizleri	52
3.1.1.7.1. Gılgamesh	52
3.1.1.7.2. Enkidu	55
3.1.1.7.3. Miliza	57
3.1.1.7.4. Nin-Sun	59
3.1.1.7.5. İştar	60
3.1.1.7.6. Şamaş'ın Sesi	62
3.1.1.7.7. Utnapiştım	63

3.1.1.7.8. Kör	64
3.1.1.7.9. Urşunabi	65
3.1.1.7.10. Aruru	65
3.1.1.7.11. Anu	66
3.1.1.7.12. Antum	67
3.1.1.7.13 Koro ve Koro Başı	69
3.1.1.7.14. Tanrılar Korosu	69
3.1.1.7.15. Saray Uluları Korosu	69
3.1.1.8. Karşıtlık	70
3.1.1.9. Semboller	71
3.2. Araştırmanın Alt Problemine Dair Bulgular	73
3.2.1. Orijinal metin ve librettonun karşılaştırılması	73
3.2.2. Farklılıklar	74
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	79
KAYNAKÇA	85
EKLER	89

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Gılgameş	55
Şekil 2. Enkidu	57
Şekil 3. Miliza	59
Şekil 4. Nin-Sun	60
Şekil 5. İştar	62
Şekil 6. Utnapiştim.....	64
Şekil 7. Aruru	66
Şekil 8. Anu.....	67
Şekil 9. Antum	68



1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Gılgamış Destanı, yazıyı bulan Sümerliler tarafından, tarihte yazılmış ilk kitap olma özelliğinin yanı sıra konusu bakımından da önemli bir eserdir. Destan, ölümsüzlük peşinde koşan bir tanrı kralın içsel yolculuğunu ve sonsuz iktidar olma arzusu peşinde koşan Gılgamış'ın; sadakat, sevgi, emek gibi değerleri öğrenmesini anlatmaktadır. Aynı zamanda destan, insanlığın ortak bir sorunu olan ölüm olgusuna yanıt getirmekte, felsefi ve ahlaki çıkarımlara ulaşmaktadır.

Gılgamış'ın önemli yönelimlerinden biri de verdiği mücadelelerdir. Gılgamış, gücünü kanıtlamak için, Humbaba ve Gök Boğası ile savaşa girerek tanrılara başkaldırmaktadır. Bu mücadele sonucunda zafer kazanır. Öte yandan dostu Enkidu'nun ölümüyle karşılaştığı ölüm gerçeği, onun mücadelesini psikolojik boyuta taşıyarak ölüme karşı ölümsüzlük arayışına götürür.

Destan, olayların ve olguların mitolojik şekilde açıklandığı dönemlerde yazılmış olmasına karşın dini bir söylem veya öteki dünya inancıyla bitmemiş, aksine ahlaki ve felsefi bir çıkarımla sonlanmaktadır. Ayrıca destanın dikkat çekici bir başka özelliği de, toplumsal yapıyı anlamamızı sağlayan gelenekler hakkında da bilgiler barındırmasıdır.

Gılgamış Destanı tarihte yazılmış ilk yazılı metin olması nedeniyle birçok alana da bilgi kaynağı oluşturmuştur. Örneğin tüm Semavi dinlerde yazılı olan Tufan mitosunun ilk yazılı metni bu destanda görülmektedir.

Gılgamış Destanı düşün ve sanat alanında da birçok düşünür ve sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Gılgamış Destan'ı hakkında pek çok kitap yazılmış, analizler yapılmıştır. Örneğin, Türk edebiyatında Orhan Asena, "Tanrılar ve İnsanlar" oyununda Gılgamış'ı günümüze uyarlamıştır. Nevit Kodallı'nın Gilgameş Operası da destanın müzik alanındaki yansımasıdır. Günümüz ressamlarından Ahmet Güneş Tekin "Ölümsüzlük Odası" eserinde Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışını tuvaline yansıtmıştır. Yaşar Kemal, ağıtlar üstüne yazdığı eserinde insanın ölümle karşılaşmasında duyduğu korku ve şaşkınlığı anlatmaktadır. Tıpkı

Gılgamış'ın ölüm gerçeği ile karşılaşması gibi Yaşar Kemal'de bu eserinde ölüm korkusunu işlemiştir. Bu ve bunun gibi örnekler çoğaltılabilir.

Dramaturji, sahne için yazılmış tüm eserlerin, genel yapıları, konuları ve sahneleme tekniklerini ortaya çıkartmak amacıyla uygulanan bir analiz yöntemidir. Bu yöntem, metnin altında yatan fikri ortaya çıkarmak; eserin sahneye koyulmasında yeni açılımlar oluşturulmasına katkı sağlamak ve hem sanatçı hem izleyicilere eserin, ayrıntılarıyla daha anlaşılır biçimde sunulması amacıyla uygulanır.

Bu araştırma için yapılan tarama sonucunda, dramaturjik analizlerin sınırlı sayıda operalar üzerinde gerçekleştirildiği görülmektedir. 'Çağdaş Türk Operalarının İçinde Ahmet Adnan Saygun'un Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi' ve 'Selman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operası'nın Şan Tekniği ve Dramaturji Açısından İncelenmesi' gibi çalışmalar buna örnek olarak gösterilebilir. 'Gılgamesh Destanı' üzerine yazılmış iki tane opera bestesi bulunmaktadır. Bunlardan biri, Ahmet Adnan Saygun'un besteliği "Gılgamesh" operası ve Nevit Kodallı'nın yine "Gılgamesh" operasıdır. Bu çalışmada Gılgamış Destanı'nın bir uyarlaması olan Nevit Kodallı'nın Gılgamesh Operası ele alınarak, detaylı analizleri ile dramaturjik açıdan incelenmiştir.

Gılgamesh Destanı'nın Mezopotamya'da yaşayan uygarlıklar tarafından birçok kez yazıldığı görülmektedir. Sümer, Akad, Hurri, Babil, Hitit, Ninova (Asur) versiyonları genel itibariyle aynı olsa da bazı yerleri farklılık içermektedir. Versiyon farklılıkları ve ayrıca tabletlerdeki zedelenmeler ulaşılan kaynaklarda farklı anlatımların oluşmasına yol açmıştır.

Çalışma, Ninova versiyonu¹ üzerinden yürütülmüştür ancak bazı yerler, tabletlerin zedelenmelerinden dolayı, diğer kaynaklarla birlikte ortak bir görüş oluşturularak yazılmıştır. Ayrıca destan ile librettodaki karakter isimlerinin farklılık taşıması bu çalışmada karşılaşılan bir diğer noktadır. Destanda adı geçen Gılgamış librettodaki yazımıyla Gılgamesh, tapınak fahişesi, destanda Şamhat librettodaki yazımıyla Miliza olarak yer almıştır. Bu bilgiler ışığında, yapılan dramaturji analizleri esnasında, destan söz konusu

¹ Rene Labat'ın "Yakındoğu Dinleri" adlı kitabında yer alan Gılgamış Destanı bilgilerine ek olarak, o zamana kadar bilinmeyen yanlarının eklenmiş olduğu son versiyona Ninova versiyonu denir. Tabletlerin büyük çoğunluğu Assurbanipal Kütüphanesi'nden gün yüzüne çıkarılmıştır (Bottero, 2015).

olduğunda destanın kendisi, opera söz konusu olduğunda librettonun kendi içeriği esas alınmıştır.

1.2. Problem Cümlesi

Araştırmanın ana problemi;

- Nevit Kodallı'nın 'Gılgames Operası'nın librettosundaki ana unsurlar ile karakterler, sembolik ögeler, karşıtlık gösteren olgu ve olaylar nelerdir? sorusuna dayandırılmıştır.

Ana probleme ek olarak aşağıdaki alt probleme yanıt aranmıştır;

- Gılgames operasının librettosu ile orijinal metin arasındaki farklılıklar nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, insanlık tarihinin ilk yazını olan Gılgamış Destanı'nın Nevit Kodallı tarafından operaya uyarlanmış adıyla Gılgames Operası'nı, kendi içinde bulunduğu dönem, siyasi ve toplumsal yapı göz önünde bulundurarak, dramaturjik çerçevede ele almak ve bu doğrultuda operanın librettosundaki ana unsurları ve metin içeriklerini ortaya çıkarmaktır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, dramaturjinin bir eseri sahneye koyma aşamalarındaki önemi bakımından ve aynı zamanda Gılgamış Destanı'nın günümüze nasıl yansıdığı anlatması bakımından önem taşımaktadır. Bunlara ek olarak çalışma, Gılgamış Destanı'nın günümüzün koşulları içindeki değişimini inceleyerek destan ile opera arasındaki farkların sanatçılara ve izleyicilere aktarılması ve Cumhuriyet'in ikinci kuşak bestecilerinden olan Nevit Kodallı hakkında fikir vermesi bakımından önemlidir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Gılgamış Destanı'nın orijinal metni ile,
- Nevit Kodallı'nın 'Gılgamesh'adlı operasının librettosu ile,
- Dramaturji tekniği ve tekniğin basamakları ile,
- Kullanılan araştırma yöntemi ile sınırlıdır.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

1.6.1. Model

Bu araştırma nitel araştırma türlerinden 'betimsel analiz' ile durum tespitine dayalı 'dramaturjik çözümleme' modelleri ile yürütülmüştür. Betimsel analizin amacı elde edilen bilgileri yorumlayarak okuyucuya sunmaktır. Bilgiler, neden-sonuç içerisinde değerlendirilip anlamlı sonuçlara ulaşılır. (Yıldırım; Şimşek: 2006).

Araştırmada, dramaturji tekniklerinden biri olan klasik dramaturjiden yararlanılmıştır. Tümüyle metinle ilgilenen klasik dramaturji, eserin ya da bir sanat olgusunun amacını, konusunu, biçimini ayrıntılarıyla inceleyen bir analiz yöntemidir (Oruç, 2006).

1.6.2. Dramaturji basamakları

Bu araştırmada kullanılan dramaturji tekniğinin basamakları aşağıdaki gibidir;

- Temsil Bilgileri
- Kişiler-Karakterler
- Konusu
- Olay Dizisi
- Aksiyon
- Tema

- Karakter Analizleri
- Karşıtlık
- Sembol



2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Nevit Kodallı

2.1.1. Nevit Kodallı'nın hayatı

Nevit Kodallı, 12 Ocak 1925'te Mersin'in Mesudiye mahallesinde, ailenin beşinci ve son çocuğu olarak dünyaya geldi. Annesi ev hanımı, Melek Hanım, Giritli bir ailenin kızıydı. Babası, Ali Rıfat Bey, Ziraat Bankası müdürü idi. Türk sanat müziğine ilgi duymakta ve tambur çalmaktaydı. Kardeşlerin en büyüğü olan Nimet Hanım, Cumhuriyet'in ilk öğretmenlerindendi. Piyano ile ve ud ile ilgilenmekteydi. İkinci büyük kardeşi Hayri Kodallı, mandolin çalmakta ve İtalyan bir müzisyenden keman dersi almaktaydı. Hayri Kodallı, Kodallı'nın ve diğer kardeşlerin ilk müzik öğretmenliğini yaptı. Evdeki bu müzik ortamı Nevit Kodallı'nın küçük yaşlarda müzik ile tanışmasını sağladı. Kültürel zenginlikleri olan Mersin de büyümenin, Kodallı'nın müziği üzerinde etkilerini kendisi şu sözlerle ifade etmektedir;

“Mersin’de doğmak büyük zenginlikti. Çocukluğum çeşitli insan tiplerini ve değişik kültürleri tanıyarak geçmişti... Çukurova’ya Türkiye’nin dört bir yanından pamuk toplamak için gelen insanlar kendi yörelerinin ezgilerini söyleyerek iş görürlerdi. Bazen davul zurnayla yöresel halk oyunları sergilenir, bazen de kendi alemlerinde mırıl mırıl ezgiler düzer, ağıtlar yakarlardı...Elazığ’dan Kars’tan, Kuzey Anadolu’dan, Doğu Anadolu’dan binlerce insan gelirdi. Onların yakınına gidip ezgilerini dinlediğimi, danslarını izlediğimi çok iyi hatırlarım.”...“Mersin’deki değişik topluluklar birbirlerinden kız alıp verdikleri gibi hepsi de yan yana tek bir mezarlığa gömülürler. Ortodoks, Ermeni, Latin Katolik, Maruni, Keldani, Süryani, Yahudi, Arap ve Türk Müslümanlar ve hatta tanırı tanımazlar bile aynı mezara gömülür. Rahipler, papazlar, hahamlar ve imamlar bir arada tören yapar, bir arada bayram kutlar. Latin-İtalyan Kilisesi, Arap- Ortodoks Kilisesi ve camiler yan yanadır. İşte bu ortamda bütün mezheplerin törenlerindeki ayinleri dinleyerek büyümüşüm. Bu da benim için büyük kulak zenginliği olmuştu doğrusu.” (İlyasoğlu, 2009: 30-34)

Kodallı, ilk ve ortaokul öğrenimini Mersin’de tamamladı. Ankara Devlet Konservatuvar’ın Kompozisyon Bölümü’nün giriş sınavına, ortaokulda ki müzik öğretmeni İrfan Sermer’le hazırlandı. 1939 yılında Konservatuvarda Kompozisyon bölümüne kabul edildi. Burada Cumhuriyet döneminin “Türk Beşleri” arasında yer alan Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ile müzik eğitimine başladı. Kompozisyon derslerini Necil Kazım Akses’ten ardından Ulvi Cemal Erkin ve piyano derslerini eşi Ferhunde Erkin ile sürdürdü. Kodallı, Erkin ailesinden müzik öğrenimin yanı sıra kişisel gelişiminde de büyük katkıları olduğunu şu şekilde belirtmiştir; “Ulvi Cemal ve Ferhunde Erkin ailesiyle o kadar kaynaştım ki, neredeyse onların çocuğu oldum. Onlardan yalnız müzik değil, uygarlık dersleri de alıyordum.” (İlyasoğlu, 2009: 40)

Orkestra şefliği derslerini Ernst Praetorius’tan aldı ve onunla olan öğrenimini de şu şekilde ifade etti; “Müthiş müzik kültürü olan, deneyimli bir şef. Ondan da ne çok şey öğrenmiştik. Birikim sahibi olan bir şefin bütün bilgilerini aktarmıştı bizlere. Aslında ilk kez gerçek bir orkestra şefini tanıyorduk, hem de böyle değerlisini.” (İlyasoğlu, 2009: 43)

Kodallı çocukluğundan beri beste yazma yeteneği ve hevesi sayesinde birçok eser yazdı. Konservatuvarda öğrencilik yıllarında (1942) Köroğlu’ndan esinlenerek Destan eserini yazdı. Bu eser hocası Akses tarafından beğenilerek, Bülent Arel’in yorumuyla da konserde seslendirildi. Destan, sanatçının konserde ilk kez seslendirilen eser özelliği taşımaktadır (Sirel, 2005).

1945 yılının yaz tatilinde Mersin’de evinde henüz piyano edinmemişken imgelem gücünü kullanarak “Yaylı Çalgılar için Altılı” (Sixtet) besteledi ve bu yapıtıyla da sınıf atlayarak mezun oldu. Bu bestesi bir yıl sonra 1946 yılında, radyoda seslendirildi (Sirel, 2005).

Kodallı 1946 yılının kendisi açısından önemli bir dönemeç olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir;

“1946 belki de en önemli çıkış yılımdı. Artık bir sekstet bestelemiş, sınıf atlamıştım. Eserim radyoda çalınmıştı. Ve bir yandan da büyük bir orkestra eseri yazmaya koyulmuştum. Bu bir orkestra süiti olacaktı. Dört bölümlü bir süit. Her

bölüm kendi içinde birer ‘Senfonik Movement’ özelliği taşıyordu. Klasik anlamda danslardan oluşan bir süit değildi.” (İlyasoğlu, 2009: 54)

Kodallı yine aynı yıl Lied denemeleri yapmış, yaşayan şairlerin şiirlerini derledi. Nazım’ın, Külebi’nin, Uşaklıgil’in şiirlerinden şan ve piyano için 7 Lied besteledi. Nazım Hikmet’in gençlik döneminde yazdığı ‘Hala Servilerde Ağlıyorlar mı’ ve ‘hasret’ şiiri, Uşaklıgil’den ‘Ay ışığında Bekleyiş’ ve Cahit Külebi’den de dört şiir ile 7 parçalık ilk liedlerini besteledi (Karaca, 2008).

Kodallı’nın bu “7 Poem” eseri ilk kez 30 Nisan 1947 yılında Nevin Öрге (Mezzo sop.) ve Bülent Arel (piyano) tarafından, daha sonra da İsviçre’de seslendirildi. Eserdeki şiirler Bedrettin Tuncel tarafından Fransızca’ya çevrildi (Sirel, 2005).

Öğrenimine iki yıl daha devam ederek ileri düzeye taşıdı ve burada Ernst Praetorius ile orkestra şefliği çalıştı. Ernst Praetorius ’un ölümünden sonra Hasan Ferit Alnar ile orkestra derslerine devam etti. Alnar’ı çok bilgili ve üstün yetenekli bulmuş ve ona büyük saygı duymuştur. Alnar hakkındaki düşüncelerini de şu şekilde ifade etmiştir; “Bütün eserlerinde, ezgisel ve çokseslilik kullanılışında kendini kanıtlar Çağdaş-evrensel Türk müzik literatürümüzün en ilginç parçalarıdır bunlar. Cumhuriyet müziğimiz kendisine çok şey borçludur.” (Okyay, 1997: 31)

Kodallı, mezuniyeti için “Büyük Suit” eserini besteledi ve 1947 yılında ileri devre Kompozisyon ve Orkestra idaresi bölümünü bitirdi.

Kodallı’nın konservatuvarı bitirdiği yıl içerisinde Milli Eğitim Bakanlığı ‘Avrupa Konkuru’ adı altında kompozisyon, piyano, şan ve yaylı çalgılardan oluşan bir yarışma düzenlemiş ve Kodallı yarışmayı koro ve füg çalışmasıyla birincilikle kazanarak, buradan kazandığı burs ile Paris’ te Ecole Normale de Musique (Müzik Öğretmen Okulu) gönderildi (İlyasoğlu, 2009).

Mezun olduktan bir yıl sonra Kodallı eğitimine Paris’te devam etti. Türk genç besteciler arasında adı duyulmaya başlandığında 23-24 yaşındaydı (Okyay, 1997).

“Paris’in yalnız müzik dünyasını değil, yarım yüzyıldır entelektüel dünyasını da yaşamaya başlamıştım. Edebiyatçılar, müzikçiler, ressamlar, tiyatrocular, mimarlar belli kahvelerde buluşuyor, çoşkulu tartışmalar yapıyorlardı. Sanatın her dalı bir diğerinden haberliydi.” (İlyasoğlu, 2009: 78)

Kodallı burada ressamlar, siyaset bilimcilerle de ilişki içerisinde oldu.

“Ressamların ve siyaset bilimcilerin aralarında mzikçi olarak bir tek ben vardım. Onlarla her türlü tartışmaya katılıyordum. Onlarla birlikte görsel sanatların nabzını tutuyordum. Resim-heykel sergilerine gidiyordum, müzeleri geziyordum, mimari üstüne tartışmalarını dinliyordum. Bir mzikçi olarak kendi dnyama boyutlar katıyordum.” (İlyasoğlu, 2009:80)

Bir yandan Paris şehrinin sanat zenginliği ve canlı ortamı öte yandan oradaki müzik ğretmen okulunun Kodallı’ya yeni ufuklar getirmiş ve besteciliğinin yeni boyutlar kazanmasına neden olmuştur.

Kodallı’nın ileriki dönemlerinde besteleyeceği ve Türkiye’de disiplinler alanda başka bir rneği olmayan Van Gogh operasının temellerini bugüne dayandırmak mümkündür.

Burada kompozisyon derslerini Arthur Honegger ’dan, orkestra şefliği çalışmalarını Jean Fournet, kontrpuanı da Charles Koechlin ile sürdürdü. Kodallı kısa zaman içerisinde Honegger’ın ve diğer ğretmenlerinin beğenisini ve sevgisini kazandı (Karaca,2008).

Honegger’ın; “Hiçbir şeyden utanmayacaksın, ekinmeyeceksin, her şeyi kullanacaksın.” (İlyasoğlu, 2009: 69) ğtleri, Kodallı’yı cesurca davranmaya sevk ederek, Kodallı’nın yenilikçi yapısına zemin hazırladı.

Honegger, Kodallı’nın bestelerini incelediğindeki düşünceleri şunlardır; “Nevit Kodallı sağlam bir tekniğe sahip. Kendisine teknik olarak katacağım fazla bir şey yok. Ama artistik, estetik yönünü geliştirmesi için yardımcı olacağım.” (İlyasoğlu, 2009: 68)

Buradaki eğitiminin yanı sıra Paris’in sanat çevresiyle olan bağları da Kodallı’yı beslemiş, ileriki yılları için birikim sağlamıştır.

Bu dönemde besteci, orkestra şefi ve müzik filozofu olan Nadia Boulanger'in derin kültürü ve evlerinde sıkça düzenlenen müzik sohbetleri Kodallı'yı besleyen önemli unsurlardır. Kodallı, Paris'te bulunduğu bu süre içerisinde sadece Paris çevresiyle kalmamış, kendi doğduğu, yetiştiği ortamı ve Türkiye'deki hocalarıyla da bağlarını koparmamış, Konservatuvara öğrenci orkestrası için Sinfonietta'yı bestelemiştir. Hatta burada Türkçe ve yöresel ağızlarla liedler besteleyerek, Türk kültürünü Batı kültürüyle cesurca birleştiren yenilikler ortaya koymuştur.

Kodallı, Sinfonietta, Liedlerin yanı sıra 1. Yaylı Kuarteti, Pişano Sonatı ve Atatürk Oratoryosu'nu aynı yıl içerisinde (1949) besteledi. Sinfonietta Kodallı'nın en çok seslendirilen eserlerinden biri olmasının yanı sıra 1965'te Dame Ninette de Valois tarafından koreografisi yapılarak, bale eserine dönüştürüldü (Karaca, 2008).

Nevit Kodallı, Atatürk'e karşı minnettarlığını dile getirmek amacıyla Atatürk Oratoryosu'nu besteledi. Librettosunu, daha önce bestelediği 7 Poem eserinde yer alan şair Cahit Külebi'nin yazmasını istedi ve Külebi oratoryo formunda yazdığı 13 parçadan oluşan metni Kodallı'ya ithaf etti. Oratoryonun Türk karakterinin taşınmasına önem veren Kodallı resitatiflerin aşık ağzında yazmayı uygun bularak müzik alanına bir yenilik daha kattı. Esere alt başlık olarak Oratorio Epiko adını verdi. Kodallı, 1952 yılında orkestrasyonunu da tamamlayarak esere son halini verdi. Eser ilk defa 9 Kasım 1953 yılında Ankara Devlet ve Balesi'nde seslendirildi (İlyasoğlu, 2009).

Kodallı, 1953 yılında Paris'ten ayrıldı ve o yıl Ankara Konservatuvarı'nın yüksek bölümünde kontrpuan, müzik formları, enstrümantasyon derslerinde öğretmenliğe başladı. Ancak burada huzursuz günlerin ardından 1954 yılında ayrılmış ardından Devlet Tiyatrosu'nun yönetim kadrosunda görev aldı ve burada Devlet Tiyatrosu Orkestrası'nın başına geçti. Bu yıl içerisinde Keman solosu için Poem' i besteler. Yine bu yıl Yapı Kredi Bankasının açtığı yarışmayı, şan ve pişano için bestelediği "2 lied" adlı eseri ile kazandı. 1954-55 yıllarında tonemeister ve radyoda müzikli program hazırladı (Sirel, 2005).

Kodallı, Ankara Devlet Opera Balesi'nde besteci ve orkestra şefliği yaptığı dönemlerde tiyatro müziklerine ilgi duydu ve iki yüzü aşkın oyun ve sahne müziği besteledi. "Güzel Helena", "Tanrılar ve İnsanlar", "Cadı Kazanı", "Lisistrata", "Fadik Kız" "Atçalı

Kel Mehmet”, “İstanbul Efendisi”ve “Yedekçi ile Kaşıkçılar” bunlardan bazılarıdır. Kodallı, yine bu yıl içerisinde kendine özgü bir yapısı olan ve Türkiye’de çağdaş operanın ilk örneği olarak önemli bir yer edinen Van Gogh operasına başladı. Opera, ünlü ressamın hayatını konu edinen Irving Stone’un Lust for Life adlı romanından uyarlandı. Van Gogh’un beş tablosundan oluşan operanın librettosunu Orhan Asena, Bülent Sokullu ve Aydın Gün hazırladı. Opera Ankara Devlet Opera ve Balesi’nin 1956/57 sezonunda Van Gogh operasının prömiyeri yapıldı (İlyasoğlu, 2009).

Nevit Kodallı, daha sonraki yıllarında tiyatro müziklerinin yanı sıra Yaşar Kemal’in Murat’ın Türküsü, Necati Cumalı’nın Pembe Kadın filmlerine de müzik yazdı. 1957-1959 yılları Nevit Kodallı’nın askerlik yaptığı dönemdir. Kodallı, askerlik sürecinde Bando Okulu’nda oda müziği, kompozisyon ve bando yöneticiliği dersleri verdi. Bunun yanı sıra bestecilik çalışmalarına devam etti ve burada diğer bir büyük operası olan Gılgamış Destanı’nın temellerini atmaya başladı (İlyasoğlu, 2009).

Yine bu yıllar içerisinde sahne müziği olan “Kral Oedipus”u besteledi. Ayrıca bale pandomimi olan ‘Antigone’yi bestelemiştir ancak sahnelemesinin zorluğundan dolayı eser hiç sahnelenemedi. Kodallı operalarının dışında şan ve piyano ile ilgili eserler de besteledi; Garip Şarkılar Albümü’nü çıkardı. Bu albümdeki liedlerin şiirlerini Garip Şairler Antolojisi’nden seçti (İlyasoğlu, 2009).

Kodallı, 1960 yılında Olcay Şihman ile evlenmiş ve iki erkek çocuk sahibi oldu. 1962’te ilk çocuğu Nihat Kodallı, ikinci çocuğu Murat Kodallı da 1967’de doğmuştur.1962’te koro için “Beş Halk Türküsü”nü besteledi.

1963 yılında “Gılgames Operası”nı bitirdi. Librettosunu Orhan Asena yazmıştır. Eser 27 Ocak 1964’te Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelendi.

“Bu ikinci operamda, beylik opera tarzının dışında, iç gıcıklayıcı ezgi etkilerini bir yana iterek, Gılgames dramının özüne yönelmiştim. Olayın anlatımını sağlayan resitatifleri, ilk operamda da olduğu biçimde yalnızca bir resitatif olarak almamış, onlara kişilik kazandırarak oyunun dramatik yapısını yorumlayan, böylece tiyatro aksiyonunu bütünüyle gerçekleştiren bir yol

tutmuştum. Kısacası eseri dramatik olarak bütünleştirmiştim.” (İlyasoğlu, 2009: 125)

1967’de önemli bir eserlerinden olan “Yaylı Çalgılar Kuvarteti No:2” ve “Telli Tuna” yı besteledi.

1969 yılında Kodallı tekrar Ankara Konservatuvarı’nda ders vermeye başladı. 1971 piyano ve yaylı kuvartet için kentet yazdığı “Ebru” yu besteledi. Kodallı esere 1978’de kontrbas, timpani, def, zil, davul, üçgen gibi çalgılar ekleyerek eserin renk skalasını artırdı. Bu eser sanatçının en çok çalınan eserleri arasında yer aldı. 1973’te “Cumhuriyet Kantatı”nı, 1974’te “Güzelleme” yi yazdı. 1976’da “Hürrem Sultan” bale müziğini besteledi (Okyay, 1997).

1980 döneminde eğlence kültürünün egemen olmaya başlaması Nevit Kodallı’yı endişelendirdi ve bu kültürden etkilenilmemesi için müzik eğitiminin erken yaşlarda başlanması gerektiğini düşündü. Bu yüzden çocuk şarkıları, masal müzikleri yazmaya başladı. Bu eğilimini de şu sözlerle ifade etti; “Yetişkinlerden ümidimi kestim, o nedenle çocuk müziklerine yöneldim.” (Okyay, 1997: 54)

2.1.2. Nevit Kodallı’nın besteciliği

İkinci Kuşak bestecilerimizden olan Nevit Kodallı’nın eserleri kendisinden önceki ‘Türk Beşleri’ olarak tanınan bestecilerin ulusal müzik anlayışının yanı sıra çağdaş bir anlayışı da barındırmaktadır.

Kodallı, müzik öğreniminde Türk Beşleri’nin halk ezgilerinin uyarlamalarını dinlemiş, Stravinsky, Bartok, Hindemith gibi çağdaş bestecilerin eserlerinden etkilenmiştir. Konservatuvarın son yıllarında yaptığı kompozisyon denemelerinde alterasyonlar kullanarak alışıla gelmiş formların dışına çıkmıştır. Konservatuvar yıllarında henüz çok duyulmayan bu bestecilerin eserlerini öğrenerek gideceği yönü daha o yıllarda belli etmiş bir bestecidir.

Kodallı'nın eserleri Piyano eşlikli şan albümü, lied, opera, bale, konçerto, ballede, oratoryo gibi geniş bir yelpazeye sahiptir.

Kodallı'nın eserleri genellikle çağdaş formun içerisinde, Anadolu kültürüyle harmanlanmıştır. Örneğin; 17. Yüzyılda yaşamış olan halk ozanı 'Karacoğlan' bozlak formunda yazılmış bir lied'dir. Zulme karşı mücadele eden 'Koroğlu'nu ballade formunda yazmış ve lied formuna yakın bestelemiştir. Bu eserde atonal tonlar, serbest 9 lular duyulmakta olup 5/8 lik- 4/4 lük ölçü geçişleri kullanılmıştır. Koroğlu'nun esas temasındaki sağ el için yazılmış piyano partisi bağlama gibi, sol el de davul, zurna ritimleri andırır biçimde yazmıştır. (Karaca, 2008) Son dönem eserleri ulusal karakterden ziyade çağdaş, evrensel norm özellikleri taşımaktadır.

2.1.3. Nevit Kodallı'nın eserleri

Orkestra Eserleri

“Yaylı Çalgılar Ork. İçin Passacaglia ve Füg” 1945

“Yaylı Çalgılar için Altılı” 1945

“Orkestra için Büyük Suit” 1946

“1. Yaylı Çalgılar Kuvarteti” 1947

“Senfoni in Do” 1948

“Benzetmeler- Partiches” 1949

“Sinfonietta”1949

“2. Yaylı Çalgılar Kuvarteti” 1967

“Adagio-Yaylı Çalg. (2. Yaylı Çalgılar Kuvarteti'nin Adagio Bölümünün Orkestra Düzenlemesi) Ork. İçin Bale Müziği 1974

“Güzelleme- Orkestra için Küçük Suit” 1973

“Ebru- Piyano, Yaylı Çalgılar ve Vurmalılar Orkestra için” 1978

“Viyolonsel Konçertosu” 1983

Solo Çalgı Eserleri

“Piyano için Ballad” (Destan) 1942

- “Piyano Parçaları”1945
“Çocuklar için 5 Piyano Parçası (Ostinato) 1946
“Piyano Sonatı”1950
“Solo Keman için Poema” 1954

Oda Müziği

- “Telli Turna Suiti” 1967
“Ebru-Piyanolu Quintet” 1971

Sahne Müziği

- “Tanrılar ve İnsanlar” 1954
“Güzel Helena” 1954

Oratoryo

- “Atatürk Oratoryosu” 1952

Opera

- “Van Gogh” Operası 1956
“Gılgamesh” Operası 1963

Bale Müziği

- “Antigone Bale Müziği” 1958
“Hürrem Sultan Bale Müziği” 1976

Vokal için yazılmış eserler

- “Şan ve Piyano için 7 Poem” 1946
“2 Lied” 1954
“Şan ve Piyano için Garip Albümü” 1958
“Koro Parçaları- 5 Türkü” 1962

“Cumhuriyet Kantatı” 1973

Marşlar

27 Mayıs Marşı (B.K. Çağlar’ın bir şiiri üzerine), Kızılay Marşı

60. Yıl Cumhuriyet Marşı,

Atatürk’ün 100. Doğum yılı için iki Marş,

75. yıl Cumhuriyet Marşı v.b.

Anadolu Üniversitesi Marşı

Çukurova Üniversitesi Marşı,

Tiyatro için Sahne Müzikleri

Kral Oidipus,

Deli İbrahim,

IV. Murat,

Lysistra,

İstanbul Efendisi,

Yedekçi,

Fadik Kız,

Tahta Çanaklar,

Bir Yastıkta,

Atçalı Kel Mehmet v.b.

Film müzikleri

Murat’ın Türküsü,

Pembe Kadın,

501 nolu Hücre v.b.

Anıtkabir/Sultanahmet Ses ve Işık Gösterileri için Müzikler” 1972

Çok sayıda çocuk şarkıları ve çocuk gençlik şarkıları düzenlemeleri. (Okyay,1997)

2.2. Dramaturji

2.2.1. Tanımı

Dramaturji Eski Yunan'da "dram oluşturmak" anlamına gelmektedir (Bahçeci, 2006). Dramaturji, sanatın düşünsel evrimiyle birlikte genişleyen bir kavramdır. Sanatı ve bilimselliği içinde barındıran bu alana 'dram teorisi' denilmiştir. Eser analiziyle ilgili her şey dramaturjinin konusunu oluşturmaktadır. Tarihsel süreç içinde metin, sahneleme ve çağdaş dramaturji alanına doğru yönelmiştir.

Dramaturjinin bir alt kategorisi olan ve tümüyle metinle ilgilenen klasik dramaturji, eserin ya da bir sanat olgusunun amacını, konusunu, biçimini ayrıntılarıyla inceleyen bir analiz yöntemidir. Aristoteles'in, tragedyayı incelediği Poetika adlı eseri, batıdaki ilk klasik dramaturji örneği olarak kabul edilmektedir. Dramaturji kelimesinin ilk kullanımı ise, 18. yüzyılda yaşamış olan, Lessing'in "Die Hamburgische Dramaturgie" adlı yapıtıyla ortaya çıkmıştır (Bahçeci, 2006).

Klasik Dramaturji, konusunu tarihi, mitolojik ve toplum için kendini feda eden kahramanlardan alır. Ahlaki eğiticilik ve etkili bir anlatım biçimi, vazgeçilmez ilkeleridir. (Oruç, 2006)

Modern- Çağdaş Dramaturji, Lessing ile başlamıştır. Seyirci beğenisi ve gerçekçi bir anlatımın önemi üzerinde duran Lessing oyunların sadece metne göre değil seyircinin oyuna katılımının da sağlanması gerekliliğini ifade etmiştir. Brecht ise duygusal yönelimden çok akılcı ve eleştirel bir yaklaşımı benimsemiş ve sahnenin önemini vurgulayarak sahnelemeyi de dramaturjinin içerisine katmıştır (Bahçeci, 2006).

Çağdaş dramaturjinin en önemli işlevi yeni bir sahne dili oluşturmaktır. Oyun metnini yazı dilinden sahne anlatımına dönüştürmektir. Oyun metni ile sahneleme biçimi sentezlenmeli ve seyircinin de oyunu verilen mesaj doğrultusunda algılaması sağlanmalıdır. Çağdaş dramaturji tüm sanat dallarından ve bilimden de beslenir. Sahnede bilimin ve tüm sahne sanatlarının olanaklarından yararlanır. (Çamurdan, 2013).

Çağdaş dramaturjide asıl olan yönetmenin metni nasıl okuduğudur. Hangi mesajın ön plana çıkarılması gerekliliğidir. Yönetmen metne sadık kalmak zorunda değildir. Kendi bakış açısıyla kendine özgü üslubuyla sahneleme tekniği geliştirerek oyunu izleyiciye aktarır.

2.2.2. Yapısı

Tiyatrodaki dram; tiyatro yapıtlarının ortak özelliğini niteleyen geniş bir kavramdır. En temel anlamıyla, dram sanatı; dramatik yapı, etkileyici bir biçim ve sahnelenmek üzere yazılı, görsel ve işitsel tüm öğelere sahip olan bir sanat yapısıdır. 19. Yüzyıldan sonra daha çok hayatın acılı yanlarını konu edinen ve insanları düşündürmeye sevk eden tiyatro çeşidi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Karataş, 2001).

Dramın tarihsel süreçteki içeriğine baktığımızda, Eski Yunan'daki karşılığının hareket anlamına geldiği bilinmektedir. Başlangıç-gelişme-sonuç içerisinde oluşan hareket, belli bir öznesi ve amacı olan etkileyici bir eylemdir. "Aristoteles Poetika'sında hareketi tragedyanın en asal ögesi saymış, bu hareketi, başı ve sonu olan, belli uzunlukta, tamamlanmış bir eylem olarak tanımlamıştır." (Şener, 2016: 15) Dramın, gerçekçi ve mantıksal bir çerçeveye oluşturulması gerekmektedir. Seyirci dramı izlerken anlatılanın olabirliğine inandırmak gerekir.

Klasik dramda, olaylar, neden- sonuç ilişkisi içerisinde sıralı bir biçimde birbirini izlemektedir. Modern tiyatrodaki kullanımı ise gerçeğe benzerlik ve olay örgüsündeki mantıksal bağ ilkesi kırılmıştır. Olayların sıralanış biçimleri rastlantısallığı çağrıştıracak şekilde düzenlenebilmektedir. Nasıl düzenlenirse düzenlensin, dram, toplumsallık barındırır. İnsanın belli olaylar karşısındaki verdiği tepkilerin nasıl olduğu ve bunların ne gibi sorunlara yol açabileceğini gösterme amacındadır.

Dram; komedi ve tragedya olarak iki türde sınıflandırılmıştır. Antik Yunan tragedyalarında hareket, olayların anlatımı ve gelişimiyle sağlanır. Dram sanatının içinde yer alan tragedyalarda olaylar ve kişisel çatışmalar neredeyse yer almamasına karşın oyunlardaki kahramanların eylemleri, sıra dışı bir durum yaratarak; seyirciyi toplumsal değerler, değer yargıları, insani görevler gibi konular üzerinde yeniden düşündürmeyi amaçlamaktadır. Bunu korku ve acıma duygularını kullanarak yapmıştır. Aristoteles,

“Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektedir.” (Aristoteles, 1987: 28) sözüyle tragedyaya, kendi kuramı olan, katharsis² özelliğini yüklemiştir.

Tragedyalarda bulunan, seyircinin düşüncesini etkilemek amacıyla oluşturulmuş, bir diğer unsur da korodur. “Koro, olaylara tepkisi ile, açıklamaları ve yorumlamaları ile seyircinin düşüncesine yön verir, onun, tanık olduğu gerçekleri uzak açıdan görmesini ve değerlendirmesini sağlar” (Şener, 2016: 24) Operada da bulunan ve operanın önemli bir ögesi olan koronun aynı işleve sahip olduğunu söylenebilir. Prolog, episod ve koro şarkıları tüm dramalarda bulunan ortak bölümlerdir ve parados ve stasimon olarak ikiye ayrılır. Aria olarak adlandırılan sahne şarkıları ve oyuncuların koroya eşlik ettiği kommoi’ lar sadece tragedyaya özgü bölümlerdir. (Aristoteles, 1987)

Klasik dramın vazgeçilmez bir başka ögesi de kahraman figürüdür. Tragedyalarda kahraman üstün özelliklerle donatılmıştır. Kahraman, cesur, erdemli, soylu, sorumluluk duygusu taşıyan, doğru karar veren ve yönlendirendir. Antik tragedyalarda kahraman toplum için eylemde bulunurken yaşamını yitirir. Klasik tragedyada kahramanın trajik bir hatası vardır. Bu trajikliğe sebep olan şey aşırılıktır; öfke, arzu, inatçılık gibi duygulardır. Drama özgü olan dramatik yapılarda da karakter kendi eyleminin sonucunda bir düş kırıklığı yaşar. Tragedyaların trajik ve dramatik yapılarla örülü olduğu ve tragedyanın Apolloncu bir ilke belirlediği söylenebilir. (Şener, 2016)

Tragedyalar ilkel insanın kendini, doğayı, evreni anlamlandırma çabası olan mitosları da kendine konu edinmiştir.

Düşünsel ve yazınsallığın başlangıcı olan Mitoslar yorumlayıcılığının dışında insanın günlük yaşamda nasıl davranması gerektiğini belirlemeye çalışarak yönlendirici bir özellik taşımaktadırlar. “İnsanın kendini kuşatan evreni anlama, algılama, bütün olma çabası sonucu oluşan mitler, Epos ve Logos la birlikte anılır.” (Akgül,2013:4) Genel anlamda söz, öykü, masal anlamı taşıyan mitos, genellikle eposu da içinde barındırır. Epos (destan); düzen ve ölçüyle söylenen ya da okunan söz anlamı taşımaktadır. Mitoslar eposlarla gerçekleştirilir.

² Katharsis; Ruhun ve duyguların sanat yoluyla arınması, tutkuların temizlenmesi anlamına gelmektedir. (Akarsu, 1984)

Logos; akli ifade eder. “Söz merkezli, sözün egemenliği altındaki bir dünyada mutlaka logos, mitos, epos birlikteliği vardır.” (Göksel, 2008: 25) Mitoslar sözelden yazı alanına doğru ilerleyerek epos ve tragedyaya dönüşmüş ve sanatsal bir çerçevede varlığını sürdürmüştür.

Batı dillerinde “épique”, “épopée”, “epos”, “epic” sözcüklerine karşılık gelen destan genel anlamda epik şiir anlamında kullanılmıştır. “Destan kelimesi dilimize, İslâmiyet’in kabulünden sonra “efsane, mesel, hikâyet-i güzefltegân” anlamında kullanılan Farsça kökenli “dâstân” kelimesinin ses ve anlam değişikliğiyle girmiştir.” (Oğuz, 2004: 130) Türkçe’deki destan sözcüğü anlam olarak Farsça’daki ‘himsi’ kelimesine karşılık gelmektedir.

Destanlar, toplumun geçmiş dönemlerinde yaşanan tarihsel ve toplumsal olayları liderler ve kahramanlar aracılığıyla günümüze aktaran manzum biçiminde yazılan bir edebiyat türüdür. Savaş, deprem, yangın, salgın hastalıklar gibi afetlerin yanı sıra sevinç uyandıran olayları da içinde barındıran kahramanlık öykülerini ve geleneklerini doğüstü olaylarla nesilden nesile aktarmaya yardımcı olurlar. Aynı zamanda bugün için, geçmişin tarihsel, ekonomik ve toplumsal yapılarına ışık tutarak toplumsal belleğin oluşumuna katkı sağlarlar. Destanların içerisinde tanrılar, tanrıçalar, ölümsüzlük, tufan ve tanrıların insanları cezalandırmaları gibi mitolojinin konularını oluşturan unsurlar yer almaktadır. Mitosların retorisi olarak ortaya çıkan destan (epos), zaman içerisinde kendi biçimini alarak yeni bir tür olarak edebiyat alanında kendine yer edinmiştir. Destanların içinde doğüstü anlatıların yer alması mitoslarla olan bağının bir göstergesidir. Hançerlioğlu da mitolojilerin;

“...tanrıların, insanların, kahramanların ve evrenin yaratılışının yanı sıra ilk günahı, ilk ölümü, tufanı, tanrıların insanları nasıl cezalandırdıklarını, ikinci planda ise avcılığın ve hayvancılığın başlangıcını, bitkilerden nasıl yararlandığını, ateşin ilk kez elde edilmesini, cinsel hayatın başlangıcını; ilk ailenin, törelerin ve toplumsal kurumların ortaya çıkışını konu edinen; bunları destansı ve şiirli bir dille anlatan, çoğu zaman kutsal sayılan öyküler”(Hançerlioğlu, 1978: 167) olduğunu söyleyerek, destan ile mitolojinin aslında iç içe öğeler içerdiğini dile getirmiştir.

Şiir ya da şarkı diliyle oluşturulan destanlar anonim olmalarının yanı sıra şairler tarafından da yazılmışlardır. Olağanüstü kahramanların gerçek ya da gerçek dışı hikayelerini anlatan bu edebi metinler genellikle müzik eşliğinde söylenirdi. Bu noktada bu çalışmanın

konusu olan Gılgamesh Destanında ağızdan ağıza dolaştıktan sonra yazıya geçirildiği için bu duruma örnek gösterilebilir.

Bunun yanı sıra mitoslar ya da destan hatta masallar ve efsanelerin edebi ölçütleri ya da tarihsel gerçeklik gibi ayrımların dışında, hepsinin ortak amacı işlevsellik barındırmasıdır.

Dramatik opera olarak değerlendirilen “Gılgamesh Operası”ndaki ‘dramatik’ sözcüğü, ‘dramla ilgili olan’ anlamına gelmektedir. Dramatik sözcüğüne etimolojik kökenli bakıldığında, Antik Yunan’da bakmak, görmek anlamına gelen ‘Thea’ sözcüğünden oluşan tiyatro (theatralis) ile hareket, eylem anlamına gelen dram ‘dromenon’ kelimesinin birleşiminden meydana gelmiştir. Bu iki kelimenin birleşiminden oluşan dramatik sözcüğünün, sahneye koyulabilecek olan eserlerin niteliğini yansıttığı düşünülebilir.

Dramatik yapı; inandırıcılık, düşündürücülük ve sorgulayıcılık gibi dramın tüm özelliklerini içinde barındırmaktadır. Bu özellikleri barındıran herhangi bir tasarım; sinema, radyo, tiyatro, opera dramatik yapı içerisinde değerlendirilebilir.

Bu bilgiler eşliğinde ‘Dramatik Opera’ kavramının dramın özelliklerini barındıran bir opera yapıtı olduğu söylenebilir. “Gılgamesh Operası” na daha ayrıntılı yaklaştığımızda, sahneye konulan, düşündürücü bir eser olması, mitolojik karakterler, kahramanlık olayları ve trajik bir son içermesi bakımından tragedyayla özdeşleştiğini söylenebilir.

2.3. Yapısalcılık

Orhan Asena’nın “Tanrılar ve İnsanlar” tiyatro oyununu yazdığı 1950’li yıllar yapısalcılık akımının dünya sanat alanında hüküm sürdüğü yıllardır. Yapısalcılar, sanat alanını eleştirerek kavram ve akımları yeniden irdelemişlerdir.

20. Yüzyılda II. Dünya Savaşı’ndan sonra daha çok önem kazanmaya başlayan yapısalcılık antropoloji, psikoloji, dilbilim, sosyoloji, matematik, edebiyat ve felsefe gibi bilimin her alanında etkisini göstermiştir. Yapısalcılığın Saussure’ün dilbilim üzerine yaklaşımı ile başladığı kabul edilmekte ve kökeninde dilbilim ve gösterge bilim çalışmaları

yer almaktadır. Yapısalcılık akımını oluşturan önemli iki isim olan Jakobson ve Sasure'nin dilbilim üzerine çalışmaları yapısalcı kuramın gelişmesini sağlamıştır. "Sasure'nün dili, dizge ve gösterge olarak sosyal yapıya uyarlaması, yapısalcı kuramın gelişmesini sağlayan önemli belirleyicilerdir." (Nar: 2014)

Sasure'a göre

"Dili oluşturan birimler tek başlarına yapıdan yoksundurlar; bu birimler yalnızca birbirleriyle olan karşılıklı ilişkiler içinde tanımlanabilirler; tıpkı satranç oyununda bir taşın değerinin ancak oyunun kuralları doğrultusunda ve başka taşlarla olan bağlantısı içinde saptanabildiği gibi." (Yüksel, 1995: 21)

"Yapısalcılık en geniş anlamıyla gerçeği tek tek nesnelere değil de nesnelere arası ilişkilerde saptama yoludur." (Yüksel, 1995: 18) Böylelikle yapısalcılık bütünü parçalarını ya da olgularını ilişkisel olarak algılama ve değerlendirme işlemi amacındadır.

Yapısalcılık; makine, canlı-cansız organizma, toplum, topluluk gibi sistematik her öğeyi yapı kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Başka bir deyişle yapısalcılık, bileşkelere meydana gelen bir yapıyı inceleme ve açıklama amacını gütmektedir.

Yapıların çözümlenmesine ve değerlendirmesine dayanan yapısalcılık kuramı dilbilim, psikoloji, antropoloji, matematik, yazınbilim, müzik, resim, tiyatro gibi tüm alanlarda kendini göstermektedir.

Yapı kavramına bakıldığında,
Bütünlük,
Dönüşüm ve
Özde-düzenleme (kendi kendini yönetme)

olarak üç ana düşünceden oluştuğu görülmektedir. Bu yapılar, farklı yapıların kümeler halinde bir araya gelmesiyle oluşurlar. Bütün, öğelerin birleşiminden meydana gelmektedir ve var olan öğelerin diziliminden farklı bir şeydir ve onun fazlasıdır. Bütüncül düşünce, yapı kavramının en önemli ögesidir. Dönüşüm; algılama ve yapılar hareketi barındırdığından değişebilmekte ve dönüşebilmektedir. Dil dizgeleri buna örnek olarak gösterilebilir. Birinde

meydana gelen değişim bir dönüşüm diğer öğeleri de etkileyebilmektedir. Özde-düzenleme ilkesi, bir yapının kendi öğelerinin kendi kuralları ve yasaları içinde var olmasıdır. Özde-düzenleme; dizem, düzenleme ve işlemleri barındırır. Bunlar yapının oluşumunun çözümlenmeleridir. Öğelerin dönüşümleri dizgenin dışına çıkmaz. Dizem de hareket ve tekrar içerdiğinden özde-düzenleyicidir (Piaget, 2007) (Nar, 2014).

Yapısalcı kuramın bir başka önemli düşünürü Levi- Strauss'tur. Levi-Strauss yapısalcılık kuramını antropolojiye uyarlamış, kuramını dilbilim yaklaşımını ve psikianalizci bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Strauss'a göre sosyal yapıyı anlamak insan yapısını anlamaktan geçer. İnsan zihni ego, id ve süperego kavramıyla açıklanır. İnsan ilkel ve uygar dönemde aynı davranmaktadır. Bu da inanç, evlilik gibi olgularla açıklanabilmektedir (Nar, 2014).

“Yapısalcı düşüncenin son aşamadaki ereği insanın bireysel eylemlerini, algılama biçimini, düşünsel ve duygusal konumunu içeren ‘değişmez’ yapıları bulmaktır.” (Yüksel, 1995: 18) Bu nedenle bir açıdan da ‘insanın değişmezliğini savunarak insanı tarihten ve evrimsel süreçten ayrı tutmaktadır. Bu bakış açısı II. Dünya Savaşı sonrasında artış göstererek o dönemin ruh halini bize göstermektedir. Bazı düşünürler bu görüşü karamsar olarak değerlendirirken bazıları da bir öğreti niteliğinden çok bir araştırma ve çözümlenme biçimi olarak görmektedirler.

Yapısalcı yaklaşım, yanıltıcı duygusal özdeşleşmeleri engelleyerek okuru, etkin kılar ve metnin temel direklerini ortaya çıkarma amacı güder. Bu bakımdan bu çalışmada dramaturjik incelemenin yanı sıra yapısalcı yaklaşıma bilgi düzeyinde yer verilmiştir.

2.3.1. Göstergibilim

Göstergibilim anlam üzerine kurulmuş bir bilim dalıdır. Anlam ileten her şey dil, davranışlar, jestler, işaretler, törenler, sanatın tüm dalları hatta moda, mimari düzenleme de dahil göstergibilimin alanıdır ve bu dizgeler gösterge olarak nitelendirilirler. Göstergibilim bu gösterge dizgilerini inceleyen bir bilim dalıdır.³

³ Academia <<https://www.academia.edu/2345316/GÖSTERGEBİLİM>>

Saussure, göstergebilimi bir bilim alanına dönüştüren ilk isimdir. Saussure, göstergebilimi, göstergelerin toplum içindeki yerini inceleyerek bilimsel bir bakış açısı olarak tasarlamıştır. Saussure, Göstergebilim kavramını ilk olarak bir konferansta ortaya atmıştır. Bu konferans Saussure'nin ölümünden sonra öğrencileri tarafından derlenmiş ve 'Genel Bilim Dersleri' adı altında yayımlanmıştır.

Saussure'e göre dil, kavramları oluşturan bir göstergeler dizgesidir. Göstergebilim; gösteren, gösterilen ve gösterge olarak ayrıştırılıp üç ana öğeyle açıklamıştır. Gösterge; kendi dışında başka bir şeyi gösteren, düşündüren, sözcük, nesne, görünüş ya da olgulara denir. Gösteren fizikseldir; ses, biçim, ya da görüntüyü barındırır. Gösterilen ise anlamsal bir niteliktir; algılanan imgedir.⁴

Göstergebilime bakıldığında imge ve kavramın önemli bir yer edindiği görülmektedir. İmge nesnelere zihindeki yansımalarıdır ve somuttur. Kavram soyuttur ve nesnelere ortak özelliklerinin genel adıdır. Örneğin canlı-cansız kavramı vb. imge ile kavram arasında bir bağlantı bulunmaktadır, bu bağlantıya gösterge denmektedir. İmge gösteren, kavram ise gösterilendir. İmge ve gösterge somuttur ama gösterge başka bir anlama dönüşebilmesi bakımından kavramla bir benzerlik gösterir. Her ikisi de kendileri ve kendileri dışında başka anlamları da içlerinde barındırabilirler. Kavram sınırsız bir olgudur ancak göstergenin olanakları sınırlıdır (Strauss, 2020).

İmge donuktur ancak gösterge niteliğine dönüşebilmesi bilinç edimine bağlıdır. Bu bağlar yani göstergeler farklı bağlamlar içerisinde değişikliğe de uğrayabilirler. Örneğin başörtüsü dini bir göstergedir ve imgenin göstergeye dönüştüğü halidir. Ama dans eden otantik giyinimli bir kadının başörtülü hali, dini bir inanın simgesini göstermeyebilir.

İmgeler arasında tek tek bağ kurulmadıkça düşünce oluşamaz. Ancak imge düşünceyle bir arada olabilir ve tek bir imge gösterge görevi yapabilir. İmge düşünce ile bir arada bulunduğu anda, algı boyutunda, gösteren olur.

⁴ Academia < <https://www.academia.edu/2345316/GÖSTERGEBİLİM> >

Bu bilgiler ile birlikte Gılgamesh Operası'ndaki Enkidu karakteri üzerinden bakıldığında Enkidu'nun Gılgamesh'in her durumunda yanında yer alması; Humbaba ve Gök Boğası ile savaşmaları ve ölümü Gılgamesh için seçmesi gösterilendir. Gösterge ise dostluk ve sadakattir. Gösteren ise Enkidu'dur. Gılgamesh karakteri üzerinden bakıldığında da; Gılgamesh'in adalet ve halkın ihtiyaçlarını karşılamak için tanrılara baş kaldırması; Seder Ormanı'ndaki ağaçlarla yok olan şehri diriltme isteği gösterilen, mücadelecisi ve adil olması gösterge ve gösteren de Gılgamesh'tir.

2.4. 20. Yüzyıl Kültürel Eğilimi

20. yüzyıl bilimsel, ideolojik, ahlaki ve sanatsal açıdan, tüm yaşamsal koşulların büyük değişimlere uğradığı bir çağdır.

19.yy da, Aydınlanma ile filizlenen determinist ve pozitivist yaklaşımlar, duygular dahil her şey bilimsellik ile açıklanmaya çalışılmıştır. Fechner'in "uyaran aritmetik bir artış gösterdiğinde duyum da geometrik bir artış gösterir." ifadesi bu anlayışa örnek olarak gösterilebilmektedir. (Bayraktar, Levent: 2003)

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde sosyolojik, psikolojik, fizik ve doğa bilimlerinde devrim niteliğinde değişimler yaşanmıştır. Gerçeklik salt mantıkla ulaşılabilir olmaktan çıkmış, determinizm sorgulanmaya başlanmıştır. İnsanın salt akılcılığa dayanan özne formu Freud'la yıkılmaya başlanmıştır. İnsanın iç hallerini dış sebeplerle açıklamaya çalışan bu anlayışa Bergson, sezgicilik kuramıyla farklı bir bakış açısı getirmiştir.

20 yy'nin başlarında, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım, akli hiç olmadığı kadar geri plana atmış; dadaizm ve gerçeküstücülük akımı doğmuş, "özgürlük" ve "özgürleşme" kavramları bireye inmiş, "bireycilik" zamanla hız kazanmaya başlamıştır. Satre ve Camus gibi düşünürler yeni hümanizma düşüncesi üzerinde yoğunlaşmışlardır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, teknolojiye yaşanan gelişmeler küreselleşmeyle "tek tipleşme"yi yaratarak, "kültür" ve "insan" yapısında yeni algılar ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Adorno ve Horkheimer gibi düşünürler, “aklın yıkımı” üzerine sorgulamalar yapmıştır. Foucault, Baudrillard gibi postmodern kabul edilen düşünürler, çağın sorunlarına değinen görüşler öne sürmüşlerdir.

2.4.1. 20. Yüzyılda Batı dünyasında ve Türkiye’de siyasal ortam

I. ve II. Dünya Savaşları’nın yaşandığı bu yüzyılda siyasal, ekonomik ve toplumsal yapılar değişime uğramış, 19. yüzyılda dünya düzeni yıkılmış yeni bir dünya düzeni kurulmaya başlanmıştır. İmparatorlukların yerini ulus devletleri almış, bu devletler arasında uluslararası ilişkiler kurulmuştur.

Yüzyılın ilk evresinde görülen önemli olaylar şu şekilde sıralanabilir; Rusya’da Çarlık rejimi çökmüş ve yerini insanlar arasındaki ekonomik ve toplumsal eşitsizlikleri gidermeyi hedefleyen sosyalist bir devrim gerçekleştirilmiştir. 19. Yüzyılın en güçlü sömürge devleti olan İngiltere, gücünü yitirmiş, I. Dünya Savaşı’nda, üstün gelme çabası içerisinde olan, Almanya’da yenilgiye uğratılmıştır. Demokrasi çabaları ve serbest piyasa ekonomisi 1929’da krize girmiş, demokrasi İtalya ve Almanya’da yerini faşizm ve devletçiliğe bırakmıştır. Nazi Almanya’sı tüm Avrupa’ya hakim olma çabası içine girmiş ve başarılı olamamıştır. Bu yüzyılda ABD tarafından Japonya’ya atom bombası atılmış ve ABD yeni bir süper güç haline gelmiştir (Alpkaya, Faruk: 2005).

20. yüzyılda tüm Avrupa’da ve Amerika’da meydana gelen değişimlerden Osmanlı İmparatorluğu da nasibini almıştır. Osmanlı İmparatorluğu çözülmeye başlamış uluslar birer birer ayrılarak kendi devletlerini kurmuşlardır.

Türkiye Cumhuriyeti bu yüzyılda çöken imparatorluktan doğmuştur. Mustafa Kemal önderliğinde başlatılan ulusal mücadele 23 Nisan 1920’de açılan meclis ile yeni bir devlet olma sürecini başlatmıştır. Meclisin kurulmasıyla egemenlik ulusun eline geçmiş 1921 anayasasıyla da bu durum hukuki bir zemine oturtulmuştur. Egemen güçlere karşı Kurtuluş Savaşı’nı veren yeni devlet gerçekleştirdiği devrimlerle çağdaş, laik bir hukuk devleti niteliğini kazanmıştır. Ekonomik kalkınmayı sağlamak amacıyla fabrikalar açılmış, kurulan demir yolları ile üretim ülkeye taşınmıştır. Türk Dil ve Tarih Kurumu, konservatuvar ve halk evleri açılarak ulusal bilinç oluşturulmaya çalışılmıştır (Kongar, 1998).

Cumhuriyet'in ilk yılları devletçi bir anlayışla tek parti tarafından yönetilmiştir. Atatürk'ten sonra gerçekleşen II. Dünya Savaşı'nda Türkiye tarafsız kalmayı başararak savaşa katılmamıştır ancak Türkiye'de savaşın sonuçlarından etkilenmiştir. 1945'te çok partili döneme geçilmiş devletçi politikalarından piyasa ekonomisine adım atılmıştır. 1950'de Demokrat Parti iktidara gelmiş liberal politikalar uygulamış, tek parti yönetiminden bunalmış olan halka, özgürlükler ve haklar vaat etmiş olmasına karşın çok kısa bir zamanda (1955) baskıcı bir yönetime anlayışına geçmiştir. Bu duruma 27 Mayıs 1960 İhtilali ile son verilmiş, yeni bir anayasayla (1960) toplum yapısı yeniden düzenlenmiştir. Ekonomi yönetimi, siyaset adamlarından alınarak yeni kurulan Devlet Planlama Teşkilatı'na bırakılmıştır. Yasaların denetlenmesi amacıyla da anayasa mahkemesi kurulmuştur. Kişi hak ve özgürlüklerinin sınırları genişletilmiştir (Alpkaya, Faruk:2005).

1960 sonrasında sosyalist, milliyetçi ve İslamcı gibi farklı ideolojilere dayalı siyasal akım ve partiler kurulmuştur. Bu ortamda sanat alanında da yeni ekoller ortaya çıkmıştır.

1950 yıllarından sonra yazılmış olan 'Tanrılar ve İnsanlar' oyunu baskıcı yönetim zamanında yazılmıştır. Orhan Asena, eserin yazım süreci hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir;

“Bu dönemde tek kaygım, tek düşüncem içimde çağıl çağıl kabarıp gelen uyarıları neden oldukları fikirleri, düşünceleri, duyguları belli kişilere bağlayabilmek, onların birbirleriyle ilişkilerini hem özgün metniyle, hem de kafamdaki kişilemelerle bağdaştırabilmek, kısaca oyuna çağcıl ve sanatsal bir biçim vermek, onlar aracılığıyla sözümü söylemekti...Hangi özelemlerimi dile getiriyordu bu yapıt?..

O dönem, yozlaşmaya, zorbalığa başlayan bir yönetim iktidarıydı. Böyle dönemlerde bir kurtarıcı arar insan. Bu kurtarıcı, bir kahraman ya da bir fikir, ya da bir eylem, ne olursa olsun, o günkü toplumun bir tezi olarak çıkmalıydı ortaya. Gılgamesh de ilkin En-me-kar'la vurgulanan bir zorba yönetimin, giderek, En-me-kar'ın yenilgisinden sonra, çok daha güçlü bir tanrılar cephesinin karşısı olarak çıkmamıştıydı ortaya? Çağdaş bir dünyada neyi simgeliyebilirdi bir tanrılar cephesi? Tüm bir eskimiş, eskidiği içinde insanların ilerlemesini köstekliyen, yeni ufuklara atılmasını önliyen bir

kurumlar, kurallar, kurullar, yasalar, gelenekler, görenekler ve töreler sistemini.”

(Asena: 1978-1979: 8)

2.4.2. 20. Yüzyılda Batı dünyasında müzik

Müziğin bu dönemde geldiği noktaya bakıldığında, diğer sanat dallarında olduğu gibi isyankar ve ‘yıkıcı’ bir üslup benimsediği söylenebilir.

20.yy. müziği, Klasik Batı müziğinde atonallik, çok tonluluk ve ritmik çeşitlilik, benimsenen üslubun doğurduğu yeniliklerdir. Bu yeniliklerin yanı sıra farklı akorlar, vurguda değişiklikler ve Doğu esintileri görölmektedir. Schonberg, Debussy ve Stravinski bu dönemin modernist, izlenimci ve gerçeküstücü akımlarının önde gelen bestecileri arasında yer almaktadır.

John Cage’in, eylemsel sanat içerisinde yer alab 4’33 adlı eseri, yine bu dönemde gerçekleşmiştir. Eser, sanatla hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldıran, sorgulayıcı bir niteliktedir. Eser 4’33 dakikalık sessizliğin yanı sıra, sahne dışındaki öğelerin oluşturduğu; öksürükler, hışırtılar..vb sesleri içinde barındırmaktadır. John Cage’in eser yerine ‘sanat parçaları’ sözcüğünü kullanması, sanatı icra etmenin dışında, dünyanın her yerinde doğal olarak var olduğu düşüncesini vurgulamaktadır.

Sanayi Devrimi’nden sonra hızla gelişen teknoloji birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da etkili olmuştur. 20. yüzyıl’da radyo ve gramafonun kullanılmasıyla müziğin ulaşım gücü hiç olmadığı kadar artmıştır. Önceden canlı olarak icra edilen ve dinlenen müzik, zamanla bu özelliğini yitirerek geniş ulaşımı sayesinde pazarın önemli bir parçası haline gelmiştir. Klasik müziğin yanı sıra caz, rock ve pop gibi çeşitli müzik türleri ortaya çıkmış, bu yeni müzik türleri radyo aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmıştır.

2.4.3. 20. Yüzyıl Çağdaş Türk müzik kültürü

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleriyle başlayan Batılılaşma hareketleri, Cumhuriyet’in ilanıyla birçok alanda kendini gerçekleştirme fırsatı bulmuştur. Yeni kurulan Cumhuriyet’le

birlikte Batılılaşma toplumsal ve kurumsal yapıda birçok değişim ve dönüşümü beraberinde getirmiştir. Modern bir devletin kurulmasında sanatın önemli bir rolü olduğuna dikkat çeken Atatürk, Batı müziğinin yaygınlaştırılması ve geliştirilmesi için son derece kararlı davranmış, bu çabalar ‘Milli Musiki’ ve ‘Musiki İnkılabı’ adı altında toplanmıştır.

Atatürk, sanat hakkındaki düşüncesini şu sözleriyle ifade etmiştir;

“Güzel sanatlarda muvaffakiyet; bütün inkılapların muvaffak olduğunun en kat’i delilidir. Bunda muvaffak olamayan milletlere ne yazıktır. Onlar, bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanılmaktan daima mahrum kalacaklardır. [1936, Cevat Abbas Gürer, Cumhuriyet Gazetesi, 10 XI. 1941] (İnan, 2007: 128)” (Deniz, 2017: 31).

Atatürk’ün sanata verilen özellikle de müzik alanında verdiği önem doğrultusunda Türk müziğinin ne olduğu ve ‘Milli Musiki’nin nasıl olması gerektiği konusu ele alınmıştır. TBMM’nin IV. Devre açılış konuşmasında bu görüşü ile ilgili talimatını şu şekilde dile getirmiştir;

“Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleşileri toplamak, onları Bir an önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu şekilde güzide ulusal Türk müziği yükselebilir. Evrensel müzikte yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna değerince özen vermesini, kanun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.” (Duman, 2006: 128)

Bu doğrultuda Ziya Gökalp’in görüşlerinden de yararlanılmıştır. “Gökalp’e göre Türkiye’nin Milli Musikisi (Halk Türküleri+ Garp Armonisi) formülünden doğacaktır.” (Behar, 2008: 272) Ulusal müziğin sentezle oluşturulabileceğini söyleyen Gökalp, halk ezgilerinin batı müziği tekniği ile işlenilmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Ziya Gökalp’in bu görüşü Atatürk’ün ‘Milli Musiki’ özellikleriyle benzerlik içermektedir.

Cumhuriyet’in çağdaş müzik politikalarını iki farklı dönemde incelemek mümkündür. Birinci dönem çalışmalarının daha çok yapısal alanda gerçekleştiği söylenebilir. İlk olarak

1923'te Musiki Encümen'i kapatılmış, Darülelhan daha önce Maarif Vekaleti'ne bağlıyken daha sonra İstanbul Valiliği'ne bağlanmış ve Batı müziği eğitimi vermeye başlamıştır. Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası, Riyaset-i Cumhuriyet Bandosu ve Riyaset-i Fasil Heyeti Ankara'da konserler vermeye başlamıştır. Müzik alanındaki bir diğer yenilik de Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasıdır. 1924'te kurulan okulun amacı müzik öğretmeni yetiştirmek olan bu okul 1936'da açılacak olan Devlet Konservatuvarı'nı temelini oluşturmuştur. 1917 yılında kurulan Darü'l-elhan, 1926 yılına kadar Klasik Türk Müziği ile batı müziği eğitimi birlikte vermiştir. 9 Aralık 1926 yılında Milli Eğitim Bakanlığı, Darülelhan'da verilen Türk Müziği eğitiminin yerine, tümüyle Batı müziği eğitimi veren konservatuvar eğitiminin sürmesini uygun görmüş ve Darülelhan'ı kapatmıştır. Okulun "Nağmeler Evi" anlamı taşıyan Dar-ül-elhan'ın adı değiştirilerek, İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülmüştür (Kolukırcık, 2015).

Cemal Reşit Rey, "Konservatuvar Hatıralarım" başlığı altında yayımlanan yazısında bu dönemden şöyle bahseder. (Rey, 1973)

"Sene 1926. Yaz aylarında, Ankara'dan bir davet geldi. Müdür Süreyya Bey'e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekaleti bir encümen kurmuş, Sanayi Nefise Encümeni, sanat meselelerini görüşecekti. Bu encümende kimler vardı: Reis olarak rahmetli Ressam Namık İsmail, Namık İsmail o zaman Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü idi. Çallı İbrahim o da Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca idi. İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Ethem Bey, İsmail Hakkı Bey, Mimar Kemalettin Bey. Biz Musa Süreyya Bey'le bir layiha hazırladık ve Encümen'e sunduk. Bu tarihi bir layihadır. Dârülelhan isminin kaldırılmasını onun yerine konservatuvar isminin kullanılmasını, ayrıca Maarif'e bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegah, düğah, segah, dümteka dümtektabirleriyle değil, solmizasyon denilen usulle, yani do re mi fa sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Dârülelhan ismi kalktı yerine konservatuvar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi" (Kara, 2010: 49).

Bu değişim, dönemin idarecileri ve sanatçıları tarafından "müzikte modernleşmenin" gereği olarak görülürken, Rauf Yekta Bey ve Sadettin Arel gibi kimi ünlü musikiciler de Garbın bilimselliğini yadsımayarak, ancak, Şark ve Garb birlikteliğindeki bir eğitimin doğru

olacağını dile getirmişselerde; “İstanbul Konservatuvarı ismini alan kurum, 1927-1944 yılları arasında müzik öğretiminde yalnız Batı müziğiyle meşgul olmuştur” (Kolukırık, 2015).

Müzik alanındaki yenilikler sadece eğitim çerçevesi içerisinde sınırlı kalmamış, Darü'l-elhan Mecmuası gibi yayınlarla da müzik kültürüne katkıda bulunulmuştur. Yayınlanan makalelerde, müziğin edebiyat, resim, mimari gibi disiplinler arası benzerliklerine değinilmiş, Doğu ve Batı sanatkârlarının biyografilerine yer verilmiş, milli marşların önemine ve erken yaştaki çocukların müzik yeteneğinin nasıl fark edilebileceğine, eğitiminin nasıl olması gerektiğine dair bilgilere ve değerlendirmelere yer verilmiştir (Kolukırık, 2015).

Darülelhan Mecmuası'nda makaleleri olan müzik üstadları; Türk müzikolojisinin kurucusu, bestekâr, ney icracısı Rauf Yekta Bey, Klasik Türk Müziği'nin batılı anlayışıyla yeniden işlenmesi yolunda yaptığı çalışmalarla ünlenmiştir. Darülelhan'da müdürlük yapmış olan, Musa Sürreyya Bey, Ankara Musiki Öğretmen Okulu'nda öğretmenlik yapmış ve Fransızca, İtalyanca, İbranice çevirileriyle tanınmıştır. Muallim Ahmet Muhtar (Ataman), müzikoloji ve folklor alanında katkıları bulunan Mahmut Ragıp Gazimihal, eğitimi için Prag'a gönderilmiştir. Bu isimler Türkiye'ye döndükten sonra Ankara Devlet Konservatuvarı ve Gazi Eğitim Enstitüsünde öğretmenlik yapmış daha sonra da Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğünde şube müdürü olarak çalışmışlardır. Halil Bedii Yönetken, Tanburi Cemil Bey'in oğlu, bestekar Mesut Cemil Bey ve Cenevre Konservatuvarında eğitim görmüş ve Darülelhan'da görev almıştır. Öğretmenlik, bestekarlık ve orkestra şefliği yapmış olan Cemal Reşit Rey'dir (Kolukırık, 2015).

Yine bu dönemdeki yeniliklerden bir diğeri de Tekke ve Zaviye'lerin kapatılarak Tekke müziğine son verilmesidir. Radyo yayınları da bu dönemde başlamış Telsiz Telefon Anonim Şirketi'nin radyo yayınlarında batı müziği çalınmaya başlanmıştır (Behar, 2008).

Halifeliğin kaldırılmasından sonra İstanbul'da bulunan Saray orkestrası, Başkent Ankara'ya getirilerek, Osman Zeki Üngör'den bir orkestra kurması istenmiş, 85 kişilik bir orkestra kurulmuştur. Bu orkestra 1933 yılında, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası adını almıştır (Duman, 2017).

İkinci dönem olarak adlandırılabilir 1930'lu yıllar, 'Musiki İnkılabı'nın daha çok yürürlüğe girdiği yıllar olmuştur. Ali Rıfat Çağatay'ın yazdığı alaturka formundaki Milli Marş'ımız, 1930 yılında Osman Zeki Üngör'ün bestesiyle değiştirilmiştir. 1931 tarihinde Opera Cemiyeti kurulmuştur ve 1932'de sanatın birçok alanında eğitim veren Halkevleri açılarak ulusal kültürün oluşturulmasında katkıda bulunulmuştur (Deniz, 2017).

1934 yılında musiki çalışmalarına yön vermek amacıyla bir komisyon kurulmuştur. Atatürk'ün talimatı üzerine kurulan toplantıda Türk Beşleri ve "Adnan, Ulvi, Cemal Reşit, Mahmut Ragıp, Refik, Necil Kazım, Ruhi, Necdet, Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferid Beylere, Nimet Vahit Hanım davet edilmişlerdir. (Hakimiyeti Milliye, 25 Kasım 1934)" (Deniz, Göktaş, 2016). Çağdaş Türk Musiki'nin oluşturulmasında yabancı müzisyenlerin bilgi ve birikimlerinden de yararlanılmıştır. Macar halk şarkılarını derleyen Macar müzikolog ve besteci Bela Bartok, Türkiye'ye davet edilmiştir. Bartok, Anadolu köylerine giderek türkülerini, ilk ağızından dinleyerek derlemiştir. Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin, bu gezide Bartok'a eşlik ederek, halk ezgilerinin nasıl derleneceği konusunda bilgi edinmişlerdir. Birkaç konferans ve konser veren Bartok'un, doğu-batı sentez çalışmalarına olan katkıları azımsanmayacak boyuttadır (Okyay, 1989).

Aynı yıl içerisinde Türk Müziği'nin radyoda çalması yasaklanır. Bir yıl sürecek olan bu yasağın ardından Türk Müziği ve Osmanlı Geleneksel Müziği radyolardaki yerini tekrar alır. Osmanlı Geleneksel Müziği'ne Türk Müziğine oranla daha fazla yer verilmiştir. Bu verilere göre müzik politikalarını yürütmede belirsizlik olduğu söylenebilmektedir (Behar, 2008).

Bu dönemin bir başka özelliği de yabancı müzisyenlerden yararlanılmış olmasıdır. Viyolonsel Lico Amar, Musiki İnkılabı raporunda radyo ve konservatuvarların öneminden bahsetmiş, Opera ve tiyatro yönetmeni olan Carl Ebert, dünyaca tanınan operaların Türkçe olarak sahnelenmesinde rol almıştır. Ünlü Alman bestecisi ve keman sanatçısı Paul Hindemith Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunda yer almış ve halk türkülerinin çoksesli derlenmesinde büyük emeği geçmiştir. (Balkılıç, 2009).

Çağdaş müzik tekniğini öğrenmek ve uygulamak için Maarif Vekaleti Avrupa Sınavıyla yetenekli öğrenciler seçilmiş ve yurtdışına gönderilmiştir. "Türkiye'ye geri döndüklerinde besteci, araştırmacı ve eğitimci kimlikleriyle ülkemizdeki çağdaş müzik

eğitiminin temellerini atmış; her alanda besteledikleri çok sesli eserlerle Türk müziğini dünyaya tanıtarak evrensel boyuta taşımışlardır.” (Apaydınlı, 2017) ‘Türk Beşleri’ olarak bilinen; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses yurtdışına ilk gönderilen isimlerdir.

Türkiye’ye dönen ‘Türk Beşleri’ senfoniler, operet ve operalar besteleyerek halka sunmuşlardır. Atatürk’ün direktifleri ve yardımları doğrultusunda Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses üç ulusal opera bestelemiş ve bu operalar Ankara’da sahnelenmiştir. Adnan Saygun tarafından bestelenilen ve ilk Türk operası olma özelliği taşıyan ‘Öz Soy Destanı’ 1934 yılında İran Şehinşahı Rıza Şah Pehlevi’nin ve Atatürk’ün huzurunda Ankara Halkevi’nde sahnelenmiştir. Aynı yıl içerisinde Adnan Saygun’un bestelediği ‘Taş Bebek’ operası Atatürk’ün, Ankara’ya geliş tarihi olan 27 Aralık’ta, Halkevi’nde Atatürk’e sunulmuştur. Necil Kazım Akses’in bestelediği ‘Bay Önder’ operası Atatürk’e ithaf edilmiştir (Deniz, 2017).

İlk dönem bestecilerinin çalışmalarında, gittikleri ülkelerin müziklerinin etkileri görülmektedir. İkinci dönem bestecilerinde ise Türk Beşleri’nin öğrencileri olmakla birlikte batıda gelişen avangart hareketlerden etkilenerek müziklerinde yeni formlar kullanmışlardır.

“1950’lerde bütün yenilikçi dünya bestecileri gibi Bülent Arel, İlhan Usmanbaş gibi zamanını genç Türk bestecileri de 12 ton yöntemini ve diziselliği uygulamışlar; Arel, elektronik müzikte Türkiye’de olduğu kadar dünyada da öncülerden birisi olmuştur; Usmanbaş giderek raslamsallık, minimalizm, salkım sesler gibi öğeleri de kullanarak yeni müziğin Türkiye’deki öncülüğünü yapmıştır.” (İlyasoğlu, 2009: 12)

Nevit Kodallı da bu yenilikçi akım içerisinde yer almıştır. Ödevin konusu olan Gılgamesh Operası’nı Orhan Asena ile birlikte farklı bir yorum getirerek hem konu hem işleyiş açısından yenilikçi akıma uygun düşecek bir eser yaratmıştır. Esere, resitatifleri kullanım biçimiyle tiyatro ile bütünleştirmiş esere her açıdan dramatik bir bütünlük kazandırmıştır.

Nevit Kodallı’nın Gılgamesh Operası’na ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“Bu ikinci operamda, beylik opera tarzının dışında, iç gıdıklayıcı ezgi etkilerini bir yana iterek, Gılgameş dramının özüne yönelmişim. Olayın anlatımını sağlayan resitatifleri, ilk operamda da olduğu biçimde yalnızca bir resitatif olarak almamış, onlara kişilik kazandırarak oyunun dramatik yapısını yorumlayan, böylece tiyatro aksiyonunu bütünüyle gerçekleştiren bir yol tutmuşum. Kısacası eseri dramatik olarak bütünleştirmişim.” (İlyasoğlu, 2009: 125)

2.5. Gılgameş Destanı

2.5.1. Gılgamış Destanı’na ilişkin genel bilgiler

Gılgameş Destanı çok eski tarihlere uzandığından yazım tarihi tam olarak bilinmemektedir ancak edinilen bilgilere göre pek çoğunun MÖ yaklaşık 2000 li yıllarda yazıldığı tahmin edilmektedir. Klasik metin 12 tabletten oluşmaktadır. Tabletlerin büyük bir çoğunluğu Anadolu’da bulunan, Hitit’lerin başkenti Hattuşaş’ta ve Antik Filistin şehri Megiddo’da bulunmuştur. İlk olarak Sümerler tarafından yazılan destan, Mezopotamya’yı aşmış, Anadolu’dan Filistin’e kadar olan bölgede yaygın halde bulunmaktadır. (Jackson, 2012)

Destan, tarih öncesi zamanda birçok dile (Sümerce, Babilce, Akadça, Hititçe ve Hurri ve Asurca) çevrilmiştir. Eserler orjinalinden dil ve üslup bakımından farklılık gösterse de bütün olarak bakıldığında tutarlılık göstermektedir. Destanın orijinal versiyonundan ve Babil versiyonundan sonra yazılmış olan “Ninova Versiyon” u günümüze daha çok ulaşmıştır. Bu versiyonun MÖ II. binyılın sonlarında yazıldığı tahmin edilmektedir. XI tabletten oluşan Ninova Versiyon’u eski yazıtlara göre, daha dayanıksız tabletlere yazılmış olmasından kaynaklı yıpranmış kısımları daha fazladır. Ancak bu tabletlerin ülkenin her şehrinde bulunması ve yüz elli kadar tabletin Assurbanipal kütüphanesinde bulunması, metinlerin günümüze daha bütüncül şekilde ulaşmasını sağlamıştır.

Gılgamış’ın ismi Sümerlerin kralları arasında geçse de ondan sonraki kaynaklarda, varlığına dair hiçbir bilgiye rastlanılmadığından Gılgamış’ın gerçekte yaşayıp yaşamadığına dair kuşkular oluşmuştur.

Gılgamış'a ilişkin hakikatlerden ziyade destanın yazınsal değeri ve konusu daha ön planda olmuştur. Destanın içinde yer alan sadakat, keder, sevinç, aşk, öfke, dostluk, unutulmama isteği ve ölüm korkusu gibi insani konuların şiirsel bir anlatımla işlenmiş olması destanın, zaman ve mekan sınırlarını aşmasına; değişik zamanlarda ve değişik toplumlarda varlığını sürdürebilmesine neden olmuştur.

Gılgamış destanının ölümsüzlüğünün ardındaki nedenlerden bir diğeri de Babil İmparatorluğu'nun destanı benimseyip sahip çıkmasıdır. Babil edebiyatında tanrılar ön planda ve karakterler daha silik, daha az duyguludur. Konularının içinde ölümlü karakterler de olsa bunlar tanrılara hizmet eder niteliktedir. Gılgamış destanında ise baş karakter, insani niteliklerle bezenmiş olan, Uruk hükümdarı Gılgamış'tır. Gılgamış, üçte ikisi tanrı, üçte biri insan olsa dahi insanlara özgü duygulara sahip olan bir kahramandır. Destanda yer alan tanrılar da olayların gidişatını belirlemekle birlikte, Gılgamış'tan daha arka planda bulunmaktadır.

“Bununla birlikte, öykü, hem yenilmez hem de gerçekten de yüce ruhlu, güçlü ve soylu bir kral diye tanıtılan Gılgamış'ı yüceltmek için düzenlenmiştir elbette.” (Bottero, 2015: 28)

Prof. Speiser'in Gılgamesh Destanı hakkında aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır;

“Dünya tarihinde ilk kez, böylesine kahramanca boyutlara ulaşmış derin bir deneyim, soylu bir biçimle dile getirilmektedir. Destanın görüş ufku ve kapsayıcılığı ve onun keskin şiirsel gücü, kendisine zamanla sınırlı olmayan bir çekicilik kazandırmıştır. Bu şiirin etki alanı, eskiçağda, çeşitli dillere ve kültürlere işleyecek derecede yaygın olmuştur.” (Hooke, 2015: 61)

Bazı yerlerin başlıkları ve içerikleri farklılıklar içermektedir. Bu farklılıklar şunlardır; XII tablet olan “Gılgamış ve Yaşayanlar Ülkesi” Sümer destanı ile Babil destanında farklılıklar vardır. Bu bölümün Babil destandaki karşılığı “Sedir Ormanı” dır. Sümer yazıtlarında Gılgamış, Sedir Ormanı'na Enkidu ve elli Uruklu ile gider. Babil versiyonunda ise Gılgamış'ın yanında sadece Enkidu bulunmaktadır. Samilerin daha sonradan ekledikleri ‘Uruk ihtiyarlar meclisi’ Sümer versiyonunda yer almamaktadır. Enkidu ile Gılgamış'ın tanışma bölümü de bu duruma örnek teşkil edebilmektedir. Öykünün başlangıç bölümünün

kurgusu da her ikisinde de genel olarak aynıdır ancak bazı ayrıntılar ve vurguladıkları noktalar farklılıklar göstermektedir.

“Gılgamış ve Gök Boğası” bölümü her iki versiyonda da İnanna'nın Gılgamış'a aşk ilanı, onu baştan çıkarmak için sunduğu armağanlar ve İnanna'nın aşkının reddi kurgusal olarak aynıdır. Öte yandan işleniş biçimleri farklıdır. Babil versiyonunda Gılgamış'a sunulan armağanlar Gılgamış'ın İnanna'yı reddedilişini anlatan dizeler Sümerden daha uzun anlatılmış, İnanna ile An (Anu) arasındaki konuşmayı anlatan dizeler ise farklı yazılmıştır.

Sümer destanında “Gılgamış ve Gök Boğası”ndan sonra yer alan Tufan bölümü, Babil versiyonunda XI tablette yer almaktadır. Tufan miti Gılgamış destanından da önce var olan bir öyküdür. Sümer de Ziusudra'nın karakteri Babil versiyonundan farklılık göstermektedir. Sümer yazıtlarında Gılgamış'ın Ziusudra'ya ölümsüzlüğün sırrını sorduğunda, Ziusudra'nın verdiği cevap kısa ve yeterlidir. Bu bölüm, öykünün geneli gibi üçüncü kişi tarafından anlatılmaya devam etmektedir, Babil destanında ise Ziusudra'nın (Utanpiştim) cevabı birinci ağızdan anlatılmıştır. Geminin yapımı ve Tufan öyküsü daha uzun ve ayrıntılarıyla doludur. Sümer de geminin inşası yedi gece yedi gündüz iken, Babil de altı gece altı gündüz olarak değiştirilmiştir. Suların seviyesinin kuşlar aracılığıyla öğrenmeye çalıştıkları bölüm Sümer destanında yer almamaktadır. Babil destanında Ziusudra'nın karakterinin ve hikayenin akışının farklılığı, Babillilerin Tufan bölümünü kendi yorumlamalarıyla yazmış olduklarının göstergesidir.

Sümer destanında yer alan “Gılgamış'ın Ölümü” nün bulunduğu tabletler büyük oranda bozulmuştur. Parçalanmış halde bulunan tabletlerden edinilen bilgilere göre Gılgamış dünyaya ilişkin en yüksek seviyelere ulaşmış olsa bile, Gılgamış'ı öldürerek, ölümsüz olamayacağını daha keskin bir şekilde anlamıştır.

Babil versiyonunda “Gılgamış ve Agga” bölümünde yer almaz Kraemer yorumuna göre Sümerlerin toplumsal yapısına ilişkin bilgi verilmektedir. Sümerlerin MÖ 3000 yıl kadar önceki bir dönemde demokratik motiflerin görülmesi ve dizelerde bunun yer alması, Sümer kent devletleri arasındaki birtakım ilişkileri anlatmış olması ve bunun yanı sıra Sümerlerin destanlarında doğaüstü mitolojik kahramanlardan ziyade insan ve toplumun ön planda tutmuş olması Babillilerin bu bölümü destandan çıkarmasının nedeni olabileceğini öne sürmektedir.

“Sümer kaynakları şunlardır; “Gılgamış ve Kişli Agga”, “Gılgamış, Huava ve Sedir Ormanı”, “Gılgamış ve Cennet Boğası”, “Gılgamış, Enkidu ve Yer altı” ve “Gılgamış’ın Ölümü” yer almaktadır. Gılgamış’ın Ölümünü anlatan tablet çok kırık olduğundan tam anlayamamıştır. Ninova Versiyonun’da “Gılgamış ve Kişli Agga”nın birebir karşılığı olmamasına karşın Gılgamış ve Kişli Agga’ya dair öğeler bulunmaktadır. (Jackson, 2012), (Çığ, 2016)

Destanın son halinde yer alan XII. Tablet; “Gılgamış, Enkidu ve Yeraltı” öykünün geneliyle bütünlük oluşturmadığından daha sonra eklendiği düşünülmektedir.

Destan üçüncü kişi dilinden yazılmıştır. Antik Babil uzmanları destanın yazarının, Babil döneminde Uruk’ta yaşamış, Sin-lege-unninni adında bir yazar olduğuna işaret etmektedirler. (Jackson, 2012)

Sümerlerin, Tufan’dan öncesi ve sonrası olarak ele aldığı “Sümerlerin Krallar Listesi”ne göre Gılgamış, Tufan’dan sonra başa geçen, Uruk’un beşinci hükümdardır. Tufan’dan önceki liste uzmanlar tarafından tamamen hayali olarak kabul edilmiştir.

Tufan’dan sonraki listeye göre Kiş Kent-Devleti’nin hanedanlarının son iki hükümdarı, Mebaragesi ve onun oğlu Agga’dır. Agga, destanın ilk bölümünde “Gılgamış ve Kişli Agga” olarak yer almaktadır. Akka’nın varlığına ilişkin bir diğer kanıt da Sümer vazosundaki kazılı Akka yazısıdır. (Bottero, 2015)

Bu tablette Gılgamış ile Kiş Kralı Agga arasında geçen çatışma anlatılmaktadır. Agga, Uruk’u işgal etmeye için gelmiş ve yenik düşmüştür. Gılgamış, Agga’nın eskiden yaptığı iyiliklerinden dolayı onu bağışlayarak ülkesine gitmesine izin vermiştir.

2.5.2. Konusu

I. Tablet: Kral Gilgames, Enkidu’nun Yaratılışı, Enkidu’nun Uygarlaşması, Enkidu’nun Gilgames Düşleri

Uruk kralı Gılgamış, üçte ikisi tanrı, üçte biri insan olarak, hükümdar bir ruhla dünyaya gelmişti. Gılgamış'ın annesi tanrıça Ninsun⁵, babası da ondan önceki Kral Lugalbanda idi. Gılgamış, eşsiz İnanna Tapınağı⁶'nı ve Uruk'u büsbütün surlarla çevirtmişti. Gücünü belli etmek için halkına korku salıp onlara zulmederdi. Halkın yakarışlarını duyan tanrı Anu⁷, Aruru⁸'dan, halkı rahat bırakması için Gılgamış'ın gücüne denk birini yaratmasını istedi. Gılgamış onunla uğraşırken halk da rahata kavuşmuş olacaktı. Aruru, bunun üzerine Gılgamış kadar güçlü olan Enkidu⁹'yu yarattı ve onu bozkıra bıraktı. Enkidu, hayvanlarla yaban bir insan olarak yaşadı.

Günün birinde bir avcı, sürü ile birlikte otlayan, inlerine giren, onlar gibi yaşayan Enkidu'yu görür ve hayretler içerisinde kalır. Gördüklerini hemen babasına anlatır; bir kaya kadar güçlü, kuvvetli olduğunu ve hayvanlar için kurduğu tuzakları bir bir söküp attığını anlatır. Babası onun kadar güçlü olan Gılgamış'ı bulmasını ve durumu ona anlatmasını söyler. Avcı, Uruk şehrinin yolunu tutar, Gılgamış'ı bulur ve olayları ona anlatır. Gılgamış, hayvanlardan onu ayırabilmenin yolunun bir fahişenin onu cezbetmesiyle mümkün olabileceğini söyler. Aşk tapınağındaki bir fahişe; Shamhat¹⁰ ile avcıyı bozkıra gönderir. Shamhat ile avcı iki gün beklemenin sonunda, sürü ile birlikte otlayan Enkidu'yu görürler. Shamhat, Enkidu'yu etkilemeye başlar. Altın gün yedi¹¹ gecenin sonunda Enkidu, sürüsüne dönmek ister ama bütün hayvanlar ondan kaçarlar. Shamhat Enkidu'ya Tapınağa onunla gelmesini ister. Tapınak, yiğitlerin, tapınak fahişelerinin eğlendikleri, kutlamalar yaptıkları bir yerdir. Ayrıca Gılgamış adında, akıllı ve onun kadar güçlü birinin olduğunu söyleyerek onu kıskandırıp meraklandırır. Gılgamış'ı bulup ondan daha güçlü olduğunu kanıtlayacağını söyler. Shamhat, yeni bir dost edineceğini söyleyerek onu yatıştırmak ister. Hayvan arkadaşlarını da kaybeden Enkidu, Shamhat'ın teklifini kabul eder.

Gılgames, Enkidu gelmeden önce onunla ilgili rüyalar görür ve bu rüyaları annesine anlatır. Shamhat da o rüyaları Enkidu'ya anlatır. Rüyada Gılgamış, bir yıldızın yanına

⁵ Ninsun: Kutsal inek anlamına gelir. İnek ve sığırların tanrıçasıdır. (Maden, 2016)

⁶ Uruk kentinde Eanna, "cennet evi" olarak adlandırılan kutsal bir alanda ki tapınak. Tapınak, İnanna/iştar'in Anu ile birlikte yaşadığı yerdir. Tapınağı Anu, İnanna/iştar için yaptırmıştır.

⁷ Anu: Sümerce An, Akadça Anu olarak Anu, tanrıların babasıdır. Cennet ve gökyüzü anlamına gelmektedir. (Gezgin, 2009)

⁸ Aruru: Sümer doğum tanrıçasıdır. Enkidu'yu kilden yoğuran tanrıçadır.

⁹ Enkidu: Enkidu ismi, Anu'nun yarattığı bilge tanrı olan Enki'den türetilmiştir. Aruru, Enkidu'yu yaratırken onu Anu'ya benzetmiştir.

¹⁰ Shamhat: Akad dilinde fahişe anlamına gelmektedir.

¹¹ Bottore, Jen 'Gılgamış Destanı' 2012:75

düştüğünü görmüştür. Onu hareket ettirmeye çalışsada yerinden asla kımıldatamaz. Yıldızın etrafında toplanan halk, heyecan ve hayranlıkla ona bakar. Gılgamış da yıldızı sevdiği bir kadın gibi kucaklamaktadır. Gılgamış bir süre sonra ikinci bir rüya görür. Yolun ortasında bir balta vardır. Halk baltanın etrafına merakla toplanmıştır ve Gılgamış da baltayı sanki karısı gibi seviyordur. Gılgameş, baltayı annesine götürmüş ve annesi de sanki Gılgameş gibi sevmiştir onu. Ninsun, rüyalarındaki yıldızın ve baltanın güçlü bir dost olduğunu çok yakın zamanda çok iyi bir dost kazanacağını söyler Gılgamış'a.

II. Tablet: Karşılaşma, Dostluk, Serüven Tasarısı

Shamhat ve Enkidu Uruk'a doğru yol alırlar. Bir süre çobanların yanlarında konaklarlar. Enkidu bu süre boyunca, çobanların hayvanlarını otlatıp, koruyarak onlara yardım etmesinin yanı sıra onlar gibi yaşayarak; ekmek, bira ve giydiği kıyafetlerle insan yaşantısını öğrenir. Daha sonra Uruk'a geldiklerinde halk, Enkidu'yu, Gılgamış'ın rüyasındaki gibi karşılar; etrafında toplanıp, ayaklarını öperler. Ne kadar yakışıklı ve güçlü olduğunu söylerler. O sırada İshara (evlilik yatağı) yatağı¹² hazırlanır. Gılgamış'ın beline bir kemer kuşanmıştır. Enkidu ile Gılgamış birbirlerini görürler. Enkidu, Gılgamış'ın bu davranışından rahatsız olur ve düğün kapısını ayağıyla tutarak Gılgamış'ın geçmesini engeller. Gılgamış ile Enkidu bir anda kavgaya tutuşurlar. Yer gök sarsılır ama bir türlü yenilemezler.¹³ Sonunda Gılgamış yorulur, dizüstü yere düşer ve göğsünü yana çevirerek pes ettiğini belli eder. Enkidu, bunu fırsat bilmez. Gılgamış'a onun olağanüstü bir varlık olduğunu, tanrı Enlil'in¹⁴ onu halkları yönetmesi için donattığını söyleyerek ona övgüler dizer. Gılgameş ile Enkidu böylelikle dost olurlar.

Şan, şöhreti seven Gılgamış, kutsal Sedir Ormanı'nın ağaçlarını kesip ülkeye getirmeyi istediğini söyler ancak ormana girebilmeleri için dev Humbaba'yı öldürmeleri gerekmektedir. Gılgamış birlikte öldürebileceklerini söyleyerek Enkidu'yu yüreklendirmeye çalışır. Ancak Enkidu çok istekli değildir çünkü Humbaba'nın ne kadar güçlü ve korkunç

¹² İlk gece hakkı (Bottero, 2015).

¹³ Eski Versiyon olarak geçen Philadelphia Tableti'nde Gılgameş'in gücünün tükendiği ve pes ettiği yazılmaktadır. Ninova Versiyonu'nda bu bölümün yer aldığı tablet tamamen zedelenmiştir. Dövüşün kimin tarafından sonlandırıldığı kaynaklarda farklılık içermektedir.

¹⁴ Enlil: Rüzgar anlamına gelmektedir. Gökyüzünün ve havanın tanrısıdır.

bir canavar olduğunu duymuştur. Enkidu ve yaşlılar Gılgamış'ı bu isteğinden caydırmaya çalışsa da Gılgameş, Humbaba'yı öldürüp adını ölümsüz kılmaya kararlıdır.

III. Tablet¹⁵: Hazırlıklar ve Yola Çıkış

Yaşlılar Kurulu, Gılgamış'a gücünün sonsuz olmadığını söyleyerek onu uyarırlar. Savaşmaya alışık olan Enkidu'nun yolu göstereceğini ve Gılgamış'ı ona emanet ettiklerini söylerler.

Gılgamış ile Enkidu bu zorlu yolculuğa çıkmadan önce Ninsun'a veda ederler. Ninsun, bu kararlarına üzülür, Gılgamış'a böyle korkusuz bir yürek verdiği için Şamaş' a sitem eder ve Gılgameş'ı koruması için ona yakarır.

IV. Tablet¹⁶: Yolculuk

Üç günde bir buçuk aylık mesafe kat ederler. Gılgamış yolda, geleceği görebilmek için Şamaş'a rüya ayini yapar. Gılgamış rüyasında, Gılgamış ile Enkidu bir vadidelerken kocaman bir dağın üzerlerine yıkıldığını anlatır. Enkidu bu rüyanın Humbaba'yı öldüreceklerinin habercisi olduğunu söyler. Bir günde beş yüz kilometre yürüdüktan sonra Gılgamış ile Enkidu bir rüya ayini daha yaparlar. Gılgamış'ın rüyasında, yer gök inerken birden her yeri ölüm sessizliği kaplamış ve her yer kapkaranlık olmuştur. Sonra birden şimşek çakmış her yeri alev sarmış ve alev sönerken kora dönüşmüştür. Gılgamış üçüncü bir rüya daha görmüştür, rüyasında, derin bir dağın dibinde dururlarken, dağın birdenbire dirilmiş ve onu düşürüp ayaklarını tutmuş sonra parıltılı bir aydınlığın içinden çok güzel bir adam onu kurtarmış ve su içirmiştir. Enkidu rüyaları olumlu yorumlayarak Gılgamış'ı yüreklendirir ve birlikte yola devam ederler.

V. Tablet: Humbaba'nın Öldürülmesi

¹⁵ Bu tablet zedelendiğinden dolayı az bilinmektedir (Bottero, 2015)

¹⁶ Bu tablette Gılgameş'in iki rüyası daha vardır ancak tabletler zedelendiği için rüyalar bilinmemektedir.

Gılgamış ile Enkidu ormana varmışlardır. Sedir ağaçların görkemine bakarken bir taraftan da Humbaba'nın izlerini takip etmektedirler. Humbaba'nın yanına geldiklerinde, Humbaba onları aşağılar ve tehdit eder. Gılgamış, Humbaba'nın tehditlerinden etkilenir ancak Enkidu aldıkları kararı hatırlatır, savaşmaları gerektiğini söyler ve Humbaba'ya saldırırlar. O esnada Şamaş¹⁷ bir fırtına koparır, Enkidu ile Gılgamış bu fırsattan yararlanarak Humbaba'yı kısıkvrak yakalar. Humbaba kendisini öldürmemeleri için onlara yalvarır, birçok vaatlerde bulunur. Enkidu bu sözlere kanmamaları gerektiğini söyler. Bunun üzerine Humbaba onları lanetler ve Humbaba öldürülür. Humbaba'yı öldürdükten sonra Gılgamış ile Enkidu hemen Sedir ağaçlarını kesmeye koyulurlar. Humbaba'yı öldürdüklerinden dolayı tanrıların onlara kızacağını düşündükleri için Enlil¹⁸'in Nippur'daki Tapınağına gösterişli bir kapı yapmak isterler. Büyük bir sal yaparlar kestikleri ağaçlarla ve Humbaba'nın başıyla birlikte Uruk'a doğru yola koyulurlar.

VI. Tablet: Gök Boğası

Halk büyük bir sevinçle onların gelişini kutlar. Gılgamış, şehrine yaptırdığı güzel yapılardan ve Humbaba'yı öldürmelerinden ötürü ününe ün katmış olur. Aşk ve bereket tanrıçası İştâr¹⁹, Gılgamış'ın yakışıklılığından ve gücünden etkilenir ve onun kocası olmasını ister. Ancak Gılgamış, İştâr'nın önceki kocalarına yaptıklarından dolayı ona güvenemez ve teklifini reddeder ve kocalarına yaptıklarını bir bir yüzüne vurur. Sert şekilde reddedilen Tanrıça deliye döner ve Gılgamış'ı cezalandırmak için Gök Tanrısı Anu'dan, Gök Boğasını ona vermesini ister. Anu bu isteği geri çevirmek ister çünkü Gök Boğası, Uruk'a yedi yıl boyunca kıtlık ve felaketler getirecektir. İştâr, bu yedi yıl boyunca Uruk'a bereket getireceğini ve Gök Boğasını yere indirmezse tüm ölüleri yer altından çıkarıp insanların başına bela edeceğini söyler. Bunun üzerine Anu Gök Boğasını yere indirir, boğanın yere inmesiyle her yeri yakıp yıkması bir olur. Gök Boğası durdurulmazsa Uruk yok olacaktır bu nedenle Gılgamış, Enkidu'ya onu durdurmaları gerektiğini söyler ve Gök Boğasının üzerine birlikte saldırırlar. Gök Boğasını öldüren Gılgamış ile Enkidu, Boğanın yüreğini Şamaş'ın önüne koyar. İştâr, Gök Boğası'nın öldürülmesinden dolayı kendini başarısız hisseder ve

¹⁷ Eski Versiyon olarak geçen Philadelphia Tableti'nde Gılgames'in gücünün tükendiği ve pes ettiği yazılmaktadır. Ninova Versiyonu'nda bu bölümün yer aldığı tablet tamamen zedelenmiştir. Dövüşün kimin tarafından sonlandırıldığı kaynaklarda farklılık içermektedir.

¹⁸ Enlil:"Toprak, hava, rüzgar ve zeka tanrısı üzerinde yer yüzünün yüzdüğü uçurumun, Apsu'nun tanrısı.An ile Ki'nin (Gökle yerin) birleşmesinden doğdu...Nippur kentinin koruyucusu."(Maden,2013:XXII)

¹⁹ Sümerce İnanna, Akadça İştâr, Anu'nun kızıdır. Venüs gezegeninin tanrıçasıdır.

büyük üzüntü duyar. Enkidu daha da ileri giderek, Gök Boğası'nın budundan bir parça koparıp İştar'ın yüzüne fırlatarak onu iyice aşağılar. Gılgamiş ile Enkidu başarılarını kutlayıp, kent sokaklarında gururla dolaşırlar.

VII. Tablet: Enkidu'nun Ölümü

Enkidu bir düş görür. Düşünde, Tanrılar toplanmış Humababa'yı ve Gök Boğası'nı neden öldürdüklerini tartışmaktadırlar. Tanrılar, her ikisinin ölümünden Enkidu'yu sorumlu tutarak onu ölüme mahkum ederler. Enkidu hastalanır ve Gılgamiş bu duruma çok üzülenek onu affetmeleri için tanrılara yakarışta bulunur. Ölmek üzere olan Enkidu, o sırada yanlarından geçen avcıyla, fahişeye öfkeyle sözler savurur ve bütün bu yaşadıklarından dolayı onları suçlar. şamaş, böyle söylememesi gerektiğini yaşadığı güzel şeylerin onlar sayesinde olduğunu hatırlatarak Enkidu'yu öfkesinden arındırır. Hastalığı giderek kötüleşen Enkidu, on ikinci gün ölür.

VIII. Tablet: Enkidu'nun Uğurlanması

Enkidu'yu kaybeden Gılgamiş, derin bir üzüntü içinde, biricik dostuna ağıtlar yakmaktadır. Gılgamiş, Enkidu'nun boyutunda göğsü lacivert taştan, bedeni altından Enkidu'nun heykelini yaptırır ve cenaze töreni düzenleyerek ona veda eder.

IX. Tablet: Ölümsüzlük Arayışı

Enkidu'nun çürüyen bedeni karşısında Gılgamiş, kendisinin de böyle olacağını düşünerek ölüm korkusuna kapılır. Bir süre çaresizce çöllerde dolandıktan sonra Tufan'dan kurtulan Utnapiştim'i bulup ölümsüzlüğün sırrını öğrenmeye karar verir. Gılgamiş için yeni bir macera başlamıştır. Dondurucu soğukta, kavurucu sıcakta, gece gündüz demeden ilerleyip sonunda İkiz Dağ' a ulaşır. Bu dağlar birbirine o kadar yakındır ki ortası, derin, kapkaranlık bir tüneli andırmaktadır. Dağı tırmanır ve kocaman bir kapı görür. Kapının önünde akrep insanlar nöbet tutmaktadır. Akrep insanlar saldırgan, ölüm saçan yaratıklardır. Gılgamiş onları görünce önce korkuya kapılır sonra onlara doğru ilerlemeye karar verir. Akrep adamlar, Gılgamiş'in üçte ikisinin tanrı üçte birinin insan olduğunu biliyorlardır.

Gılgamış'a neden bu kadar yolu gelmiş olduğunu sorarlar. Gılgamış, Utnapiştim'i aradığını söyler. Akrep adamlardan biri, oraya ulaşmanın imkansız olduğunu, Utnapiştim'i kimsenin bulamadığını; zifiri karanlık bir yoldan geçmesi gerektiğini söyler. Bunca yorgunluğa rağmen Gılgamış, umutsuzluğa kapılmadan, yola devam etmeye karar verir. Onlardan kapıyı açmalarını ister. Akrep Adamlar kapıyı açarlar ve Gılgamış zifiri karanlığa doğru ilerler. Seksen kilometre boyunca kapkaranlık geçitte ilerleyen Gılgamış, umutsuzluğa kapılıp korku duysa da devam eder. Doksan kilometre de sonunda bir esinti hisseder, yaklaştığını anlar ve sevinçle ilerlemeye devam eder. Bir müddet daha ilerledikten sonra güneş ışığını görür. Işığa yaklaştığında gördüklerine inanamaz; mücevherlerden oluşan bir bahçeye gelmiştir. Ağaç dallarından meyveler gibi değerli taşlar sarkmaktadır. Gılgamış, bahçeyi bir müddet huzurla izledikten sonra yoluna devam eder.

X. Tablet: Utnapiştim Yolculuğu

Deniz kıyısının yanı başında içki içilen Siduri'nin yerine gelir. Gılgamış, Siduri'ye derdini anlatır. Siduri ona anının tadını çıkarması gerektiğini, ölümsüzlüğün sadece Utnapiştim'e verilmiş olduğunu söyler. Gılgamış, Utnapiştim'in yerine nasıl gideceğini ısrarla sorar. Siduri ona zorlu bir yolculuk olduğunu söyler. Ölüm Suları'nı geçmesi gerektiğini, suların bir damlasının bile bir canlıyı öldürebileceği konusunda onu uyarır. Ölüm Suları'nı geçmenin bir tek yolu vardır o da Utnapiştim'in kayıkçısı Urşanabi'dir. Siduri, Urşanabi'nin yerini göstererek Gılgamış'a veda eder. Gılgamış ile Urşanabi ölümcül suları geçip sonunda Utnapiştim'e varırlar. Gılgamış, Utnapiştim'e Enkidu'nun üzüntüsünü ve ölüm korkusunu anlatır. Utnapiştim, Gılgamış'ın yarı tanrı özelliklerine sahip çok değerli olduğunu ve bu kadar üzülmesinin yersiz olduğunu söyler. Hükümdarlık görevlerini hatırlatır. Sonsuz hiçbir şeyin olmadığını, ölümün tanrı vergisi olduğunu da sözlerine ekler.

XI. Tablet: Utnapiştim

Gılgamış, Tanrıların onu neden kendi katlarına çıkarmak istediklerini verdiklerini merak etmiştir; Utnapiştim, olabildiğince güçsüz ve savaşacak yüreği de kalmamış görünmektedir. Utnapiştim, Gılgamış'a tanrıların Tufan'ı çıkarmak istemelerinin nedenini anlatır. Şurruapak kentinde toplanan tanrılar (Anu, Enlil, Ninurta, Ennugi) bir gün insanları yok etmeye karar vermişler. Bilgelik tanrısı Ea, bu karara karşı çıkar ve Utnapiştim'e; Ubatutu'nun oğlu, Utnapiştim, eni boyu eşit bir gemi yap, yanına aileni ve her türlü hayvanı

almasını öğütler. Utnapiştim bunun üzerine, gemiyi görenlere ne diyeceğini sorar. Enlil'in kendisini sevmediğini bu yüzden uzaklara gideceğini söylemesini önerir.

Tufan çıkar, yedi gün yedi gece sürer ve sonunda her yer ölüm sessizliğine bürünür. Utnapiştim, yolculuğunun altıncı gününde, karaya yaklaştığını anlayabilmek için, bir güvercin uçurur. Güvercin geri gelir. Ertesi gün bir kırlangıç salar ve o da geri döner. Sonra bir karga uçurur, karga gelmez. Buna çok sevinen Utnapiştim, tanrılara bir şölen hazırlar. Ea, Tufan'ın Enlil'in başının altından çıktığını, onun gelmemesinin iyi olacağını söyler. Ancak Enlil gelir ve gemiyi görür. Kimsenin sağ kalmaması gerektiğini söyleyerek bu duruma çok sinirlenir. Ea da bütün canlıların değil, sadece suçu işleyenlerin cezalandırılması gerektiğini söyler. Utnapiştim, Enlil'in Ea'ya hak verir ve Utnapiştim ile karısını kutsayarak onları ölümsüzleştirir. Utnapiştim, Gılgamış'a bütün sırrını açıklamıştır; Tanrılar haksızlıklarını telafi etmek için Utnapiştim'i ölümsüzleştirmiştir. Gılgamış'ın ölümsüzleştirilmesi için bir sebep olması gerekti. Altı gün yedi gece kendisi gibi uykusuz kalmasını denemeyi teklif eder Utnapiştim, ancak Gılgamış'a dayanılmaz uyku bastırır ve bu süre boyunca uyuyakalır. Gılgamış uyandığında çaresizlik içindedir. Ölüm korkusu her yanını sarmıştır. Gılgamış ne yapabileceğini sorar. Utnapiştim, Urşanabi'ye, Gılgamış'ı krala yakışır, tertemiz bir şekilde Uruk'a götürmesini emreder. Utnapiştim'in karısı, Gılgamış'ın buralara kadar gelip, eli boş döneceği için üzülür ve Utnapiştim'in bir şey vermesi ister. Bunun üzerine Utnapiştim, sadece tanrıların bildiği, suyun dibinde bulunan dikenli bir bitkinin gençleştirdiğini söyler ve ona veda eder. Gılgamış ile Urşanabi, iksirin bulunduğu yere gelirler. Gılgamış soğuk sulara dalar, dikenli bitkiyi bir tutuşta koparır. Gençlik iksirine ulaşan Gılgamış, heyecanla bu bitkiyle neler yapacağını düşünmeye başlar ve Uruk yolunu tutarlar. Gılgamış, yolda serinlemek için göle girmek ister. Gölde dinlenirken bir yılan bitkinin kokusunu duyar, süzülerek gelir ve iksiri alıp kaçar. Yılanın gençleşerek gittiğini gören Gılgamış oturup ağlamaya başlar. Bütün çabaları boşa gitmiştir. Sonra yine yola koyulurlar. Uruk'a geldiklerinde Gılgamış, gururla, Urşanabiye kenti gezmesini, kendi yaptırdığı yapıları görmesini ister.

XII. Tablet²⁰ : Gilgameş, Enkidu ve Cehennem

²⁰ Bu tabletteki konular opera da yer almamaktadır.

Huluppu ağacını kuvvetli bir rüzgar kökünden koparıp atmıştır. Tanrıça İştar, ağacı görüp beğenir ve ileride taht ile yatak yapmak için onu bahçesine diker. Bir gün ağacın dibine yılan, tepesine kuş, ortasına da şeytan yuva yapar. İştar ne yaparsa yapsın onlardan kurtulamaz. Bu durumu duyan Gılgamış, kuşu ve yılanı hemen kovar, şeytanın yuvasını da yerle bir eder. İştar da Gılgamış'a teşekkür etmek için ağaçtan pukku ile mukku yaptırır. Gılgamış çok değer verdiği pukkusunu ile mukkusunu bir gün yeraltına düşürür. Gılgamış'ı üzgün gören Enkidu efendisine onu hemen alabileceğini söyler. Gılgamış de Enkidu'ya yeraltına inerken dikkat etmesi gereken konularda uyarır. Ölülerin onun yabancı olduğunu anlayıp onu yakalamamaları için temiz giyinmemesi, güzel kokmaması, ses çıkarmaması, çarık giymemesi, ölmüş karısını ve oğlunu öpmemesini ve dövmemesini söyler. Enkidu yeraltında Gılgamış'ın uyarısını dikkate almaz ve yapmaması gerekenleri bir bir yapar ve cehennem tarafından alı koyulur. Enkidu'nun bir daha çıkamayacak olmasına çok üzölen Gılgamış, Enlil'e ve Ea'ya derdini anlatır. Ea, Nergal'e Enkidu'nun ruhunun çıkabileceği bir delik açmasını emreder. Enkidu ile Gılgamış birbirlerine sınıksıkı sarılırlar. Gılgamış Enkidu'ya yeraltında neler gördüğünü sorar. Enkidu, gördüklerinin dayanılmaz olduğunu; kendi cesetinin çürümesini gördüğünü anlatır. Gılgamış, bu sözlerle dehşete düşer. Enkidu'ya bir oğlunu kaybeden adamı görüp görmediğini sorar. O da ağlıyordu yanıtını verir. İki oğlu olan adamı sorar. Enkidu gülümsüyordu cevabını verir. Üç oğullu adamın ne yaptığını sorar. Enkidu, neşe içinde olduğunu, dört oğullu adamın dertsiz tasasız olduğunu, beş oğullu olanın saraya davet edildiğini, altı oğullunun çok mutlu olduğunu, yedi oğullu adamın da tanrıların yanında olduklarını söyler. Gılgamış, hiç çocuğu olmamış kadını görüp görmediğini sorar. Kadının ağladığı yanıtını verir. Savaşta ölenin ne yaptığını sorar. Anası, babası ve karısının başında nöbet tuttuğunu, çölde bırakılmış birinin de yeraltında durmadan dolandığını söyler.

3. BULGULAR

3.1. Araştırmanın Ana Problemine Dair Bulgular

Tezin bu bölümünde araştırmanın ana problemine yanıt aranmıştır. Araştırmanın ana problemi;

- Nevit Kodallı'nın 'Gılgames Operası'nın librettosundaki ana unsurlar ile karakterler, sembolik öğeler, karşıtlık gösteren olgu ve olaylar nelerdir?

Ana probleme ek olarak aşağıdaki alt probleme de yanıt aranmıştır;

- Gılgames operasının librettosu ile orijinal metin arasındaki farklılıklar nelerdir?

3.1.1.Dramaturji çözümlemesi

3.1.1.1. İlk temsil bilgileri

Nevit Kodallı, Gılgames Operası'nı, Orhan Asena'nın "Tanrılar ve İnsanlar" adlı oyununun sahne müziğinden yola çıkarak yazmıştır. Eserin librettosu Orhan Asena'ya aittir. Orhan Asena, bu eserini 1948 yılında "Louvre Müzesi"nde görmüş olduğu iki heykelden etkilenerek yazmıştır. Tanrılar ve İnsanlar oyunu ilk olarak 1954 yılında Devlet Tiyatrosu'nda sahneye konulmuştur.

Nevit Kodallı ilk önce Van Gogh operasını yazmış daha sonra da 1960-1963 yılları arasında ikinci operası olan Gılgames Operasını bestemiştir. İlk temsilini kendisi yönetmiş ve Ankara Devlet Operası'nda sahnelenmiştir. Kodallı, Gılgames operası ile görüşlerini şöyle ifade etmiştir. "Bu ikinci operamda beylik opera tarzının dışında iç gıcıklayıcı ezgi etkilerini bir yana iterek Gılgames dramının özüne yönelmişim. Olayın anlatımını sağlayan resitatif'leri, ilk operamda da olduğu biçimde yalnızca bir resitatif olarak almamış onlara kişilik kazandırarak, oyunun dramatik yapısını yorumlayan, böylece tiyatro aksiyonunu bütünüyle gerçekleştiren bir yol tutmuşum. Kısacası, eserin tümünü bir dramatik

bütünlemeye yönelmişim.” (ADOB, 1978-1979: 6) Kodallı, opera bestelemenin zor bir süreç olduğunu ve Gılgames operası’nı üç yılda tamamladığını belirtir.

Operanın dünya prömiyeri 27.01.1965 tarihinde Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde (ADOB) yapılmıştır. Rejisör; Cüneyt Gökçer’dir. Şef; Kodallı’dır. Solistler; Belkis Aran, Sevda Aydan, Ayhan Baran, Süleyman Güler, Müveddet Günbay, Selim Ünokur’dur. Koro şefi de; Domenico Trizio’dur(Okyay, 1997: 60).

Gılgames (*Bas Bariton*): Ayhan BARAN

İhtar (*Soprano*): Müveddet GÜNBAŞY/ Keriman DAVRAN

Nin-Sun (*Mezzo Soprano*): Belkis ARAN/ Yıldız DAĞDELEN

Mi-Li-Za (*Soprano*): Sevda AYDAN/ Nevin PERE

Enkidu (*Bas Bariton*): Selim ÜNOKUR/ Altan GÜNBAŞY

Utnapiştım (*Bas*): İhsan ŞENOL/ Hilmi GİRĞİNKOÇ

Koro Başı (*Tenor*): Yalçın DAVRAN/ Nuri TURKAN

Yaşlı Kör (*Tenor*): Süleyman GÜLER/ Umur PARS

Urşunabi (*Tenor*): Edip AKTUGAN

Anu (*Bas*): Ali Koç/ Selim ÜNOKUR

Antum (*Mezzo Soprano*): Cemaliye KIYICI/ Remziye ALPER

Aruru (*Soprano*): Bergam KIZILTUĞ/ Begüm AHİSKAL/ Yıldız TARKAN

Şamaş’ın Sesi (*Bas*): Adnan BAŞER

1.Gelen: Nejat ÇIDAMLI

Operanın ikinci sahneye konuluş tarihi 20.06.1979’dur. İstanbul Uluslararası 7. Müzik Festivali’nde Atatürk Kültür Merkezi’nde sahlenmiştir. Operanın bu ikinci temsilinde o dönemin önemli ve seçkin sanatçıları yer almıştır. Orkestra yönetimini Gürel Aykal üstlenmiştir. Sahneye koyan yine Cüneyt Gökçer’dir. Koro şefi; Elena Hristova’dır. Dekor; Orhan Çetinkaya. Giysi Hüseyin Mumcu, kareografi; Dimiter I. Tzenov, korepetitörler; Carl Fürstner-V. Kobarelova-Alp Ulusoy- K. Vileva’dır. Solistler; Gılgames: Ayhan Baran (konuk sanatçı)- Deva Çolakoğlu, İhtar: Işık Kurt- Nüşet Öyken, Nin-Sun: Nuran Dönük- Cemaliye Kıyıcı, Miliza: Sevim Çıdanlı- Keriman Davran, Ek-ki-du: Yaşar Esgin- Cahit Şaher, Ut-na-piştım: Ekrem Çelikkol, Sözcü: Osman Gökoğlu- Savaşeri Kolat, Kör: Melik Seskır- Mustafa Yurdakul, Urşunabi: Oktay Akyüz- Şinasi Özel, Anu: Altuğ Dilmaç- Ferdi Talay, Antum: Selmin Günöz- Gülşen Kocaay, Aruru: Gölge Gül- Yekta Kara, Şamaş’ın

Sesi: Cihan Ünal, Birinci Gelen: Selami Eriş, Ömer Yılmaz, İkinci Gelen: Murat Köpük-Ferhat Şengeç'tir (ADOB: 1978-1979: 10).

3.1.1.2. Kişiler – Karakterler

- Gilgameş
- Enkidu
- Nin-Sun
- Şamaş'ın Sesi
- Miliza
- İştär
- Kör
- Anu
- Aruru
- Antum
- Untapiştim
- Urşuabi
- Koro
- Koro Başı
- Tanrılar Korosu
- Saray Uluları Korosu
- 1. Gelen
- 2. Gelen
- İki Nöbetçi
- Zafer Alayı

3.1.1.3. Konusu

I.Perde

Açılış: Gilgameş'in otağı, Sarp kayalıklarla çevirilidir. Kayalıklarda iki savaşçı nöbet tutmaktadır. Savaştan kaçan halkın elindeki çıraların alevleri, uzaklardaki uruk kentinin silüetini aydınlatmakta; kent alevlere bürünmüş kızılık içerisinde görülmektedir. Her yaşta

kadın, erkek ve çocuklardan oluşan halk korosu, yorgun ve bitkin halde sahneye girer ve Gılgamesh'in otağına girmek isterlerken nöbetçiler koroyu engellemeye çalışırlar.

Tahtı düşen Enmekar, şehri yakıp yıkmış, Uruk halkını felakete sürüklemiştir. Savaştan kaçan insanlar, Gılgamesh'ten, kendilerini kurtarmalarını isterler. Gılgamesh Uruk halkına ülkenin ihtiyaçları ve mutluluğu için her şeyi yapacağına, Kutsal Sedr Ağaçlarına bile ulaşacağına dair söz verir. Gılgamesh'in Tanrılarla olan mücadelesi böylelikle başlamış olur. Tanrılar, Gılgamesh'i kandırması için, Güzellik Tanrıçası İştar'ı gönderirler. Gılgamesh, İştar'ın tüm çekiciliklerine rağmen onu reddeder ve böylelikle Gılgamesh, tanrıların planını alt eder.

Boru sesleri eşliğinde gelen zafer alayı Enmekar'ın mızrağa takılmış başını getirir ve Enmekar'ın başı, Gılgamesh'in önünde eğilir. Ancak Gılgamesh, Bu zaferle yetinmeyerek, sevinçlerine ortak olmaz ve hızlıca orayı terk eder. Halk hayretle arkasından bakakalır.

II. Perde

Açılış: Zigurat'ın içi... Ziguratın sağında ve solunda iki büyük gong bulunmaktadır. Perde açıldığında Nin-Sun ayakta, Miliza Nin-Sun'un önünde diz çöktüğü görülmektedir.

Nin-Sun, Tanrıların Gılgamesh'i alt etmek için göndermiş olduğu, Enkidu'yu güçsüzleştirmek için tapınak fahişesi Miliza'yı görevlendirir. Miliza, güçlü ve yabanıl Enkidu'yu dişiliğiyle etkileyerek onu tuzağa düşürmüştür; yabanıl ortamından çıkarıp onu evcilleştirmiş, cazibesi ve şarapla onu sarhoş etmiştir. Bu yaptıklarına rağmen Miliza, hoşca vakit geçirdiği Enkidu'ya gönlünü de kaptırmıştır. Enkidu, Gılgamesh'in karşısına çıkarıldığında sarhoşluktan güçsüz düşmüş ve bu yüzden giriştikleri mücadele de kolayca yenilir. Miliza'nın her şeyi itiraf etmesiyle, Gılgamesh, Enkidu'ya başka bir dövüş teklif eder. Vahşi hayatta bağışlanma nedir bilmeyen Enkidu, bu teklifi kabul etmez ve aralarında güçlü bir dostluk bağı kurulur.

Böylelikle tanrıların öfkesi daha da büyümüştür. Sedr dağlarının ardında ki Göklerin Boğası Hum-baba onları alt etmek için beklemektedir. Çıkacakları bu savaşta Enkidu, Gılgamesh'e rehberlik edecektir.

III. Perde

Açılış: Bahar ayında Sedr Ormanları ve arkada planda Humbaba'nın dağları görünmektedir. Tan yeri ağırmakta ve gökyüzü bulutludur. Perde açıldığında Gılgamesh ile Enkidu bir ağacın altında uyumaktadırlar.

Gılgamesh ile Enkidu, Sedr ormanlarındaki savaşı kazanmış; Hum-babayı öldürmüşlerdir. İştar, Anu, Aruru ve Antum, Gılgamesh ile Enkidu uyurlarken yanlarına ilişir. İştar, Gılgamesh'i tuzağa düşürmeye çalışır. Ancak Gılgamesh yerine Enkidu, İştar'ın güzelliğine kapılır. Enkidu, İştar'ın onu öldüreceğini bile bile ölümü tercih eder. İştar'a doğru ilerler ve İştar'ın ateşiyle yanarak ölür. Biricik dostu Enkidu'nun ölmesine üzülen Gılgamesh, çareyi ölümsüzlükte bulur ve ölümsüzlüğün peşine düşer.

Kör bir adamdan ölümsüzlüğün gizinin Utnapiştim'de olduğunu öğrenir. Gılgamesh için başka bir macera başlamıştır artık ve Gılgamesh, Utnapiştim'e doğru yol alır.

IV Perde

Açılış: Utnapiştim karısıyla birlikte mağaralarının önünde balık ağı örmektedir.

Birçok zorluğu ve ölüm deresini aşan Gılgamesh, sonunda Utnapiştim'e ulaşır. Bir insan olan ve tanrılar tarafından ölümsüzleştirilen Utnapiştim'in nasıl ölümsüz olduğunu sorar. Utnapiştim, tanrıların ondan altı gün uyumamasını istediğini söyler. Yorgun düşen Gılgamesh, tanrıların söyledikleri süre boyunca uyuya kalır. Uyandığında şansını yitirdiğini ve artık bir ölümlü olduğunu anlar Gılgamesh. Utnapiştim, Gılgamesh'e üzülmemesini; insanoğlu için ölümsüzlüğün uygun bir şey olmadığını söyler. Evrendeki her şey değişim içinde akıp giderken kendisinin sonsuza dek kalıcı olmasının ona büyük bir yalnızlık getirdiğini söyler. Ayrıca tufandan daha önceden haberdar olduğunu ve büyük yok oluşa boyun eğdiğini de dile getirir. Duyduklarından dehşete düşen Gılgamesh, kurtuluşu İştar'da bulmaya karar verir ve İştar'ı yanına çağırır. İştar'a doğru yaklaşan Gılgamesh'e İştar, onu gerçekten sevdiğini, ondan uzak durması gerektiğini söyler ancak tutkularına engel olamayıp birbirlerine sarılırlar. Tam bu esnada İştar çılgın atarak kaçar. İştar, Gılgamesh'in yüzünü yakmıştır! Gılgamesh ölmemiştir ancak yüzünü kaybetmiştir. Tanrılar tarafından yüz­süz bırakılarak ölümsüzlükle sonsuza dek cezalandırılmıştır Gılgamesh.

3.1.1.4. Olay dizisi

3.1.1.4.1. Serim

- Halkı temsil eden koronun Gılgamesh'ten kendilerini Enmekar'ın zulmünden kurtarmalarını istemeleri üzerine Gılgamesh'in bunun için her şeyi; tanrılarla bile savaşa hazır olduğunu, savaşta yok edilen evler için kutsal Sedr ormanındaki ağaçları kullanacağına dair söz vermesi
- İştar'ın Gılgamesh'i etkilemeye çalışması ve Gılgamesh tarafından reddedilmesi
- Tanrıların Gılgamesh'i dizginlemek için Enkidu'yu yaratması
- Ninsun'un emriyle Miliza'nın Enkidu'yu etkileyerek insanlaştırması ve akabinde Gılgamesh ile olacak olan dövüşünde kolayca yenilmesi için sarhoş edilmesi
- Gılgamesh ile Enkidu'nun karşılaşmaları ve dövüşe tutulmaları Enkidu'nun kolayca yenilmesi sonucunda Enkidu'nun yaban hayatın kurallarındaki gibi Gılgamesh'ten kendisini öldürmesini istemesi
- Gılgamesh'in Enkidu'nun cesaretinden etkilenmesi
- Miliza'nın Enkidu için planlanan entrikayı itiraf etmesiyle kurulan dostluğu
- Şamaş'ın tanrıların öfkesinin arttığını ve Gök Boğası'nın bir felakete yol açacağını haberini vermesi
- Gılgamesh ile Enkidu'nun Sedr Ormanı'na doğru yola çıkması

3.1.1.4.2. Düşüm

- Gılgamesh ile Enkidu'nun Gök Boğasını öldürmelerinin üzerine İştar'ın Gılgamesh'i etkilemeye çalışması ve İştar'ın Gılgamesh tarafından ikinci kez reddedilmesi
- Enkidu'nun İştar'dan etkilenip bile bile ölüme yürümesi ve ölmesi
- Kör adamın Gılgamesh'e ölümsüzlüğün gizi bilen Utnapiştim'i bulmaya gittiğini söylemesi
- Kör adamla Gılgamesh'in ölümsüzlük için Utnapiştim'i bulmaya gitmeleri

3.1.1.4.3. Çözüm

- Gılgamesh'in Utnapiştim'e ulaşması

- Gilgameş'in Utnapiştim'in söylediği zaman boyunca; altı gün uyuya kalması
- Utnapiştim'in Gilgameş'e ölümsüzlüğü istemesinin sadece Enkidu ile tanrı olup adil bir dünya yaratmak isteği değil İştar'a duyduğu aşkın da etkisinin olduğunu söylemesi
- Utnapiştim'in bir insan olarak ölümsüz kılınmasının bir ceza gibi olduğu söylemesi ve insanlardan tufanı sakladığını söylemesi
- Gilgameş'in böyle bir şeyi asla hiçbir şey için ölümsüzlük için bile yapmayacağını söylemesi
- Gilgameş'in İştar tarafından öldürülmek istemesi; aşkla ölmeyi seçmesi
- İştar'ın Gilgameş'in yüzünü tanınmayacak halde yakması
- Gilgameş'in bu şekilde ölümsüz kılınması

3.1.1.5. Aksiyon

3.1.1.5.1. İç aksiyon

- Miliza'nın Enkidu'nun hile ile yenilgisine neden oluşuna duyduğu pişmanlığı
- Gilgameş'in Enkidu ile adil olmayan bir dövüşe girmiş olmasından dolayı üzüntü duyması
- Enkidu'nun ölümüne üzülməsi
- Evrende sonsuz adaleti sağlama arzusu olan Gilgameş'in yarı tanrı olarak buna gücünün yetmeyeşine karşı duyduğu varoluş yergisi
- Gilgameş'in ölümlü olduğunu kabul etmesi

3.1.1.5.2. Dış aksiyon

- Halkı Enmekar'dan kurtarması ve onları rahata kavuşturmak için ne yapması gerekiyorsa yapacağına dair söz vermesi.
- İştar'ı reddetmesi
- Enkidu'nun sarhoş edilip Gilgameş ile dövüştürülmesi
- Miliza'nın Enkidu'yu sarhoş ettiğinin itirafı
- Gilgameş ile Enkidu'nun dostluk kurması
- İştar'ın Enkidu'yu öldürmesi

- Gılgamesh'in ölümsüzlük için Utnapiştim gibi bir bedel ödemeyeceğini söyleyerek bu isteğinden vazgeçmesi
- Gılgamesh'in 'yüzsüz' bir halde sonsuz bir hayata mahkum olması
- Gılgamesh'in ölümsüzlük arayışı
- Gılgamesh'in altın gün boyunca uykuya kalması
- İştar'la ölümün güzel olacağını düşünmesi ve ölümü seçmesi
- İştar'ın Gılgamesh'in yüzünü edebiyen yakmış olması

3.1.1.6. Tema

Gılgamesh Operası'nda, adalet, dürüstlük, cesaret, dostluk gibi değerlerin ölümsüzlükten daha değerli olduğu teması işlenmektedir.

Halkı için Tanrıların kurallarına karşı gelebilen bir kahraman olan Gılgamesh, Enmekar'ın harabettiği Uruk halkının acılarını halktan biriymişcesine paylaşmaktadır. Şehri diriltmenin tek yolu olan Tanrıların kutsal mekanındaki Sedir Ormanı'nın ağaçlarıyla evler ve mezarlar kurmak amacıyla Tanrılara baş kaldırmıştır. Yaşadığı tüm olayları adalet boyutuyla değerlendirmekte, cesareti ve inancıyla adil olmayan her şeye karşı koyabilmektedir Gılgamesh. Düşman sandığı Enkidu ile dövüşünde haksız bir zafer kazandığını öğrendiğinde, rekabeti dostluğa dönüştürmüş, Utnapiştim'in Tufan'ı tüm insanlardan saklayarak ölümsüzlüğü hak ettiğini öğrendiğinde, ölümsüzlük için bile ihanet etmeyeceğini söyleyerek ölümsüzlük isteğinden vazgeçmiştir.

3.1.1.7. Karakter analizleri

3.1.1.7.1. Gılgamesh

Eserin baş kahramanı Yarı Tanrı Gılgamesh, Enmekar'ın zulmüne son vermesi için" beklenen insan"dır. Adil bir düzen arayışı içinde olan ve bu uğurda tanrılara bile baş kaldırabilen, isyankar, cesur, özgür ruhlu ve mücadeleci bir karakterdir. Zayıflıktan ve korkudan nefret eder. "Sapsarı bir yüz! Çözülmüş kaslar! Tiksindirir beni!" cümlesiyle güçsüzlüğe tahammülü olmadığını açıklamıştır.

Gılgameş, tanrıların Enlil'e adadığı Sedir Ağaçlarını, halkın barınma ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmak istemiş ve tanrılara başkaldırmayı göze almıştır. Halkının onu yalnız bıraktığının farkında olsa da o tanrılarla tek başına savaşmaya hazırdır. "Tanrılar! Tanrılar! Yalnızım işte sizinle bu kıyasıya dövüşte!" Dünyanın insanlar için var olduğunu düşünmektedir ve halkı tanrılar katına yüceltmek istediğini şu şekilde açıklamıştır; "Bu evren insanlar için yaratılmış Nin-Sun! Üstüne hiçbir tanrının gölgesi düşmemeli."

Tanrıça İştar'ın aşkını reddederken "Yoksulluğu içimdeyken onların / Senden gelecek mutluluğa yer yok İştar!" sözüyle halkın ihtiyaçlarını bireysel mutluluğundan önde tutmuştur.

Adil kişiliği Enkidu ile olan dövüşünde de görülmektedir. Gılgameş düşmanı olarak gördüğü Enkidu'yu kolayca yener ancak Enkidu'nun sarhoş edilerek tuzağa düşürüldüğünü öğrenince bunun adil bir dövüş olmadığını anlar ve bu durumdan çok rahatsızlık duyduğunu "Ah Nin-Sun! Ne yaptın! Nasıl taşıyacağım bugünün utancını ben?!" cümlesiyle açıklar.

Tanrıların, Gılgameş ile olan savaşlarında ona yardım eden Enkidu'yu ölüme mahkum ettiklerinde, "Gelin benden alın hıncınızı! Ama En-ki-du'mu geri verin! Tanrılar! Tanrılar! Yakışmaz bu tanrılığınıza!" diyerek tanrıların kendisiyle hesaplaşmaları gerektiğini söyler ve onların adaletini yargılar.

Enkidu'yu kaybetmesinin ardından ölüm korkusu duyan Gılgameş, kendi sonunun da ölüm olduğu gerçeğiyle yüzleştğinde ölümsüzlüğün peşine düşer. Mücadelesine var oluşunun ötesindeki ölümsüzlüğü elde etmek için devam eder Gılgameş.

Tanrı gücünü içinde barındıran, Tanrılarda bile olmayan adaletin, koruyucusu ve kollayıcısı olan birinin ölümlü olmasına da anlam veremez ve yaşamı sorgular.

"Ben de öleceksem bu evren niçin yaratıldı?!"

İçimdeki bu hızla

Tanrılara denk güçle

Ben nasıl ölürüm ihtiyar?!"

Utnapiştim'den ölümsüzlüğe ulaşabilmesinin bedelini; kendisi ve ailesi dışında tufan'ı kimseye söylemeyerek tüm canlıların yok olmasına göz yumduğunu öğrendiğinde, ölümlü olmayı tercih eder.

“İstemem! İstemem!
Gizin de senin olsun
Köleliğin ettiğin tanrılar da!
Tanrılar! Tanrılar!
Beni yendiniz!
Korku nedir öğrettiniz!
Ama ihaneti
Asla!”

İştar'a karşı içinde gizli bir aşk barındıran Gılgameş; ölümsüz aşkı yaşayamayacak olmaktan korkmaktadır aslında. Ölümsüzlük isteği yalnız tanrılara başkaldırı değil, aşkı içindir de.

Gılgameş, eserin sonunda, tanrı olmamasına karşın içinde yanan tanrısal ateşe isyan eder ve aşkla ölmeyi arzular; İştar'a sarılır ve onun ateşiyle yanarken tanrılar kimsenin tanıyamayacağı ölümsüz bir suret vererek Gılgameş'i lanetlerler. Gılgameş bütün korkularıyla yüzleřiپ özgürlüğe ulaştığında geçmişte arzuladığı özgürlük tanrılar tarafından ona ceza olarak verilmiştir.

Şekil 1. Gilgames



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Gilgames Karakteri**. Mersin Devlet Opera Ve Balesi, Temsil Çalışmaları

3.1.1.7.2.Enkidu

Enkidu ismi, Akadça “Enki yarattı” anlamına gelmektedir. Enki, bilgelik, zeka ve koruyucu tanrıdır. (Gezgin: 2009)

Enkidu ormanda hayvanlarla yaşayan yabanıl bir insandır. Gilgames’in zulmünden yakınan halkın yakarılarını duyan tanrılar, Gilgames’i dizginlemesi için, onun gücüne denk Enkidu’yu yaratmışlardır. Gözü pek, iyi yürekli ve onurlu bir karakter olan Enkidu, Gilgames’in biricik dostudur. Gilgames’in kahramanlık olarak görülen bütün eylemlerinde onun yüreklendiricisi ve destekleyicisidir.

Gilgameş ile Enkidu'nun dostlukları bir dövüş sonucunda gerçekleşir. Ninsun, oğlu Gilgameş'i korumak amacıyla, saray fahişesi Miliza'yı kullanıp, Enkidu'yu sarhoş ettirmiş ve dövüşte kolayca yenilmesini sağlamıştır. Orman yaşantısında bir lider olarak yaşayan Enkidu, yenilgiyi kabul etmektense ölmeyi göze alarak Gilgameş'ten kendisini öldürmesini istemiştir.

“Öldür beni Gilgameş! Öldür!”

Dövüşü vahşi yaşam koşulları açısından değerlendiren Enkidu, her ne şekilde olursa olsun bir kere ona yenilmiş, Miliza'nın gerçeği açıklamasına rağmen Gilgameş'in üstünlüğünü kabul etmiştir.

“Yendin beni Gilgameş! Yendin!
Yaşayacaksam başınla
Düşman değil,
Dostun olarak yaşarım!”

Dostluğu herşeyin üstünde tutan Enkidu, Tanrıların, İştâr aracılığıyla Gilgameş'i cezalandıracağını anladığında, İştâr'ın önüne kendini atarak dostu için kendini feda eder.

“Tanrılar bir kurban istiyor Gilgameş!
Neden ben olmayayım?!
Ölüm böylesine güzelken!”

Gilgameş'in kendi ölümünden ders alması gerektiğini; İştâr'dan sakınmasını söyler. “Benim düştüğüm yere sakınarak basarsın!” Enkidu'nun Gilgameş'e söylediği son söz olur ve bu öğüt Gilgameş'in trajik sonunu engelleyebilecek bir öneme sahiptir.

Şekil 2. Enkidu



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Enkidu Karakteri Giysi Tasarımı**. Mersin Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.7.3. Miliza

Saray fahişesi Miliza, II. perdenin başında, Nin-Sun'un önünde diz çökmüş olarak karşımıza çıkar. Nin-sun'un Enkidu'yu evcilleştirme planını uygulayan karakterdir. Hoşca vakit geçirdiği bu adama gönlünü kaptırmıştır ve başına kötü bir şey gelmemesi için Nin-Sun'a yalvarmaktadır;

“Söz verin bir kötülük yapılmayacak ona!”

Her ne kadar Enkidu planının içinde yer almış olsa da iyi kalpli bir karakterdir. Gilgameş ile dövüşünde Enkidu'nun neden yenildiğini açıklayan ve insanoğlunun kötü yanlarından; samimiyetsiz ve erdem adına yapılan şeylerin aslında içselleştirilememiş bir göz boyamadan ibaret olduğunu söyleyebilen, dürüst ve gerçekçi bir karakterdir.

“Onu ben yendim! Sen değil!
Sarhoş ettim büyülü saraplarınızla!
Dişiliğimle tükettim!”
“Onu bu duruma ben getirdim!”
“Sen yenilmedin En-ki-du!
Aldatıldın...!
Bilmezsin ki kahbeliğin bu türüsünü!
O kişi oğluna vergi!
Erdemlik adına
Yiğitlik adına
Nemiz varsa öğretti!...
Al pullu giysilerimiz gibi...
Sen bunu nereden bileceksin yavrum?!...
Bak,
Bunu ben söylüyorum...
İlk inandığın insan!
Bir Uruk orospusu! ...”

Aynı zamanda Miliza, Gilgameş ile Enkidu'nun dost olmasını sağlayan karakterdir.

Şekil 3. Miliza



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Miliza Karakteri Giysi Tasarımı**. Mersin Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.7.4. Nin-Sun

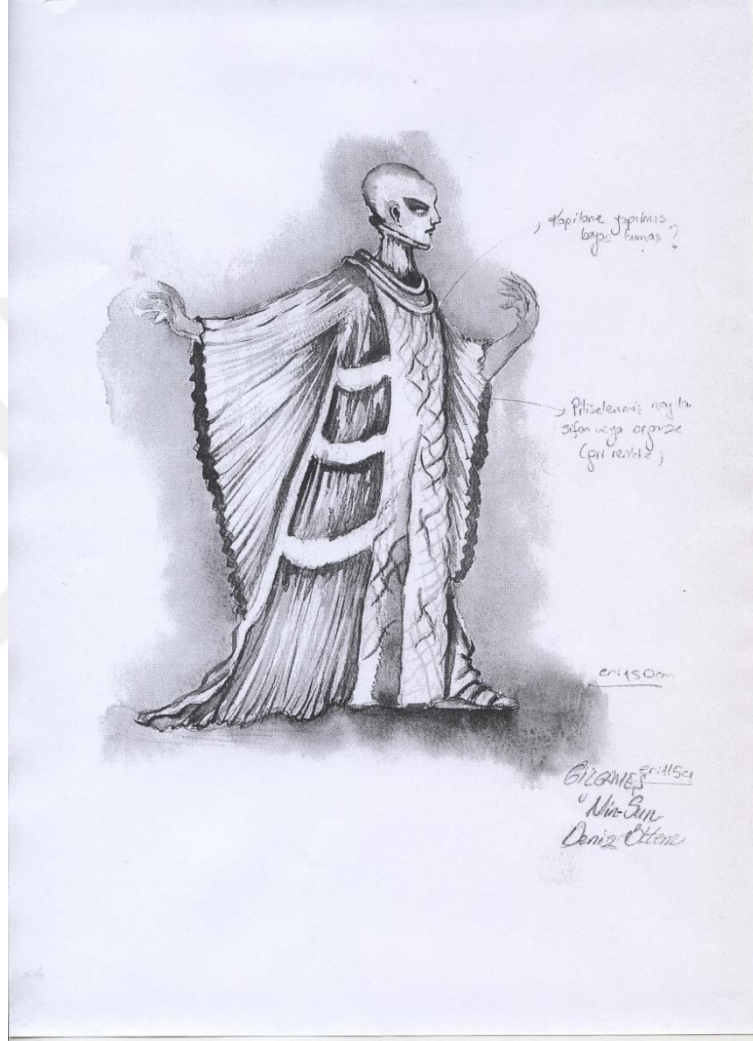
Ninsun, Gılgamesh'in annesidir. Uruk hükümdarı Enmekar'ın da kızıdır.

Enmekar, kehanetin gerçekleşmesinden korktuğundan Nin-Sun'u Zigurat tepesine hapsedmiştir ancak kehanet her şeye rağmen gerçekleşmiş; Ninsun, Güneş Tanrısı Şamaş'tan Gılgamesh'i doğurmuştur.

Ninsun, Enmekar'ın korkusundan, Gılgamesh'ten uzun yıllar boyunca uzak yaşamak zorunda kalmış; oğlunu bir daha kaybetmek istemeyen, koruyucu, anaç bir karakterdir.

Tanrıların Gılgamesh'i cezalandıracağı korkusunu hep içinde taşımaktadır. Tanrılar tarafından gönderilmiş olduğuna inandığı Enkidu'yu zayıf düşürmek için entrikalar yapan bir annedir.

Şekil 4. Nin-Sun



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Nin-Sun Giysi Tasarımı**. Mersin Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.7.5. İştar

Aşk tanrıçası İştar, mitolojik bir karakterdir.

Gılgamesh'in gücünden ve güzelliğinden etkilenen İştar, Gılgamesh'e aşık olur. Güzelliğinin gökyüzüne yansıdığını, diğeri insanlara hiç benzemediğini, onunla sonsuz aşkı

yaşamak istediğini söyler. Gılgamesh ise önceliğinin aşk değil, ona ihtiyaç duyan insanlar olduğunu söyleyerek İhtar'ın aşkını reddeder. Herkesi kendine aşık eden ve istediğini elde eden Tanrıça, öfkeden deliye döner ve Gılgamesh'e tehditler savurur.

“Beni kovuyorsun Gılgamesh!

Öcümden korkmadan

Aşkımı çiğneyip!

Bu kovulmanın utancı benim

Günahı senin!”

“Karşı karşıyayız şu anda!

Ve yan yana olmadıkça

Hep karşı karşıya olacağız seninle”

İhtar cazibesinin yanında tanrısal gücünü kullanan öfkeli, intikam ateşiyle dolu tehlikeli bir karakterdir.

Gılgamesh tarafından reddedilen İhtar, Enkidu ile Humbaba'yı öldürmeleri nedeniyle öfkesi artmış; Gılgamesh'i kandıramadığı için Gılgamesh'in biricik dostu Enkidu'yu öldürerek öcünü almış ancak intikam süreci henüz bitmemiştir.

“Gidiyorum Gılgamesh!

Gene geleceğim;

Sıra sana gelince!

Beni sen kovdun!

Sen çağıracaksın!” sözleriyle hesaplaşmasının süreceğini söyler ve gider.

Eserin sonunda ölümsüzlük arayışının anlamsızlığını, dünyadaki yaşamın aşkla daha güzel olacağını anlayan Gılgamesh, aşk uğruna ölmeyi tercih ederek İhtar'ı çağırır. Aşk için ölmeyi göze alan Gılgamesh karşısında İhtar, gerçek aşkla karşılaşınca tüm öfkesi bir anda diner ve Gılgamesh'i kendisinden korumak ister.

“Yaklaşma bana!”

“Uzak dur benden Gılgamesh!

Ben bir ateşim

Bilirsin

Yalnız yakarım!”

Her ne kadar merhametsiz ve hırçın bir karakter olan İştar, gerçek aşk ve sevgi ile tüm kötü duygularından arınır. Sevginin engelleri aşabilme gücü İştar karakterinde işlenmektedir.

şekil 5. İştar



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **İştar Karakteri Giysi Tasarımı**. Mersin Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.7.6. şamaş'ın Sesi

Gılgameş'ın babası olan şamaş'ın kendisi görünmemesi sadece sesinin duyulması ona ayrı bir tanrısal özellik katar.

Şamaş, tanrıların öcünün Enkidu ile dost oluşundan sonra arttığını; Gök Boğası'nın yaratacağı falezetler için onu uyarır ve bunu önlemesini ister.

“Tanrıların öcüne hazır ol Gılgameş!

Göklerin Boğası!...

Onları ülkelerinin dışında karşılar!

Yoksa kalmaz taş üstüne taş!

Haydi! Yolun açık olsun oğlum!”

3.1.1.7.7. Utnapiştim

Utnapiştim, Sümerce Ziusudra, sonsuz yaşam anlamına gelmektedir. Utnapiştim, ilk Sümer yerleşkelerinden olan Şurruk kentinin bilge kralı Ubar Tutu'nun oğludur.

Tanrıların ölümsüz kıldığı bir insanoğludur. Utnapiştim, Tufan'ı insanlardan sakladığı için yaşamı boyunca pişmanlıklar içerisinde; ölümsüzlüğü kazanmanın bedeli olarak karısı ve yardımcısı dışında tüm sevdiklerini kaybeden acılar ve utanç içerisinde yaşayan bir karakterdir.

“Bu gizi taşımağa kimse dayanıklı değildir bencileyin!

Bir ceza bu benim için!

Sonu gelmez bir ceza!”

Bu acıyla yaşamayı bir ceza gibi görmektedir Utnapiştim.

Ölümsüzlük Utnapiştim'e sonsuz yalnızlık da getirmiştir. Evrende herşey bir döngü içerisindeyken kendisinin değişimden mahrum oluşu, bir insanoğlu olan Utnapiştim'i yorgun düşürmektedir.

“Her şey gelip geçici şu acunda!

Tek sen kalıcı!

İnsan yoruluyor Gılgameş

Bilemezsin!”

Ölümsüzlük arayışı içerisinde olan Gılgameş’e ölümsüzlüğün, insanoğlu için uygun bir istek olmadığı konusunda uyarıcı tek karakterdir.

Şekil 6. Utnapiştim



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Utnapiştim Karakteri Giysi Tasarımı**. Mersin Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.7.8. Kör

Gılgameş’i ölümsüzlük arayışına yönlendiren, ölüm ve İştâr ile ilgili gerçekleri yüzüne söyleyen karakterdir.

Enkidu'nun ölüsünün başında yas tutan Gılgameş'in bir ölümlü olduğunu söyleyerek, kendini tanrı gibi hissederek Gılgameş'in ölümlü olduğunun farkına varmasını sağlar. Kendisi de ölümsüzlük peşinde olan yaşlı kör adam mücadeleci bir kişiliktir. Yarı tanrı Gılgameş'i ölümsüzlük arayışına onu korkularıyla yüzleştirip ölümsüzlük arayışına birlikte gitmeye ikna eder. Gerçekçiliğinin yanı sıra Gılgameş'i kendi amacı için sürükleyerek örtük bir çıkar sağlamaktadır.

3.1.1.7.9. Urşunabi

Hergün ölüm sularını geçen kişi, Utnapiştim'in kayıkçısıdır. Gılgameş'i Utnapiştim'e getiren kişidir.

3.1.1.7.10. Aruru

Destanda Enkidu'yu kilden yaratan tanrıçadır ayrıca İştar'ın kız kardeşidir

Şekil 7. Aruru



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Aruru Karakteri Giysi Tasarımı**. Mersin Devlet Opera ve Balesi

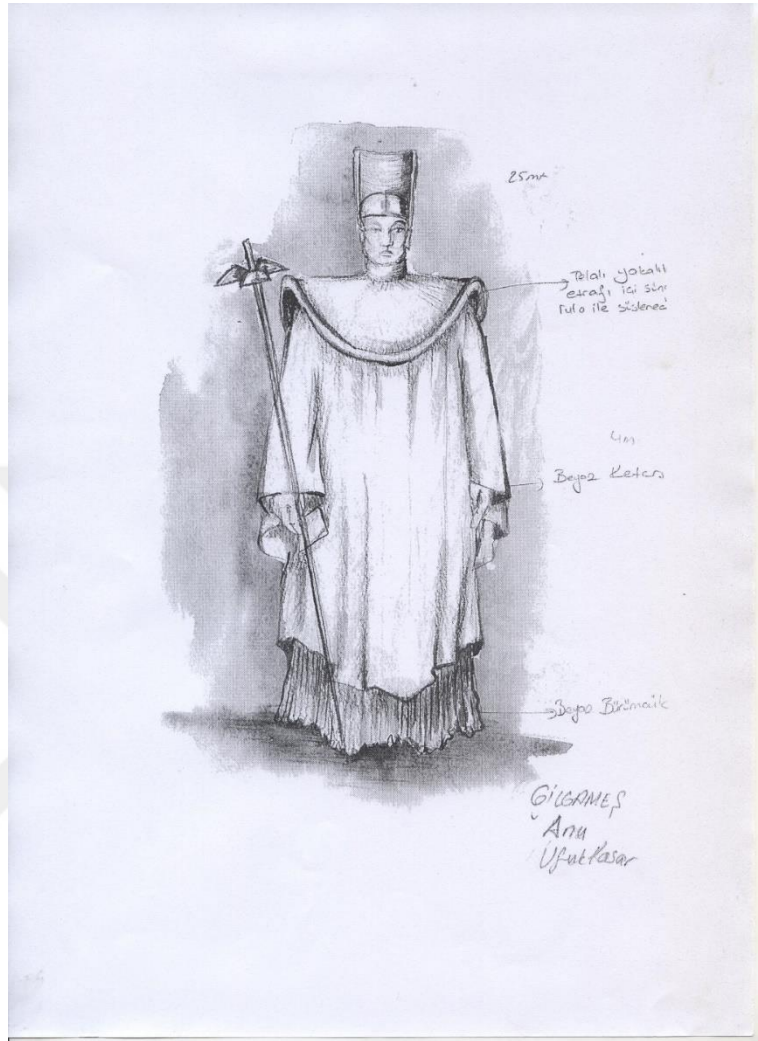
3.1.1.7.11. Anu

Baş Tanrı Anu, İştar'ın babasıdır. Gilgameş'in cesaretini olumlamakta, adeta baba tavrıyla yaklaşmakta öte yandan da asiliğini affetmemektedir.

“Gilgameş! Yiğit çocuk!

Niçin tutuştuk seninle bu savaşa!”

Şekil 8. Anu

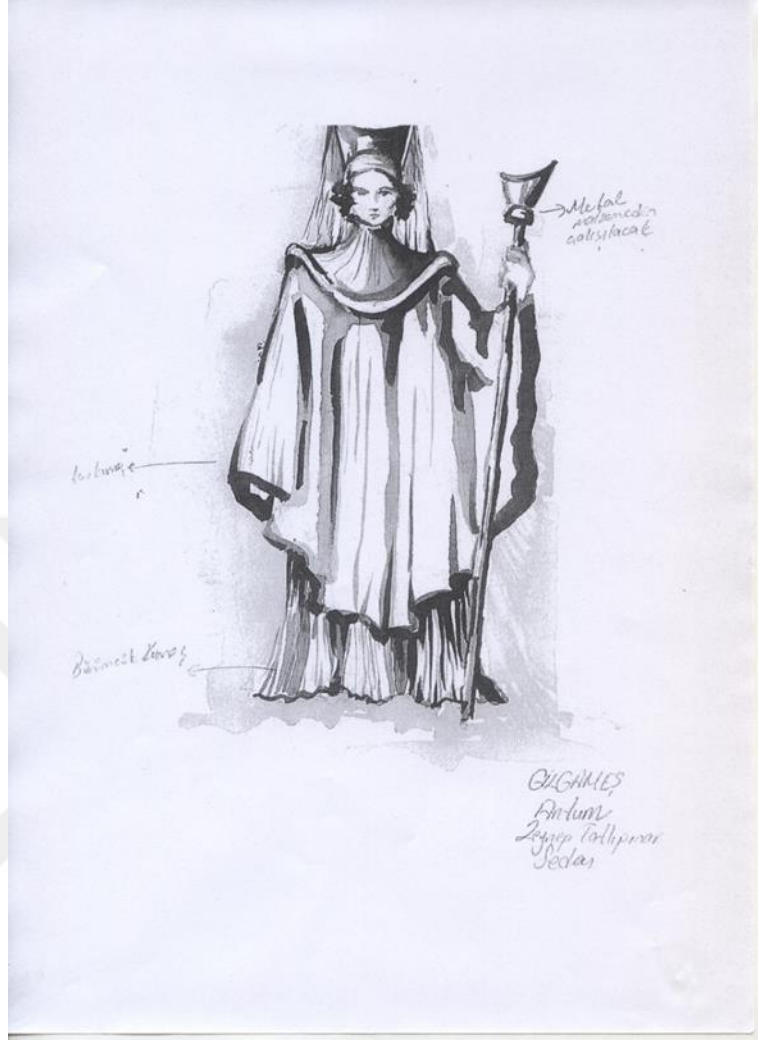


Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Anu Karakteri Giysi Tasarımı.** Mersin Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.7.12. Antum

Anu'nun eşi ve İştâr'ın annesidir.

Şekil 9. Antum



Kaynak: Başbuğ, Serdar, **Antum Karakteri Giysi Tasarımı**. Mersin Devlet Opera ve Balesi

3.1.1.7.13 Koro ve Koro Başı

Koro halkı temsil eder. Ayrıca Ninsun, Gılgameş'i pencereden fırlattıktan sonra Gılgameş'in başından geçenleri özetlerler.

Koro Başı'nın halka yol gösteren lider özelliği bulunmaktadır.

3.1.1.7.14. Tanrılar Korosu

Tanrılar korusu, Gılgameş'in güç sarhoşluğu içinde olduğunu, kendisinin tanrı gibi hissetmemesi gerektiğini söyleyerek onu uyarırlar.

“Evreni kim düzenler?!

Sen bir yaprak!

Gücüyle sarhoş Gılgameş!”

3.1.1.7.15. Saray Uluları Korosu

Gılgameş uyurken Saray Uluları Korosu, tanrıların onu cezalandırmak için Enkidu'yu gönderdiklerinin haberini verirler ve uyanmasını isterler. Uyarıcıdırlar.

3.1.1.8. Karşıtlık

Cesaret- Korku

Dünya düzenine, Tanrılara bile karşı koyabilen Gılgames, aşk ve ölüm karşısında bu kadar cesur davranmamaktadır. Ölümsüzlüğü arayışının ardında da bu iki neden bulunmaktadır. Ölümsüz aşkı yaşayamama korkusu ve Enkidu'nun ardından ölüm gerçeğiyle karşılaşması yatmaktadır.

Aşk- İntikam

İhtar, Gılgames'e karşı hem aşk hem de intikam duygusuyla hareket ederek ikircikli duygu yaşamaktadır. Gılgames'in adil ve kahramanca tavırlarından etkilenen İhtar, Gılgames tarafından reddedilmesinden ve aynı zamanda Gılgames'in tanrılara karşı gelmiş olmasından dolayı onu cezalandırmak istemektedir.

Gerçek- Hayal

Gılgames'in Tanrılarının mutlak otoritesini tek başına yıkabileceğine olan inancı hayal ile gerçek karşıtlığının bir göstergesidir.

Dostluk-Rekabet

Başlangıçta Gılgames'in rakibi ve düşmanı olarak görülen Enkidu'nun, Gılgames'in biricik dostuna dönüşmesi karşıt bir olay örüntüsü temsil etmektedir.

Ölümsüzlük- Ceza

Utnapiştim ve Gılgames, ölümsüzlüğü büyük bedeller karşılığında elde etmişlerdir. Bir ödül gibi görünen ölümsüzlük aslında sonsuz yalnızlığı ve acıyı beraberinde getirerek birer cezaya dönüşmektedir.

Olumlama- Ceza

Tanrılar, Gılgameş'in cesur ve adil kişiliğinden etkilenmelerine rağmen bu özelliklerini aynı zamanda isyankarlık olarak değerlendirerek onu cezalandırmakta ve büyük bedeller ödetmektedirler.

Körlük- Rehberlik

Kör olan birinin ölümsüzlük yolunu tarif etmesi karşılıklı oluşturmaktadır.

3.1.1.9. Semboller

Gılgameş

Gılgameş kahraman kişiliği ile adaletin ve başkaldırının sembolüdür. Savaş sonrası ezilen halkın ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve adaleti sağlayabilmek amacıyla tanrıların otoritesine karşı koyabilen cesur, kararlı, güvenilir bir kişiliktir. Tanrıların sağlayamadığı adil düzeni kendi başına, toplum arkasında olmasa bile, gerçekleştirebilme cesaretinde ve inancındadır. *“İlerlere, çok ilerlere gideceğim! Sizi ürküten fırtınaların ortasına! Kasırgaları durdurmağa!”* ifadesi ile toplumun refahını sağlamanın da ötesine geçerek, içinde tanrıların söz sahibi olmadığı, özgür ve eşitlikçi yeni bir dünya düzeni kurma arzusunu dile getirmektedir. *“Bu evren insanlar için yaratılmış Nin-Sun! Üstüne hiçbir tanrının gölgesi düşmemeli!”* sözleri insanlığın, tanrıların düzeninden daha adil bir dünya düzeni yaratabileceği inancını taşıdığını göstermektedir.

İştar

Mitolojik bir karakter olan İştar; Sümerlerde İnanna, Akadlarda İştar, Yunanlılarda Afrodite, Romalılarda Venüs olarak geçer. Güzellik, aşk ve bereketin yanında kurnazlığın, hırsın ve kavganın da sembolüdür.

Aşkın bir tanrıça tarafından temsil edilmesi onun kutsallığını ve ölümsüzlüğünü göstermektedir. İştar'ın eşlerine ıstırap çektirmesi de aşkın hem acı ve hem de tatlı yönünü sembolize etmektedir.

Herkesi kendisine aşık ederek acı çektiren İştar operanın sonunda, Gılgameş ile gerçek aşkı yaşayarak, aşkın acı yönüyle karşılaşırlar; Gılgameş ölümsüz fakat yüzüz İştar ise Gılgameş' e istemeden verdiği zarardan acı duyarak; İştar'ın acı çığlığı ile perde kapanır.

Enkidu

Gılgameş'in her türlü zorluklarında yanında olan Enkidu, dostu Gılgameş için ölümü bile göze alarak fedakarlığın, masumiyetin ve dostluğun sembolü olarak karşımıza çıkar.

Gılgameş'in Göklerin Boğası Humbaba'ya karşı giriştiği zorlu savaşta onu destekleyerek Tanrıları karşısına alır. *"Benim düştüğüm yere sakınarak basarsın."* sözüyle de Gılgameş'i bekleyen hazin sondan onu korumak ve uyarmak amacıyla İştar'ın kendisini öldürmesine izin vererek dostu için kendisini feda eder.

Kör

Yaşlı ve kör birinin ölümsüzlük arayışının içinde olması, yaşam arzusunun sembolü olarak değerlendirilir.

Gılgameş'in kör bir adamın rehberliğindeki ölümsüzlük arayışı Gılgameş'in gerçeğe karşı gözlerinin kapalı olduğunun göstergesidir. Bir ölümlü olan Gılgameş'in ölümsüzlük arzusu aslında onun yaratılışına karşı başlatmış olduğu faydasız bir mücadele olup Kör adam ile ihtirasın gerçeği kör edici özelliği sembolize edilmiştir.

Gılgameş'in ölümsüzlük arayışının kör bir adam rehberliğinde olması, onun gerçeğe karşı gözlerinin kapalı olduğunun bir göstergesidir. Ölümlü olan Gılgameş'in ölümsüzlük arzusu, aslında onun yaratılışına karşı başlatmış olduğu, faydasız bir mücadele olduğu için kör adamla ihtirasın gözü kör eden özelliği sembolize edilmiştir.

Tanrılar (Anu-Aruru-Antum-İştar)

Mutlak gücün sembolüdür.

Utnapiştim'in Mağarası

Utnapiştim için ölümsüzlük acı vericidir. Mağarada yaşaması, yaşamın dışında mutsuz, karanlık bir dünyada hayatını sürdürdüğüünün bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Ölüm Deresi

Gılgameş'in Utnapiştim'e ulaşması için Ölüm Deresi'nden geçmesi, Gılgameş'in uğrayacağı zorlukların bir göstergesi olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca Utnapiştim'in Ölüm deresi'nin ortasında bir adada yaşaması onun ölümsüzlük ile kuşatıldığıın da bir göstergesidir.

Balık Ağı

Utnapiştim'in ördüğü balık ağı, hayata hapsoluşunun bir simgesidir.

Altı Sayısı

Tevrat'ta, İncil'de ve Kuran-ı Kerim 'de, dünyanın altı günde yaratıldığı yazılmaktadır (Öğüt:2010).

Tam sayıların ilki olan altı sayısı, mükemmel sayıların ilki olarak kabul edilmektedir. Matematiksel anlamı, herhangi bir sayının bölümünün toplamının kendisine eşit olması onu mükemmel sayı mertebesine çıkartmıştır. (Kahraman: 2012)

3.2. Araştırmanın Alt Problemine Dair Bulgular

3.2.1. Orijinal metin ve librettonun karşılaştırılması

Ortak Bölümler

- Gılgameş: gücünü tanrılarla bir tutması'ın tanrılara karşı gelmesi
- Gılgameş'in üçte ikisi tanrı, üçte biri insan olması
- Enmekar'ın kehaneti ve bu sebepten dolayı Gılgameş'in doğumunu önlemeye çalışması

- Enkidu'nun evcilleştirilmesi
- Gilgameş ile Enkidu'nun Sedir Ormanı'nda, Humbaba'yı öldürmeleri
- İştâr'ın (İnanna) Gilgameş'e evlenme teklifi etmesi ve reddedilmesi
- Gilgameş ile Enkidu'nun fiziksel güçleri
- Enkidu'nun Miliza tarafından anne şefkati, sevgiyi, insanlığı ve cinselliği öğrenmesi
- Enkidu'nun Gilgameş'in uğruna ölmesi
- Gilgameş'in ölüm korkusu ve ölümsüzlük arayışı
- Utnapiştim'in ölümsüzlüğe erişmesi

3.2.2. Farklılıklar

Enmekar

Destan: Nin-Sun'un

Opera: Nin-Sun'un kocası

Gilgameş'in arzusu

Destan: ölümsüzlük ve sonsuz iktidar arzusu

Opera: Tanrıların hegemonyasından arınmış; adil bir dünya kurma isteği

Gilgameş'in tanrısal özellikleri

Destanda: annesinden geçer,

Opera: babadan geçer

Gilgameş'i yetiştiren

Destan: çoban

Opera: önce kurt emzirir sonra çoban bakar

Gilgameş karakteri

Destan: iktidarının gücünü sonuna kadar kullanan, zalim bir hükümdar, gözü kara ve doyumsuz bir karakter

Opera: Halkı ve adalet için tanrılara baş kaldıran, duygusal ve yetinmesini bilen bir kahraman

Tanrılar

Destan: Uruk halkına yardım etmek ister ve Gilgameş'ten onları kurtarmak için Gilgameş kadar güçlü Enkidu'yu yaratır. Adalet için varlar.

Opera: Gilgameş, kutsal sedr ağaçlarıyla halkının ihtiyaçları için kullanmak ister. Tanrılarla bu yüzden savaşı başlar. Adeletsizler ve gücün sembolüdürler.

Tanrılarla Savaş

Destan: Humbaba ile Gök Boğası'nın öldürülmesi,

Opera: Enmekar'ın savaşı sonucunda halkın barınma ve mezar ihtiyacının karşılanması

İştar'ı Reddetmesi

Destan: İştar'a olan güvensizliği

Opera: Halkına yardım etmek istemesi; başka bir amacının oluşu.

Enkidu'nun Evcilleştirilmesi

Destan: Avcının tüm tuzaklarını yok etmesi üzerine Enkidu'dan rahatsız olması

Opera: Ninsun'un Gilgameş için tehlike oluşturduğunu düşünmesi

Enkidu ve Tapınak Fahişesi (Shamhat, Miliza)

Destan: Shamhat, Gilgameş tarafından gönderilir

Opera: Miliza, Ninsun tarafından gönderilir

Tapınak Fahişesi (Miliza, Şamhat)

Destan: Evcilleştirerek Enkidu'yu güçsüzleştirir.

Opera: Evcilleştirip, sarhoş ederek güçsüzleştirir.

Dövüşme Nedeni

Destan: Enkidu'nun, Gılgameş'in düğün evine girişini engellemesi

Opera: Ninsun'un tanrılara karşı oğlunu koruma isteği

Dövüşün Sonucu

Destan: Gılgameş ile Enkidu yenişemezler ve birbirlerine saygı duyarlar

Opera: Enkidu, Ninsun'un entrikası ile kolayca yenilir

Humbaba ve Gök Boğası

Destan: Humbaba ve Gök Boğası ayrı varlıklardır.

Opera: Aynıdır

Gılgameş'e Uyarı

Destan: Yaşlılar Kurulu Gılgameş'i uyarır.

Opera: Tanrılar Korosu Gılgameş'i uyarır.

Tanrıların Gazabı

Destan: Tanrılar, Humbaba'nın ve Gök Boğası'nın öldürülmesinden Enkidu'yu sorumlu tutarlar.

Opera: Gılgameş cezalandılır.

Enkidu'nun Ölümü

Destan: Enkidu, Tanrılar tarafından hasta edilerek öldürülür.

Opera: Enkidu, İştar tarafından öldürölür.

Utnapiştim'e Yolculuk

Destan: Gılgameş ile Urşanabi

Opera: Gılgameş, Urşunabi ve Kör ile birlikte giderler.

Ölümsüzlük İsteği

Destan: Ölüm korkusu, yenilmezlik duygusu ve tanrı olma isteği

Opera: Ölüm korkusu, Enkidu'yu hayata döndürme isteği, İştar'a duyduğu aşk; sonsuz aşka ulaşma isteği ve tanrı olup adil bir dünya kurma arzusu

Gılgameş'in Uykusu

Destan: Yedi gün²¹

Opera: Altı gün

Gılgameş'in Utnapiştim'i Yargılaması

Destan: Yok

Opera: Halka ihanet olarak değerlendirir

Gılgameş'in Sonu

21 Sümerler de yedi sayısı kutsal bir anlam taşımaktadır. Sümerlerin baş tanrıları olan; Anu, Enlil, Enki, Ninhursan, Nanna-Sin, Utu ve İnanna'nın toplamı da yedi tanedir. Sümerler yedi sayısını mimaride de sık sık kullanmışlar ve Zigguratlarını yedi katlı yapmışlardır. Mezopotamya'da yedi gezegen olan; merkür, venüs, jupiter, mars, ay ve güneşin dünyanın etrafında döndüğüne inanılmıştır. (Kılıç, Eser:2016) İhvan-ı Safa Risalesinde yedi çift ve tek sayıları içinde barındırına ilk sayı olduğu için olgun bir sayı olarak betimlenmiştir. (Safa: 2012) Pitagosrasçılar sayıların, evrenin yaratılışında; tanrı ile dünya arasında aracılık yaptığına inanmışlardır. Birçok şeyi tek ve çift olarak ikiye bölerek anlamlandırmışlardır. Örneğin "tek sayıların sağ tarafa ait olup; sınırlı, eril, kalanlı, doğrulu, ışık saçan ve iyilik dolu olduğunu kabul etmişlerdir...Çift sayıları ise; sonsuz gök küresine ait; sınırsız (sonsuzca bölünebilen) çok katlı, sol taraf, dişil, hareketli, yalan dolu, karanlık ve kötü olarak sınıflandırmışlardır." (Kılıç, Eser, 2016: 81) Hipokratçılara göre yedi sayısı; zeka, ışık, erk ve korku anlamına gelmekte ve diğer tüm sayıların başı olarak kabul edilmekte ve dünyanın ilerleyişi, değişimi ve bütünleşmesini simgelemektedir. Ayrıca yedi rakamını müzikle de ilişkilendirerek kutsal bir makam olarak kabul edilmiştir. (Kılıç,Eser: 2016)

Destan: Kentine döner. Şehrin güzelliğiyle ve sahip olduklarıyla avunur. Gilgameş sonunda olgunlaşır.

Opera: İştar'ın aşkı uğruna yüzünü kaybetmesi. Tanrıların bir cezası olarak, yüz­süz halde ölümsüz kılınması. Sonu hüsrarla biter.

3.3.3. Operada yer almayan bölümler

- Tapınak fahişesi ile Enkidu'nun yolculuk serüveni
- Sedir Ormanı yolculuğu sırasında Gilgameş'in gördüğü rüyalar
- Gilgameş ile Enkidu'nun Gök Boğası'yla savaşı, onu öldürmeleri ve Enkidu'nun Eanna'yı aşağılaması
- Gilgameş'in Utnapiştim yolculuğu
- Utnapiştim'in ölümsüz kılınma süreci
- Gençlik İksiri

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Cumhuriyet'in ikinci kuşak bestecilerimizden olan Nevit Kodallı, müzik literatüründe önemli bir yere sahiptir. Eserlerinde ulusal müzik anlayışının yanı sıra çağdaş bir anlayışı da barındırdığı görülmektedir. Alışıla gelmiş formların dışına çıkarak müzik alanında özgün bir yer edinmiştir. Nevit Kodallı, pek çok orkestra eserleri, solo çalgı eserleri, oda müziği, bale, tiyatro, film müzikleri, marşlar, liedler, türkü düzenlemeleri, oratoryo ve operalar gibi geniş bir yelpazede ürün vermiş bir bestecimizdir.

Nevit Kodallı, tarihte ilk yazılı metin olan Gılgamış Destanı'nı, Gılgames operasında konu edinmiştir. Opera, Orhan Asena'nın 'Tanrılar ve İnsanlar' oyunundan uyarlanmıştır. Devlet tiyatrolarında sergilenen bu oyunun müziklerini de yine Nevit Kodallı yazmıştır.

Orhan Asena'nın "Tanrılar ve İnsanlar" oyununu ve Gılgames Operası'nın librettosunu yazarken destandan yola çıktığını ve yararlandığını ancak ona bağlı kalmayarak yeni bir eser ortaya çıkarmayı hedeflediği görülmektedir. "Tanrılar ve İnsanlar" ve "Gılgames" operasında, mitolojideki karakterler operada da yer almıştır ancak kahramanlık, otorite ve kader fikri etrafında yeniden şekillendirilmiştir. Asıl olan gerçeklik değil inandırıcılıktır. Destanda karşılaşılan Gılgamış'ın doğaya ve tanrılara karşı verdiği savaşın, Gılgames Operası'nda ve 'Tanrılar ve İnsanlar' oyununda, günümüz insanının mücadelesine dönüştüğü söylenebilmektedir.

Operanın başkahramanı 'Gılgames', 1960 öncesinde yaşanan baskıcı yönetim ve sonrasında yaşanan ihtilal ile toplumda arzulanan ideal bir lider ihtiyacının sanata yansması olarak değerlendirilmektedir.

Gılgames, Sümer dilinde "her şeyi gören, bilen" anlamına gelmektedir ve yazıya aktarılan ilk yazılı metindir. İnsanın doğa ve yarattığı kültür içindeki konumunu anlatan mitoslardan oluşan destan, insanın ölümsüzlük arayışı ve yazgısına karşı verdiği mücadelesini anlatır. Destan, insanlık tarihinde pek çok destanı ve diğer sanatsal eserleri etkilemiştir. Suya atılan taşın oluşturduğu halkalar gibi yansımaları olduğu görülmektedir.

Tezin ana problemini oluşturan dramaturjik incelemenin basamaklarına bakıldığında elde edilen sonuçlar şunlardır;

Olay örgüsü işlenirken aksiyonlar iç ve dış kaynaklı olarak tespit edilmiş ve operadaki tüm bulgular ortaya çıkarılmıştır. İç aksiyon, karakterlerin yaşadıkları psikolojik ruh halleri, dış aksiyon ise olayların büyüüp gelişmesini sağlayan faktörlerdir.

Ana karakterlerin analizlerine bakıldığında; Gılgames, cesur, haksızlığa boyun eğmeyen; dostluğu, adaleti her şeyin üstünde tutan bir liderdir. Enkidu, sadık ve fedakar bir dost, İştâr, ihtiraslı ve öfkeli bir tanrı olmasına karşın yarı tanrı bir insana (Gılgames) aşık olabilen ve kendi zulmünden sevdiğini (Gılgames) korumak isteyen dişil bir karakterdir. Tanrılar ise mutlak güç ve otoritenin simgesidirler.

Operada, cesaret-korku, aşk-intikam, gerçek-hayal, dostluk-rekabet, ölümsüzlük-ceza, olumlama-ceza, körlük-rehberlik gibi karşıtlıklar yer aldığı tespit edilmiştir.

Operada yer alan semboller bazı karakterler üzerinden ve sahnedeki öğelerden oluştuğu görülmektedir.

Operanın temasında, insani değerlerin, tanrılarda olan güç ve ölümsüzlük niteliklerinden üstün olduğu ve bu uğurdaki verilen mücadelenin vazgeçilmezliği işlenmiştir.

Destanda Gılgames'in ölümsüzlük peşinde koşması ve kader olgusu etrafında şekillenen tema, operada, halkına hizmet etmek amacıyla olan idealleştirilmiş bir kahraman olan Gılgames'in bu doğrultuda yaptığı mücadelelerle yeniden anlamlandırılmıştır. Operanın, librettosunu oluşturan Orhan Asena'nın "Tanrılar ve İnsanlar" adlı tiyatro eserinin toplumsal dönüşümlerin yaşandığı 1950'lilerde yazılmış olması da dikkat çekicidir. Ayrıca Orhan Asena toplumların her dönemde arzu duyabileceği yüceltilmiş bir önder modeli yarattığını söylemek de doğru olur.

Güç teması, her iki eserin de önemli bir öğesini oluşturmaktadır. Bu olgu destanda, sonsuz bir hakimiyet kurma arzusunda bir kral olan Gılgames karakterinde işlenirken, operada tanrıların otoritesi ile şekillenmiştir. Bu doğrultuda güç kavramı, iktidar kavramını da beraberinde getirerek politik bir anlam düzeyine ulaşmıştır.

Eserin dramatik yapısında bulunan ölüm teması ve destan ile librettoda arasındaki farklılıklarına bakıldığında;

Ölüm olgusu her iki eserde farklı işlenen bir diğer tema olduğu görülmektedir. Destanda, insanlığın ortak bir trajedisi olan ölümlü olma bilincine yanıt aranırken, operada ölüm trajedi değil bir araçtır. Enkidu, Gılgamesh için kendini feda etmek için seve seve ölümü kabullenmiş, Gılgamesh ise tanrı olup sonsuz adaleti kurmak için istemektedir. Ayrıca Gılgamesh operada ölümlü olmayı Utnapiştim'in ölümsüz olmak için ödediği bedeli öğrendikten sonra vazgeçmektedir. Bir diğer farklılık ise destanda Gılgamış karakteri, destanın sonunda, ölümlü oluşunu kabullenmekte, operada ise Gılgamesh, ölümsüzlüğün tanrılar tarafından verilen bir ceza gibi görülmektedir.

Destanda Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı ile başlayan düşüşü, düşüşten çok, bir tanrı kralın iktidar hırsından sıyrılıp insanlığa doğru ilerlediği bir yoldur. Kazandığı zaferlerin yerini iç dünyasındaki duygusal olgunluk almıştır. Destanın sonunda verdiği tüm mücadelelerinin yenik düşmesi sonucunda Uruk kentine dönüşünde, Gılgamış, olgunluğa erişmiş ve bilgeliğe ulaşan bir kraldır.

Gılgamış Destanı'nda, Gılgamış'ın kazandığı tüm zaferler biricik dostu Enkidu'nun ile ölümüyle son bulmaktadır. Gılgamış'ın Enkidu ile kazanılan zaferleri, tanrı kral bile olsa hiçbir zaferi tek başına elde edemeyeceği mesajı verilmektedir. Öte yandan Gılgamış'ın düşüşü, Enkidu'nun ölümü üzerinden netleşse de İştar'ı reddettikten sonra İştar'ın oç alma hırsı ile Gök Boğası'nı üstlerine salması ve onun sonucunda Gök Boğası'nın ölümüyle başladığı görülmektedir aslında. Enkidu'nun üzerinden bir kralın yalnız başına zafer kazanamayacağı mesajı verilmekte olup, İştar üzerinden de reddedilen güçlü bir kadının intikam dolu olacağını ve bu sebepten ötürü tanrıların da oç, hırs gibi insani özellikleri olabileceğini söylemektedir. Bir diğer mesaj da tanrılara karşı gelinemeyeceğidir.

Enkidu karakteri, destanda olduğu gibi operada Gılgamesh'in olgunluğa erişmesinde bir rolü yoktur çünkü Gılgamesh, destandaki gibi arzularla donatılmamış aksine eşitlik, adalet gibi yüksek erdemlere sahip olan bir karakterdir. Tutku düzeyinde sayılabilecek mutlak adalet isteği, bireysellik barındırmadığından arzu kavramının dışında değerlendirilebileceğini düşündürmektedir. Ayrıca Operada tek insan karakterindeki yaşlı kör, insanın güçsüz ve eksik bir varlık olduğu düşüncesini de uyandırmaktadır.

Her iki eserin dramatik yapısında bulunan aşk olgusu; diğer tüm arzular gibi olumsuzluk taşımaktadır. Ulaşılmazlığı, acı verici olması, kin ve ihtiras gibi bir temeller üzerine işlenmiştir.

Destanın operaya oranla daha fazla metaforik öğeler taşıdığı söylenebilir. Örneğin, Utnapiştim yolculuğundaki akrep insanların Gılgamesh'in yolculuğuna geçit vermesi, onun güç arzusundan kurtulması olarak yorumlanabilmekte, kristalize orman, Gılgamesh'in bilgelik yolundaki ilerleyişi olarak görülebilmektedir. Gençlik otunu, deri değiştirme özelliğine sahip olan, yılanın kapması yeniden doğuşun sembolü olarak yorumlanabilir. Enkidu'nun yaban insandan insanlığa geçişi, insan evriminin tarihsel gelişimi olarak düşünülebilmektedir.

Destanda Enkidu'nun Gılgamesh'in olgunluğundaki rolü de büyüktür. Gılgamesh, Enkidu'nun sayesinde dostluk, sadakat, zafer, kaybediş, ölüm korkusu, yenilgi gibi insani duyguları tatmış ve bunların sonucunda da olgunluğa ulaşmıştır. Destanda burada sevgi ve sadakat olgusunun işlendiğini görülmektedir. Destanın tümü değerlendirildiğinde iktidar hırsıyla donanmış Gılgamesh yaşadıklarıyla bilge bir insana dönüştüğü görülmektedir. Gılgamesh'in ölümsüzlüğü ve gençlik otunu uykuyla kaybetmesi, ölümsüzlüğün insanoğlu için olanaksız bir şey olduğunu ifade etmekte, destanın sonunun Gılgamesh'in Uruk kentine yaptıklarıyla avunarak bitmesi bu dünyaya iz bırakmanın önemli olduğu düşüncesini dile getirmektedir.

Destanda ve librettodaki Gılgamesh karakterine bakıldığında; destanda sonsuz bir güce ve iktidara sahip olma arzusundaki Gılgamesh, operada, bir halk kahramanıdır. Halkı için tanrılara kafa tutar ve evreni mutlak bir adalet düzeniyle kurmak istemektedir. Ölümsüzlüğü mutlak adalet, biricik dostu Enkidu'yu hayata döndürmek ve tanrıça İştar'la eşit ve sonsuz aşka ulaşmak için istemektedir. Ölümsüzlüğün, Utnapiştim'den, insani özelliklere sahip biri için iyi bir şey olmadığını duyduğunda bundan vazgeçer ve dünyanın adil bir sistem içinde olmayışından dolayı dünyayı terk etmek ister.

Tarihte yazılı ilk metnin insanlığın ortak trajedisi olan ölüm temasını dini bir mesaj yerine ahlaki bir sonla bitirmesi destana felsefi bir boyut katarak onun önemini daha da artırmaktadır.

Gilgameş Destanı değerlendirildiğinde, destan anlayışından farklılık taşıdığı görülmektedir. Destanlarda kahramanlar genellikle kazandıkları başarılar sonucunda toplumda giderek yükselişe geçerler. Oysa Gilgameş Destanı'nda Gilgameş, tüm mücadelelerine rağmen ölümsüzlüğe ulaşamamış, Utnapiştim'in verdiği gençlik otunu da kaybetmiş olarak kentine dönmektedir.

Destanın trajik sonla bitmesi, mesajlar içermesi ve arzuların kaçınılması gereken duygular olduğu betimlemeleri ile onun destandan çok tragedya özelliği taşıdığı söylenebilir.

Operadaki Gilgameş, kahramanlık özelliklerine sahip olduğu için de destan yapısına tümüyle uygun düştüğü görülmektedir.



ÖNERİLER

'Gılgameş' operasının dramaturji çalışması aşamasında söz konusu destan üzerine literatür incelemeleri yapılmış, farklı dramaturjik analizlerin uygulamalı olarak bazı çalışmalarda yer verildiği görülmüştür.

Bu çalışmada yer verilen yapısalcı yaklaşımın, dramaturjik incelemedeki yaklaşıma benzer şekilde, bir başka çalışmada, yapısalcı inceleme yöntemi ile oluşturulabileceği önerilmektedir.

Buna ek olarak, Gılgamış Destanı'nı konu edinen Adnan Saygun'un 'Gılgamış' operası ile Nevit Kodallı'nın 'Gılgameş' operasının, karşılaştırmalı olarak incelenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adalı, S. F., & Görgü, A. T. (2016). *Sümer Kral Destanları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akarsu, B. (1984). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Akgül, T. (2014). Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya. *Dergipak*, 1-16.
- Akyüz, M. (2018). "...Ve Değirmen Dönerdi" Üzerine Bir Dramaturji Denemesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi*, 2313-2323.
- Alpaslan, G. G. (2007). *Metinler Arası İlişkiler ve Gilgameş Destanı Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual.
- Alpkaya, G., & Faruk, A. (2005). *20. Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Altar, C. M. (2001). *Opera Tarihi Cilt 4*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Apaydınlı, K. (2017). Türk Beşleri ve Türkiye'deki Çok Sesli Koro Eğitime Katkıları. *ERPA International Congresses on Education*, 255-264.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Asena, O. (1959). *Tanrılar ve İnsanlar*. Ankara: Maarif Basımevi.
- Asena, O. (1965). *Gilgameş*. Ankara: Doğu Basımevi.
- Asena, O. (1978 - 1979). *Gilgameş. Dramatik Opera 4 Perde*. Ankara: Ankara Devlet Opera ve Balesi.
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ayan, M. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında İdeolojik Yaklaşım Olarak "Sosyalist Gerçekçilik" ve "Faşizm". *Sanat Yazıları*, 165.
- Bahçeci, Ö. (2006, 12 21). *Dramaturji Kavramı Üzerine Kısa bir Tarihçe ve Kavramın Evrimi*. Artizan: <http://www.art-izan.org/dramaturji/dramaturji-kavram-uzerine-k-sa-bir-tarihce-ve-kavram-n-evrimi> adresinden alındı
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk Ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Barthes, R. (1999). *Yazı ve Yorum*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayraktar, L. (2003). *Bergson'da Ruh-Beden İlişkisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anasanat Dalı, Doktora Tezi.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe Osmanlı/ Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Biber, B. (2006). *Mitos'tan Logos'a Geçiş Sürecinde Tragedya'nın Yeri Ve Önemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Bottero, J. (2015). *Gilgamiş Destanı-Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyük Öztürk, Ş., Çakmak Kılıç, E., Erkan Akgün, Ö., Şirin, K., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınevi.
- Çamurdan, E. (2013, 12 30). Dergipark. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 61-70. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi. adresinden alındı
- Çandar, T. (2008). *Bir İnkılabın Günbatımı*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Çığ, M. İ. (2016). *Gilgameş- Tarihte İlk Kral Kahraman*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Demir, E. T. (2014). *SElman Ada'nın Aşk-ı Memnu Operasının Şan Tekniği ve Dramaturji Açısından İncelenmesi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Deniz, Ü. (2017). Türk Müziği İnkılabı Bağlamında Klasik Türk Musikisi Çalgıları. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 28-47.
- Dereko, A. (2007). Nietzsche'de Tragedya Sanatı. *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 1-21.
- Duman, O. Ö. (2017). Yüzüncü Yılında Darülelhan'dan Konservatuvar'a Müziği Eğitimi ve Cumhuriyet Dönemi Modernleşme ile usikinin Millileşme Meselesi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu*, 111-143.
- Ejder, E. (2019). Dramın (Anti) Teatral İnşası: Peter Szondi'nin Modern Dram Teorisi'nde İçe Kapanma ve Teatrallik. *Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölüm Kitabı, Batı Kültür ve Edebiyatlarında 20.yy*, 615-630.
- Eren, O. (2017). Türkiye'de 1960'larda Müziği Alanı ve Protest Müziğinin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı. *Sosyoloji Dergisi*, 131-162.
- Gezgin, D. İ. (2009). *Kültürlenme Sürecinin Mitik Kahramanı Gilgamiş*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Göksel, N. (2008). Logos'u Unutmak. *Bibliotech Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi*, 25.
- Göktaş, E. (2010, 8 22). *Melodi, Dramatik Aksiyon ve Olay Dizisi*. Sanat Dergisi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2590/33327> adresinden alındı
- Gönen, B. G. (2008). *Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmed Adnan Saygun'un Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Opera Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

- Hooke, S. H. (2015). *Ortadoğu Mitolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Mersin'den Yükselen Bir Ses Nevit Kodallı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İpşiroğlu, Z. (2013). *Dramaturgi Tiyatroda Düşünsellik*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- İşkodralı, M. E. (2019). Cumhuriyet, Türk Müziği ve Türk Beşleri. *Balkan Müzik ve Sanat dERGİSİ*, 23-6.
- Jackson, S. (2012). *Gilgamiş Destanı*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Kansu, Ş., Friedlaender, B., Öngün, A., Başbuğ, S., Tuncay, M., Kovel, J., & Ergüven, M. (1997-1998). *Gilgameş*. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları.
- Karaca, A. (2008). *Nevit Kodallı'nın Tüm Eserlerinin Ayrıntılı İncelenmesi ve Değerlendirilmesi*. Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanatdalı.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Yedigece Yayınevi.
- Kılıç, Y., & Elvan, E. (2016). Eskiçağ Düşüncesi ve Kutsal Kitaplarda Yedi Sembolizmi. *Academia*, 77-98.
- Kolukırık, K. (2015). *Türk Müzik Tarihinde Darü'l-Elhan Ve Darü'l-Elhan Mecmuası*. Kırşehir: Barış Kitap.
- Kongar, E. (1998). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Konya, F. (2008). *Verdi'nin Otello Operası'nda Desdemona'nın "Salce" Arjasının Dramatik ve Müzikal Yapısının İncelenmesi ve 1 Örnek Uygulama*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kramer, S. N. (1999). *Tarih Sümerle Başlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Maden, S. (2016). *Gilgamiş Destanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Makal, O. (2008). Bertol Brecht ve Epik Kuram, Sinemada Etkileri Üzerine. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 40-71.
- Mircae, E. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Nar, M. Ş. (2014). Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi Strauss ve Yapısalcılık. *Dergipark*, 29-46.
- Nutku, H. (2001). *Oyun Sanat Bilimi Dramaturgi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Oğuz, M. Ö. (2004). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Okyay, E. (1989). *Cevat Memduh Altar Müzik Eğitiminin Şövalyesi*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (1997). *Nevit Kodallı Türkülerden Oratoryaya*. Ankara: Sevda Cenap and Müzik Vakfı.

- Oruç, K. (2006, 12 29). *Tiyatroda Reji ve Dramaturgi Kavramı*. Tiyatro Dünyası: <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=161> adresinden alındı
- Özgür, A. (2006). *Göstergebilim Nedir?* Academia: www.academia.edu/2345316/GÖSTERGEBİLİM adresinden alındı
- Piaget, J. (2007). *Yapısalcılık*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Safa, İ. (2012). *İhvan-ı Safa Risaleleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sirel, S. S. (2005). *Nevit Kodallı'nın Türk Operasının Gelişimine Ve Ulusumuz Şan Repertuarına Katkıları*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı.
- Strauss, C. L. (2020). *Yaban Düşünce*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şişman, Y. (2017). Türkiye'de Sosyal Politikanın Dünü, Bugünü: Hayırseverliğin Kurumsallaşması mı? Gelişim mi? *Optimum Ekonomi ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 1-12.
- Taner, H., And, M., & Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Timur, T. (2000). *Sürüden Ayrılanlar Siyasal İktidar Aydın Tarih ve Özgürlük*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ünsal, D., & Göktaş, U. (2016). Türk Beşleri'nin Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarına Katkıları. 2. *Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi* (s. 320-328). Muğla: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Üstel, F. (1994). *1920'li ve 30'lu Yıllarda "Milli Musiki" ve "Musiki İnkılabı"*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

EKLER
LİBRETTO
Librettist: Orhan Asena

I. PERDE

Perde açıldığında vakit gecedir. Gılgameş'in açık otağı görülür. Her yan yalçın kayalıklardır. Kayaların üzerinde iki savaşçı nöbet tutmaktadır. Uzaklarda yangın kızllığı... Zaman alevler URUK kentinin gerilerdeki imgesini aydınlatır. Bazılarının elinde çırallar, yorgun, bitkin, kadınlı erkekli, çocuklu URUK'ta zulümden kaçan halk korosu girer. Nöbetçiler otağa girmelerine engel olmaya çalışırlar. Sonunda tüm koro sahnede toplanmış olur.

KORO

Gılgameş!.. Gılgameş!.. EY GILGAMESH!..
Göklerin oğlu! Neredesin
Kurtar bizi kurtar!
Toprak kusuyor ölülerimizi
Ardımız ateş! Ardımız kan! Yangın
Ardımız Ölüm! Kara!
Ardımız ateş!
Gılgameş! Neredesin! Gılgameş!
Toprak kan! Ardımız ölüm! En-me-kar ateş
Kurtar bizi Gılgameş Tanrıların oğlu kurtar!
Gılgameş! Gılgameş! Ey Gılgameş!

(Ninsun sahneye girer. Herkesi korku kaplar. Girişi otağıdan yanadır ve yanında eli çıralı birkaç hizmetçi vardır.)

KORO

Nin-sun! Nin-sun! Nin-sun
Ecemiz! Ecemiz! Ecemiz!
Zalim En-me-karın kızı! Nin-sun!

NİN-SUN

Hayır! Gılgameş'in annesi Nin-sun!

(Eliyle Uruk yönünü gösterir.)

Eceniz orda,
En-me-kar'ın sarayında kaldı

KORO BAŞI

Demek sen de bizim yollarımızı aştın!
Kan, ateş denizinden geçtin Nin-sun!
Gördün ardındaki yıkıntıları,
Çöken yuvaları,
Sönen ocakları!
Kanlar daha akıyor Nin-sun!
Yangınlar...Ölüm!...

KORO

Davranmak gerek Nin-sun!
Akıtılmadık kan,
Yıkılmadık yuva,
Kesilmedik baş varken
Davranmak gerek! Davranmak!

KORO BAŞI

En-me-karın tahtı kan ortasında!
Ateş ortasında!

KORO

En-me-karın tahtı çöküyor!

KORO BAŞI

Tek başına kalmamak için altında

En-me-kar bizi de sürüklüyor!

KORO

Hey! Gılgameş! Gılgameş!

Kurtar bizi! Gılgameş! Gılgameş!

NİN-SUN

(Kendi kendine düş içinde)

Alın yazını doğru okudum Gılgameş!

İşte o an geldi...

KORO BAŞI, (telaşlı)

Geçiyor bile Nin-Sun!

Bir sarsan olsa

Çökecek tahtı En-me-kar'ın!

NİN-SUN, (hep düş içinde)

Doğru okumuşum Gılgameş!

Sen beklenen insandın!

En-me-kar'ın uykularını kaçırın

Tüm belirtilerin muştuladığı

Ulusunun beklediği!...

O günlerde sevişmek yasaktı

Doğum yasak!

Tek sen doğmıyasın diye

Bütün ÷lkede...
Kadınlar utanır olmuştu kadınlığından...
Erkekler yılgın!
En bahtsız da bendim, kadınların..
Kapamıştı beni Zigurat'ın
En yüksek kulesine baban!...
Şamaş orda buldu beni.
Sanki tanrı değil
Bir erkek güzeli!...
Şamaş!...
Bir gecelik aşkım, Şamaş!
Gün geldi doğurdum yavrumu
Gizlice... Korkuyla.. Umutla!...
Sonra uydum alındaki belirtiyeye!
Fırlattım yavrumu kuleden boşluğa!
Bir mucize olacağını biliyordum...
Bir boz kartal süz÷ldü yücelerden,
Kaptı, indirdi Uruk ırmağı kıyılarına!...

KORO BAŞI

Sonrasını biz biliriz!
Birgün kendini emzire dişi kurdu
Tuzakta can verirken gördüm!
İlk acısıydı bu!
Sonu değil!

KORO

Sonra onu besleyip büyüten
İnsan dilini öğreten çobanı
Darağacında sallanırken!

KORO BAŞI

Suçu büyüktü çobanın!

KORO

Vergisin vermemiŐti Zalim En-me-kara!

KORO BAŞI

O gün bu gündür Gılgameş
Nerde haksızlık, zulüm varsa orda!
En-me-kar'la ölüm kalım savaşında!

(Gılgameş sahneye girer. Bütün koro saygıyla eğilir.)

KORO

Gılgameş! Göklerin oğlu Gılgameş!

GILGAMESŐ

Nedir sizi buralara sürüp getiren?!..

KORO

Istırap...umutsuzluk...GözyaŐı...
Yarınından güvensizlerin korkusu...acısı!..

GILGAMESŐ

Öyleyse hazır olun yarına!
Yangınları söndürmeğe!
Tüm acıları dindirmeğe!

KORO BAŞI

Yeter mi Gilgameş!
Ya ölüler? Yıkıntılar?!...

(Gilgameş susar)

Dinmez yüreklerimizin acısı Gilgameş
Savaş kazanmakla!

KORO

Ölüler mezardan yoksun...
Diriler yuvadan!

GILGAMESŐ

Ben de and içiyorum ölülerinize mezar,
Dirilerinize yuva bulmağa!

KORO

Nasıl Gilgameş?
Bütün ülkede tek ağaç kalmadı
Yaktı hepsini En-me-kar!

GILGAMESŐ

Ya orda! Kutsal sedr ağaçları?!
NİN-SUN, ürkmüş
Sen neler söylüyorsun Gilgameş?!
Onlar tanrı En-li-le adanmıştır!
GILGAMESŐ korodakilere

Ben bu kadarını vermezsem onlara,
Sen oğlunu unutabilir misin?
Sen erkeğini, sen babanı, yaşlı ananı?!
NİN-SUN
Ya tanruların öfkesi Gılgamesh?!

GILGAMESH

Onlar için işte göğsüm!

NİN-SUN

Gılgamesh! Onlar birer tanrı!

GILGAMESH

Ben de bir tanrı oğlu!

NİN-SUN

Gılgamesh! Bu isyan neden?
Nedir seni tanrularla kavgalı kılan oğlum!

GILGAMESH

Bilmiyorum Nin-sun... Garip anam!
İçimde bir itiş var!
Bir giz var aramda onlarla!
Yalnız benim görebileceğim,
Benim koparıp alabileceğim bi giz!
Yoksa bir En-me-kar için
Bir Gılgamesh'in gelişi çok olmaz mıydı?!

NİN-SUN (ürkmüş)

Öyleyse sen orada da durmayacaksın!

GILGAMES

Hayır! İlerlere, çok ilerlere gideceğim!
Sizi ürküten fırtınaların ortasına!
Kasırgaları durdurmağa!
Bu evren insanlar için yaratılmış Nin-Sun!
Üstüne hiçbir tanrının gölgesi düşmemeli!

NIN-SUN

Güvendiğin şu güçsüz insanlar mı yavrum?!
Onlar seni ancak En-me-kar'ın tahtına değin götürebilir!

GILGAMES *(bir an durur)*

Demek ben de terk edileceğim bir gün En-me-kar gibi!

(Geniş bir nefes alır)

Öyle olsun!

(Yumrukları göklere doğru sıkılı)

Tanrılar! Tanrılar! Yalnızım işte sizinle
Bu kıyasıya dövüşte!

KORO

Seni bırakan biz değiliz Gılgames!
Sensin bizi bırakıp giden!...
Hızımızı hızına denk değil!
Gücümüz gücüne!...

Sen daha hızlanmadan pırıl pırıl!

Biz çoktan tükenmişiz...

(Birden sağ köşede parıltılar içinde güzellik Tanrıçası İştar belirmeye başlar. Son derece güzeldir. Güzelliğini iyice ortaya koyan ince bir tüle bürünmüştür. Dağınık gür saçları omuzunda dalgalanmaktadır.)

KORO *(dize gelirken)*

İştar! Güzellik Tanrıçası! İştar!

NİN-SUN

Gılgameş! İşte tanrıların öfkesi

(Gılgameş , İştar'a doğru ilerlerken engel olmak ister)

Gılgameş yavrum!

(Gılgameş büyülenmiş gibidir)

KORO BAŞI *(Gılgameş'i önlemeğe çalışır)*

Hiçbir insan eli değmemiştir İştar'a!

O yakar yalnız yakar Gılgameş!

GILGAMEŞ

Gılgameş aldırılmaz gelir İştar'ın karşısında durur

İştar! Niye gönderdiler seni buraya?!

Güzelliğinin tuzağına düşürmeğe,

Eğilmez başımı eğdirmeğe mi?!

İŞTAR çok tatlı olarak

Hayır Gılgameş! Ben kendim geldim.

Oradan,
Ta bulutların yıldızların arasından
Süzüldüm geldim
Senin gözkamaştırın güzelliğine!

(Koroyu gösterir)

Sen bunların hiçbirine benzemiyorsun Gılgameş!

GILGAMESH *(soğukkanlılıkla)*

Onları senden çok severim İştar!

İşTAR

(Hakaretin mahsus farkına varmaz)

Sana tüm gökyüzün getiriyorum ayaklarına!
Bir tanrıçanın aşkını! İştar'ın!
Seni baştan başa pırıl pırıl
Mutlulukla donatacak bir aşk!
Sonsuz!... Ölümsüz!...

GILGAMESH

Yoksulluğu içimdeyken onların
Senden gelecek mutluluğa yer yok İştar!

İşTAR

Yüreğini bana kapama!
Sevmesen bile benim ol yeter!
Ben İştar'ım! Aşk tanrıçası!
Seni baştan başa pırıl pırıl aşkla donatacak!

Gilgameş! Seni seviyorum Gilgameş!

GILGAMEŞ

Anlamıyorsun İştâr!
Sana verecek hiçbir şeyim yok!
Her şeyimi onlara verdim!
İnsancıklarına!

İŞTAR (*sinirlenmeye başlamıştır*)

Seni hiç anlamayacak şu çelimsiz!
Seni yadsıyacak şu cüce yaratıklara!
Ah Gilgameş! Anlamıyorsun!
Karşı karşıyayız şu anda!
Ve yanyana olmadıkça
Hep karşı karşıya olacağız seninle

(*Gilgameş kahkahalar atar*)

Düşün Gilgameş! bir kez değil!
Değil bir ömür!
Her kuşakta bir karşı karşıya gelmek!
Her doğumda bir!

(*Gilgameş kahkahalar atar*)

Sanmam Gilgameş gücün
Bunca vebali taşımaya yetsin!

GILGAMEŞ

(*kahkahalar atar*)

Uzak dur benden İştâr!
Ne hincından korkarım senin

Ne güvenirim aşkına!

İŞTAR

Gılgameş!... Gılgameş!...

GILGAMES

Kaç benden İstar! Kaç!
Ben hepinizden güçlüyüm!
Ben hepinizden güçlüyüm!

İŞTAR (*şaşkın*)

Beni kovuyorsun Gılgameş!
Öcümden korkmadan

(*Kızgın*)

Aşkımı çiğneyip!
Bu kovulmanın utancı benim
Günahı senin!

(*Koroyu gösterir*)

Şunlara gelince Gılgameş
Onlara da bu seyrin
Kıvancı kalsın!

Yavaş yavaş kaybolur. Kayboluşu gelişi gibi parıltılar içerisindedir.

Senin yıkıldığın yerde
Onlar beni alkışlayacak!
Onlar beni alkışlayacak!
Onlar beni alkışlayacak!

Sesi yankı gibi uzaklaşır

Sahne birden kararır

TANRILAR KOROSU (dışardan)

Gılgameş, Gılgameş
Dağları yaratan kimdir
Acunu!...
Evreni kim düzenler?!
Yıldızlar yerli yerinde!
Bir yel eser Gılgameş!
Ürperir tüm ağaçlar!
Sen bir yaprak!
Gılgameş!
Gücüyle sarhoş Gılgameş!
Sen bir yaprak!

(Sahne yavaş yavaş aydınlanır. Bütün yüzlerde korku ve yılgı. Kimisi istemsiz dize gelmiştir. Gilgameş ortada dimdik durmaktadır.)

GILGAMES (*uzun bir kahkaha atar*)

Tanrılar! Tanrılar!
İşte yapabildiğiniz!

(*Kahkahalar atar*)

Birkaç şaşkını dizüstü düşürmek!
Çıralarımızı söndürmek!
Ama ben
Bu çıraları tutuşturacağım yeniden
Sizin kutsal sedr ağaçlarınızla!

Halkta panik

İsancıklarına görkemli evler kuracağım

Halkta panik

Anıtlar dikeceğim ölülerimize!

Ölümsüz kılmak için!

Halkta panik

KORO BAŞI (*öne fırlar*)

Bize güvenme bu işte Gılgames!

(*Korku ve telaş*)

GILGAMES

Ben kendime güvenirim!
KORO korkuyla
Bizi yaratanlara
Nasıl yönelir kılıcımız?!

GILGAMES

Benimki yönelir!...

(Uzaktan boru sesleri işitilir. Herkes bu sesleri dikkatle izler. Sonraları sesler yaklaşacaktır. Halkta kıpırdanmalar. Zafer alayı girer.)

1NCİ GELEN

(Elinde mızrağa geçirilmiş En-me-kar'ın kellesi vardır, kelleyi Gilgameş'in önünde eğer.)

En-me-kar'ın başı galibini selamlıyor!

(Kellenin görünüşüyle herkes dehşette, Nin-Sun üzüntüyle irkilir.)

2 NCİ GELEN *(kent in anahtarını verirken)*

Uruk senindir!

(Halkta sevinç Gilgameş halkın sevincine katılmaz. Ayakta sanki düş içinde gibidir.)

KORO

Yengin kutlu olsun Gılgames

Çağın aydın!

Yolun Mutlu!

GILGAMES *(bir kelleye bakar, kendi kendine bir anahtara)*

Bir elimde En-me-kar!

Bir elimde Uruk!

Yok! Hayır!

İstedğim bu değil!

Bu kadarı değil!

Yengin kutlu olsun Gılgameş!

*(Elindekini yanındakilere verir, hızlı adımlarla çıkar gider. Herkes şaşkın
arkasından baka kalır.)*

PERDE



II. PERDE

Uruk çağında bir Ziguratın içi... Sağda solda birer büyük gonk vardır. Perde açıldığında Nin-Sun ayakta, Miliza önünde diz çökmüştür.

NİN-SUN (*Miliza'yı kaldırırken*)

Kalk Mi-li-za!

Senin önünde bizim diz çökmemiz gerek!

MİLİZA (*kalkarken telaşlı ve endişeli*)

Ona bir kötülük yapılmayacak demiştin Nin-Sun!

NİN-SUN

Bu onun davranışına bağlı!

MİLİZA (*ellerine sarılır, yalvarır*)

Söz verin Nin-Sun

Bir kötülük yapılmayacak ona!

(*Kendi kendini dinler gibi*)

Günah yıllarımın tek insanca duygusudur!

(*Nin-Sun'a*)

Görsen ecem, öylesine temiz, çocuksu!

Öylesine de erkek!

NİN-SUN

Sakin onu sevmiş olmayasın Mi-li-za?!

Mİ-Lİ-ZA

Sevmek mi?! Bilmem!... Belki!...

Ah Nin-Sun!

İlk orda utandım kendimden!

Günah dolu günlerim

Orta malı güzelliğimden!

NİN-SUN

Merak ettim şu yaban adamın!

Mİ-Lİ-ZA

O şuracıkta Ecem!

Şu duvarın ardında!

NİN-SUN ürkmüş

Ne dedin?!

Sen çıldırmışsın Mi-li-za!

Mİ-Lİ-ZA

İlkin ben de korkmuştum...

NİN-SUN

Anlat! Anlat! Nasıl oldu?!

Mİ-Lİ-ZA

Herşey sizin düzenlediniz gibi oldu Ecem!

Uzandım su kıyısına çırılçıplak

Gergin göğüslerim,

Bekledim!

Az sonra onu gördüm!

Hayvanlarının arasında!

Suya giderken!

Göklere yakın bir boy!

Aslan yelesi saçlar!

Bir ürküntü içimde...

Bir hayranlık!...

Yumdum gözlerimi, bekledim...

Yaklaştı bana, yavaşça...

Şaşkın!...

Elleri dolaştı birkaç kez

Ürpertiler içinde

Gövdem boyunca...

Gözlerimi açtım,

Gülümsüyordu!...

Sonra gün üstümüzde

Altı kez doğdu battı...

İlk gün bilgisiz... Ürkek...

Tıpkı bir çocuk!...

İkinci gün o erkek

Ben dişi!...

Üçüncü, dördüncü, beşinci günler

Çılgınlar gibiydik tutkularımızla!

Altıncı gün sallanıyordu

Öylesine yorgun... Bitkin...

Yedinci gün

Hayvancıkları düştü usuna...

Gitti...

Gövdesine sinen insan kokusu
Ürküttü onları!
Döndü bana, şaşkın...
Bir şey anlamamış!...
Tahtından indirilmiş bir kral gibi
Üzgün...
Avutmaya çalıştım
Tanımadığı ülkelerin büyüyle...
Güzel kadınlarla
Allı pullu giysili...
Tadıyla kadın erkek ellerin
Birleşmesinin...
O zaman
Bir çocuk gibi sokuldu bana..
Ve hıçkırıldı!..

(Nin-Sun'a)

Ona dokunulmayacak Nin-Sun,
Değil mi?

NİN-SUN

(Gonga vurur, 1 inci iç oğlanı girer

Sarayın en eski şaraplarından getir!
Testiler dolusu!

(İş oğlanı çıkar Mi-li-za'ya)

Ona içireceksin Mi-li-za!
Şarapla, dişiliğinle sarhoş edeceksin!
Tıpkı altıncı gününüz gibi!...
Git şimdi!... Sonra çağırırım seni!...

(Mi-li-za uysal, fakat kuşkulu çıkar. Nin-Sun gene gonga vurur 2 inci iç oğlanı girer)

Gılgameş'e saray ulularına ünle!...
Nin-Sun görüşmek diler!...
Oyuncu kızlar, sunucu kızlar
Buyruğumu beklesin!

(2 inci iç oğlanı saygıyla çıkar. Nin-Sun sahnede yalnızdır)

Bugün unutulmaz birgün olacak Gılgameş!

SARAY ULULARI KOROSU

(Saray uluları sahneye girer)

Gılgameş! Gılgameş!
En-şe-na-den Gılgame
Lu, uzuda anşe,
Numundala
Lu, dağalla kurra
Labanşu şu
Gılgameş!
Enşenaden Gılgameş! (1)

(Gılgameş sahneye girer. Herkes saygıyla eğilir)

NİN-SUN

Tanrılar saldırıya geçti Gılgameş!
Uruk'u çevreliyen ormanlarda
Bir yaban adamı dolaşiyor hayvanlarıyla...
Ürkünç!

GILGAMES

Bu dediğin En-ki-du olsa gerek!
Kendi kendine
Her yerde bir En-ki-du sözü
Bir En-ki-du korkusu!...

NİN-SUN

Tanrılar onun gücüyle yenmek
Yoketmek ister seni!
Bu sana korku vermiyor mu?!

GILGAMES

Ben korkuyu ancak düşmanımda tanırım!
Sapsarı bir yüz!
Çözölmüş kaslar!
Tiksindirir beni!...

NİN-SUN

Öyle ise hazır ol yiğit oğlum
En-ki-duyla vuruşmaya!
Onu uzaklarda arama!
İşte En-ki-du!

(Gonga vurur. Mi-li-za En-ki-du'nun elinden tutmuş sahneye girerler. En-ki-du çok sarhoştur ve sallanmaktadır.)

GILGAMES (yerinden fırlar)

Sonunda buldum seni En-ki-du!

Mİ-Lİ-ZA (araya girer)

Onu ben getirdim Gılgameş!

Dostça... Tatlılıkla...

Bir çocuk gibi kattım arkama getirdim.

(Birden Gulgameş'in gözlerindeki kötü anlamı görür)

Gılgameş! dokunamazsın ona!

Gulgameş sert bir hareketle Mi-li-za'yı iter, Mi-li-za yere düşer. En-ki-du dışısına dokunulmuş bir hayvan gibi Gulgameş'in üzerine saldırır. Aralarında ilkel bir kavga başlar. En-ki-du hep sarhoştur, bu yüzden de yenilmesi kolay olacaktır. En-ki-du yıkılır.)

Mİ-Lİ-ZA *(yattığı yerden)*

Alçak! Alçak!

Yiğitçe yenemediğini

Kadın düzeniyle yenen alçak!

(Koşar En-ki-du'yu kolları arasına alır)

EN-Kİ-DU

Öldür beni Gılgameş! Öldür!

Mİ-Lİ-ZA

Onu ben yendim! Sen değil!

Sarhoş ettim büyüğü şaraplarınızla!

Dişiliğimle tükettim!

Onu bu duruma ben getirdim!

EN-Kİ-DU

Öldür beni Gılgameş! Öldür!

Mİ-Lİ-ZA

Sen yenilmedn En-ki-du!
Aldatıldın!...
Bilmezsın ki kahpeliğın bu türlüşünü!
O kişı oğluna vergi!
Erdemlik adına
Yiğitlik adına
Nemiz varsa eğreti!...
Allı pullu giysilerimiz gibi...
Sen bunu nerden bileceksın yavrum?!...
Bak,
Bunu sana ben söylüyorum...
İlk inandığın insan!
Bir Uruk orospusu!...

EN-Kİ-DU

Yendin beni Gılgameş! Yendin!...
Bu utançla nasıl yaşarım?
Nasıl dönerim ormanlarıma?
Hayvanlarıma?!
Öldür beni Gılgameş! Öldür!...

GILGAMESH (durumu anlamıştır)

Kalk En-ki-du!
Yiğit düşmanım!
Seni kendi gücümle yenmedim ben!
Birgün daha erkekçe deneşiriz!

(Sinirli, dışarı çıkmak üzere birkaç adım atar birden gözü Nin-Sun'a
ilişir)

Ah Nin-Sun! Ne yaptın!
Nasıl taşıyacağım bugünün utancını ben?!

EN-Kİ-DU (Gilgameş giderken)

Dur! Gitme Gilgameş!
Ben artık çarpışmam seninle!
Bir kez dize gelen
Yok olur benim ormanlarımda!
Verilmez ikinci fırsat!
Orda yalnız güçlüler yaşar!

GILGAMESH

Karanlıkta pusu kurulmaz senin ormanlarında!
Orda tek dögüş vardır!
Göze göz!
Dişe diş!

EN-Kİ-DU

Yendin beni Gilgameş! Yendin!
Yaşayacaksam başışınla
Düşman değil,
Dostun olarak yaşarım!

GILGAMES (*büyük bir sevinç içinde*)

En-ki-du! Yiğit En-ki-du!

Dostum En-ki-du!

(En-ki-du'yu kucaklar, Nin-Sun'a)

Nin-Sun! Bu büyük gün!

Mi-li-za gel sen de şöyle yanımıza!

Bu dostluğu sana borçluyuz!

Oyuncu kızlar ne bekler?!

Şarap! Şarap!

Testiler dolusu şarap!

(Yumruğuyla gonga vurur)

(Oyuncu kızlar sahneye girer ve dansa başlarlar.

Dansın en yüksek yerinde birden göklerden Şamaş'ın sesi duyulur. Bir ışık parıltısı..

Oyuncu kızlar, sunucu kızlar herkes olduğu yerde dona kalır. Işıklar hafifçe loşlaşır.)

ŞAMAŞ'IN SESİ

Gılgames! Gılgames!

Beni duyuyor musun?

Ben ulu Şamaş!

Senin Baban!

GILGAMES (*aranır*)

Baba! Babacığım!

ŞAMAŞ

Ben Şamaş!
Senin Baban!
Tektin önce!
Şimdi iki oldunuz!
Tanrıların hıncı da iki oldu!
Sedr dağları ardında Hum-baba!...
Bizim katımızda
Göklerin boğası!...
Onları ülkelerin dışında karşılar!
Yoksa kalmaz taş üstüne taş!
Gılgamesh!
Haydi yolun açık olsun oğlum!

GILGAMESH (*aranır*)

Baba! Babacığım!
Ne yapmam gerek bildirdi
Nasıl yapmam söylemedi!

EN-KI-DU

Nasıl yapmam gerek ben bilirim Gılgamesh!
Bir kez düşmüştü yolum
O yönlere!
Ağaçlar vardır, ulu!...
Başı göklere değer!
Yaprakları sonsuz bir karartı!
Uzak çok uzak bir ülke düşün!...
İnsan hızıyla varılmaz bir ülke!

GILGAMES

Bende tanruların hızı var En-ki-du!

EN-KI-DU

Bir savaşı durur giriş yerinde!
Kapamış ormanı tüm canlılarla!
Binlerin gücünde bir savaşı!

GILGAMES

Bende tanruların hızı var En-ki-du!

EN-KI-DU

Ardında korkunç Hum-baba!
Böğürtüsü gök gürültüsü!
Saldırısı deprem!
Soluğu ateş!
Vuruşu ölüm!...

GILGAMES

Bende tanruların güveni var En-ki-du!

EN-KI-DU

Öyleyse gidelim Gilgameş
Senin Tanrı gücün,
Tanrı hızın
İkimize de yeter!
GILGAMES büyük sevinçle
En-ki-du! Dostum En-ki-du!
En-ki-du'yla kucaklaşır sonra döner annesine telaşla

Anam! Garip anam!...
Koyver gideyim!...
Yolların sisi dağılmada şimdi...
Bak!
Ülkelerimi akranlıklar basacak!
Fırtınalar vuracak!
Ülkelerimin üstünde Tanrıların öfkesi!
Koyver anam gideyim
Garip anam gideyim!

NİN-SUN

(büyük bir umutsuzluk içindedir)

Git! Git yavrum!
Bilirim duramazsın böylesi günde!

(En-ki-du'ya)

Ona gözkulak ol En-ki-du!
Gidin, yolumuz açık olsun yavrum!

KORO

Yolun açık olsun Gılgameş!

(Gılgameş'le Enkidu koşarak çıkarlar. Sahnede yalnız Nin-Sun, Miliza ve Saray uluları korosu klamıştır. Nin-Sun hareketsiz hep aynı yerdedir.)

Yalvarış

Nin-Sun

Şamaş! Yiğit Şamaş
O senin oğlun!
Bir gecelik Aşkımızın
Ben o geceyi unutmadım
Ama sustum
Çağırmadım seni Kendim için..

Koro

En Gılgameşe
Geştuganni nangub
Kur Erinkud, Dimmabi
Şul Utukam
Utu Atahmu
Atahmu hemen!

Şamaş o benden çok sana yakın!
Büyük Şamaş
Onu koru!

Atahmu hemen! (1)

PERDE



III. PERDE

Bir bahar ayrı... Bir yanda sedr ormanları köklenmiş birkaç ağaç, geri planda, uzakta korkunç görünüşüyle Hum-Baba'nın dağları. Tan yeri ağarmakta, gökte uçları sirmalanmış tek tük bulutlar... Perde açıldığında Gilgameş ve En-ki-du bir kenarda uyumaktadırlar az sonra Anu (İştar'ın babası), Antum (Annesi), Aruru (Kızkardeşi) ve İştar sahneye girerler. Sanki havada uçuyorlarmış gibi ayak kısımları görünmez. Giysileri eski Sümer tanrılarının giysileridir.

ANU-ANTUM-ARURU-İŞTAR

Uyuyorlar! Uyuyorlar!

Sanki Hum-Babamızı,

Göklerin boğasını

Öldüren onlar değil!

Uyuyorlar! Uyuyorlar!

Sanki Sedr ağaçlarımızı

Kökleyen onlar değil!

Deviren onlar değil!

Uyuyorlar!

Hem ne Kaygusuz!

Uyuyorlar!

ANU (yatan Gilgameş'e)

Gilgameş! Yiğit çocuk!

Niçin tutuştuk seninle bu savaşa!

İŞTAR (sinirli)

Acımak ha!?

Baba!

Şu tanrı gösterişine nede yaraşiyor senin!

ARURU-ANTUM-ANU (alaylı)

İştar! Niçin sevdin onu?!

İşTAR

Sevmek mi?! hayır!

Tikiniyorum!

O göklere değil,

Yere yakın!

Her şey çürümeğe durmuş onda!

Oysa ben ona gökyüzünün egemenliğini vericektim!

ANU (*alaylı*)

Sen bunu erkek güzeli

Tammuz'a da adamıştın!

Unuttun mu?!

ARURU

Çoban Kuşu?!

ARURUR-ANTUM

İşıllanu?!

Ya ötekiler?!

ARURU-ANTUM-ANU

Unuttun mu?! Unuttun mu?!

İşTAR (*öfkeyle*)

Yeter! Yeter!

Anu! Antum! Aruru!

Siz benimle misiniz,

Yoksa onunla mı?!

Sizi yenen kimdir?!

ARURU-ANTUM-ANU (*kendi aralarında*)

Doğru! Doğru!

Kendimiz denedik,

Yenildik biz!

ANU (*İştar'a*)

Sıra sende İştar!

ARURU-ANTUM-ANU

Denenmiş silahımız senin

Güzelliğin, dişiliğin!

Sıra sende!

Yenildik biz!

Yenildik biz!

(Üçü birden sahneden yavaş yavaş geldikleri gibi uzaklaşırlar. Artık büsbütün yok olmuşlardır. İştar sahnede kalmıştır.)

İşTAR (*Yatmakta olan Gilgameş'e*)

Duyuyor musun Gilgameş!

Sıra bende!

Ben bilirim seni yürekten vurmayı.

Bir od!

Küçücük bir od yüreğine!

(Gilgameş'e)

(Hafiften fırtına başlar yer yer kuvvetlenip hafifleyecektir. En yüksek noktası En-ki-du'nun ölümü olacaktır. Gilgameş yavaş yavaş uyanır. İştar'ın büyüüne kapulmuştur, fakat belli etmez.)

GILGAMEŞ

Beni çağırın sen misin İştar?
Niçin geldin?
Tuzağını yenilemeğe mi?
Bütün gücünüzü denediniz
Yenildiniz!
Yetmez mi?!

İŞTAR

Aldanıyorsun Gilgameş!
Sonsuzdur bizim gücümüz!
Seni hep yücelerde gördüm,
Düşmüş görmek istemem!

GILGAMEŞ

Yenildiniz İştar!
Tüm yenildiniz!
Korkum yok sizden!

İŞTAR

Benden korkuyorsun Gilgameş!
Korktuğun kadar güçlüyüm ben!
Beni seviyorsun!
Hem de nasıl!
Dilin varmıyor demeğe!

(Gılgameş ilk kez irikilir)

Gılgameş! Gel!
Unualım olanları!
Erkeğim ol! Gel!
Tüm gökyüzünü sereyim ayaklarına!

(Gılgameş kahkahalar atar. Bir kahkahalar biraz da korkudandır. En-ki-du bu sırada yavaş yavaş uyanır ve hayranlıkla İştâr'ı seyreder büyüüne kapılmış gibidir.)

Ülkelerinden geniş ülkeler vereyim!
Gel!

(Gılgameş kahkahalar atar)

Bu korku gülüşü Gılgameş!

(Gılgameş kahkahalar atar)

Gılgameş!
Sevgimdir beni sana bir kez daha getiren
Çevirme geri!
Ben Hum-Baba salmam üstüne!
Ne gökyüzü Boğası!
Bir kıvılcım düşürürüm yüreğine
Küçücük!
Yanarsın Gılgameş!
Sonra yanarsın!

(Gılgameş kahkahalar atar. İştâr birden kendisine hayran hayran bakan En-ki-du'yu görür. Artık avını bulmuştur. En-ki-du'ya)

Gel bana güzel En-ki-du!

Gel bana En-ki-du!

*(Gilgameş En-ki-du'nun İştar'ın büyüüne kapılarak ona doğru yürüdüğünü
görür ve engel olmaya çalışır.)*

GILGAMESİ

Gitme En-ki-du!

O hiçbir kadına benzemez!

EN-Kİ-DU *(İştar'ın büyüüne kapılmış)*

Biliyorum Gilgameş! Biliyorum

İŞTAR

Gel bana En-ki-du! Gel!

GILGAMESİ

O yakar!

Yalnız yakar En-ki-du!

EN-Kİ-DU

Biliyorum Gilgameş! Biliyorum!

Bak! Bulutlar toplanıyor gökyüzünde!

Nerdeyse fırtına kopacak!

Tanrılar bir kurban istiyor Gilgameş!

Neden ben olmayayım?!

Ölüm böylesine güzelken!

İŞTAR

Gel bana En-ki-du!

Gel bana!

GILGAMES

Gitme En-ki-du

Gitme kardeşim

Biz daha dostluğumuza doymadık!

Ben sensiz neyerim En-ki-du?!

EN-Kİ-DU

Benim düştüğüm yere sakınarak basarsın!

İŞTAR

Gel bana En-ki-du!

GILGAMES

Gitme En-ki-du!

O aşk değil

Ölüm!

EN-Kİ-DU

İster aşk

İster ölüm!

Ben en güzelini seçtim Gılgames!

(İştar'a koşar kucaklar)

GILGAMES *(Enkidu koşarken)*

En-ki-du!

(En-ki-du İştar'a dokunduğu anda Şimşek gibi bir parıltıyla yanar, İştar'ın eteklerine sarılır kalır. İştar kahkahalar atmaktadır.)

GILGAMES

En-ki-du!

Hayır olamaz!

Korkulu bir dűř bu!

İşTAR

Dűř deęil,

Gerçek Gılgameş!

(Eteklerine kenetlenmiş kalmış En-ki-du'nun kollarını gevşetir. En-ki-du kűlçe gibi yığılırken)

GILGAMES

En-ki-du!

İşTAR

Demiştim sana!

Bir od dűřürürüm üreęine

Yanarsın!

(Döner gitmeye hazırlanır)

Gidiyorum Gılgameş!

Gene geleceğim;

Sıra sana gelince!
Beni sen kovdun!
Sen çağıracaksın!

*(Kahkahalar atarak parıltılar içinde uzaklaşır. Kahkahaları uzaklarda
yankılana yankılana yok olur.)*

GILGAMES *(En-ki-du'nun ölüsünün başındadır)*

Bak!
Ağlıyorum En-ki-du!
Bende ağlarmışım!...
Bu seni yitirmenin acısı...
Susuyorum En-ki-dum!
Güzel gözlerin yumulu!
Açılmaz bir daha!
Olmaz bu!
Yapılmaz bu!

(Yumrukları göğe doğru sıkılı)

Tanrılar!... Tanrılar!...
Yendiniz beni!
Gelin benden alın hıncınızı!
Ama En-ki-du'mu geri verin!

(Gök gürler şimşek çakar)

En-ki-dum! Yiğit kardeşim!...
Güzel gözlerin yumulu!...
Çöllerin parçası
Dostum! Kardeşim!
Tek başına dolaşan
Dağlarda yaban hayvanları kovalayan

Kardeşim! Dostum!

En-ki-dum!

(Kör sahneye girer çok yaşlıdır elinde bir değnekle yürümektedir.)

KÖR

Kimdir bu ıssız yerde inleyen?!

GILGAMES

Ben ihtiyar!En-ki-du'sunu yitiren Gilgameş!

Onu tanrılar aldı elimden

Beni dize getirmek için!

KÖR

Hayır Gilgameş!

Onu insanların sonu buldu!

Hepimizin sonu...

Ölüm!

GILGAMES *(dehşetle)*

Ölüm mü?! Bende mi?!

Ben de öleceksem bu evren niçin yaratıldı?!

İçimdeki bu hızla

Tanrılara denk güçle

Ben nasıl ölüyorum ihtiyar?!

KÖR

Şu acunda ölümsüzlüğün gizini bilen tek kişi var!

Utnaşıttım...

Ta tufandan bu yana!
Bende onu bulmağa gidiyorum,
Benimle gelir misin Gılgameş?

GILGAMESH (*hayretle*)

Sen de mi ihtiyar!
Bu kör gözlerinle
Ne tad umarsın yaşamdan?

KÖR

En-ki-du ile başladı yaprak dökümün,
Sürüp gidecek Gılgameş!
Günü gelecek,
Çırılçıplak bir ağaç gibi
Soğuk bir yalnızlıkta bulacaksın kendini!
Sırtının ortasında bir ürperti!
O kez anlayacaksın seni tanrılardan ayıran gizi!
Onlar ölümsüz!
Sen ölümlü Gılgameş!

GILGAMESH

Yalan!

KÖR

Gerçek Gılgameş!

Bak!

Sarardı yüzün!

GILGAMESH (*hayretle*)

Bunu nasıl görürsün ihtiyar?!
Gözlerin karanlık!...

KÖR

O karanlık aldatmaz beni
Senin gözlerindeki ışık gibi...

GILGAMES

Beni korkutuyorsun ihtiyar!

KÖR

İlk kez mi?

GILGAMES (*sıkılarak*)

Daha önce de korkmuştum...

Onun,

İştar'ın önünde!...

O anda En-ki-du yetişti!...

KÖR

Gel benimle Gılgameş!
İnsanların sonu seni bulmadan!
Gel
Utnapiştım'ı bulalım!
Ben güçsüz, sakat bir insanım.
Yollarsa korkulu!...
Gün batısına doğru yedi kez yedi dağ,
Yedi kez yedi çöl,
Yedi kez yedi deniz aşmak gerek!
Sonra da "Ölüm Deresi"!
Ben yiter giderim bu yollarda
Ama sen gençsin

Tanrıların gücü var sende!
Gel benimle Gılgameş!
GILGAMESH
Ben En-ki-du'mu yitirdim ihtiyar!
Neyleyim tanrıların gizini!

(Kör başını hayıfla sallar ve çıkar)

Biz isteğimize erişmiş
Dağlaratırmanmıştık.
Gökyüzünün boğasını öldürmüş,
Hum-Baba'yı yok etmiştik!
Ey çöllerin parçası
Dostum! Kardeşim!
En-ki-dum!
Tek başına dolaşan,
Dağlarda yaban hayvanları kovalayan
Kardeşim dostum!
En-ki-dum!

En-ki-du'nun üzerine kapanır, ağlar.

PERDE



IV PERDE

Utnapiştim'in mağarasının önü. Arkada bir yar duyusu...Bu yardan sanki Ölüm Deresinin laevleri yansır gibidir. Dekor, Metafizik bir atmosfer taşır. Perde açıldığında Utnapiştim oturmuş, bir balık ağı örmekte, karısı (sessiz rol) ona yardım etmektedir.

URŞUNABİ (elinde kürekle sahneye girer)

Dönüş için sağlam kürekler kestim!

(Gulgameş'in yattığı yönü işaretle)

Daha uyuyor mu?

UTNAPIŞTİM

Ah Urşunabi!

Bilmem nasıl ileneyim sana!

URŞUNABİ

Bana hiç ilenme Utnapiştim!

Ne dediysen onu yaptım.

Küreklerim kırık, geçemeyiz dedim,

Yüzyirmi kürek birden kesti!

Hastayım dedim,

Kayığı kendisi indirdi Ölüm Deresine

Birer kez kullanarak her küreği

O yanaştırdı bizi kıyıya

UTNAPIŞTİM

Kutsuz Gulgameş!

Uyanışı pek acı olacak!

(Gilgameş görünür)

URŞUNABİ

Bak!

İşte uyanmış geliyor!

(Hızla kaybolur. Gilgameş Utnapiştım 'in yanına gelir.)

UTNAPIŞTİM (İşini yapmağa devam ederken)

O azıcık süre içerisinde bak

Yepyeni bir balık ağı ördüm ben!

Gün üstünde altı kez doğdu battı!

GILGAMESH

Yalan!

UTNAPIŞTİM (ekmekleri gösterir)

İşte kanıtı Gilgameş!

Altı günlük tayınların!...

Hergün için bir tane!

Bak!

Birincisi büzülmüş!

İkincisi kuru!

Üçüncüsü yaş!

Ötekiler bayat!

Bu da bugünkü bak!

Taptaze!

(Gilgameş artık ölümlü olduğunu anlamıştır. Çok mutsuzdur. Sanki yıkılmış gibidir.)

İstedim kendin eresin bu acı gerçeğe

Damarlarındaki kan
İnsan kanı senin Gilgameş!

(Bu arada Utnapiştım'ın karısı ekmekleri toplar, sessizce çıkar gider.)

GILGAMES

Ya sen nesin Utnapiştım?

Tanrı mı? İnsan mı?

UTNAPIŞTİM *(günah işlemekten korkar gibi)*

Bir insan!

Yalnızca bir insan!

GILGAMES

Neden öyleyse tanrılar

Bu giz için seni seçtiler?

UTNAPIŞTİM

Bu gizi taşımağa kimse dayanıklı değildir bencileyin!

Bir ceza bu benim için!

Sonu gelmez bir ceza!

Düşün bir yol,

Çevremde her şey

Değişmede birer birer!

Bir fidan dikersin

Ağaç olur

Sonra kup kuru bir kütük!

Bir dere görürsün

Pırıl pırıl!

Birgün kurumuş

Yalnız kum!

Her Şey gelip geçici Şu acunda!

Tek sen kalıcı!

İnsan yoruluyor Gılgameş

Bilemezsin!

GILGAMES

Bu giz bana gerek Utnapiştim!

Onunla dikileceğim tanrıların karşısına

En-ki-du'mu geri alacağım!

UTNAPIŞTİM

Tanrıların gizi tanrılarındır!

Sen bir kiŐioėlu Gılgameş!

GILGAMES

En-ki-du gözümün önünde öldü!

Onu İŞtar'ın ateşi yaktı!

Altı gün altı gece

Döğündüm baş ucunda

Sağır tanrılara yalvardım!

Yedinci gün

Kurtlar dökülüyordu burnundan!

Korkuyu bu!

Ölüm korkusu!

DüŐtüm yollara

Körün dediklerini izleyip

Vardım sana!

Bu giz bana gerek Utnapiştim!

Bu giz bana gerek!

UTNAPIŞTİM

Yalnız tanrıların karşısına dikilmek için mi?

Hayır!

En İştar'ı seviyorsun!

Ölümsüzlüğü araman bundan!

O da seni seviyor!

Hem nasıl!...

GILGAMEŞ

(Hıçkırır gibi başını öne eğer. Artık gizi açığa vurulmuştur. Yalvarırcasına)

Bu giz bana gerek Utnapiştim

Bu giz bana gerek!

UTNAPIŞTİM

(Bu kısımda Utnapiştim sanki tufanı, anısında bir kez daha yaşar gibidir.

Sahnedede ışıkla tufan imgeleri.)

Dinle öyleyse Gilgameş

Bu giz için ben nasıl kıydım kişi oğluna!

Onlar kopacak fırtınayı bilmez,

Günah içinde yaşarlarken

Ben

Kuytularda gemi yapıyordum

Korkunç günler için!

Gizledim onlardan bu gelecek yıkımı!

Çünkü tanrılar böyle buyurmuştu!

Bir Nevruz bayramı

Ben, karım, benimkiler

Dolduk gemiye,

Az sonra fırtına tanrıçası Adat gürlledi!

Savaş, kıtlık tanrısı İra

Kudurttu suyu, yeli, ateşi!
Sonra küçük tanrılar da katıldılar
Bu amansız kırıma!
Kasırga tüm parçaladı ülkeyi!
Dağlar yıkıldı!
Karalar birbirine girdi!
Görülmedik bir tufan
Kastı kavurdu ortalığı
Yok etti!
Sular aldı götürdü
Tüm yaratıkları!

(Elleriyle yüzünü örter ve feryad eder)

Bir ben, bir karım,
Birden kölem Urşunabi kaldık yaşayan!
Sen böyle bir yıkıma boyun eğer miydin Gılgamesh?

GILGAMESH *(dehşetle)*

İstemem! İstemem!
Gizin de senin olsun
Köleliğini ettiğin tanrılar da!

(Göklere doğru)

Tanrılar! Tanrılar!
Beni yendiniz!
Korku nedir öğrettiniz!
Ama ihaneti
Asla!

(Sevinçle)

Ben aradığımı buldum Utnapiştim!

Bunu sana borçluyum!

UTNAPIŞTİM *(acı bir sevinçle)*

Senin özgürlüğüne öyle imreniyorum ki Gilgameş!

GILGAMESH

Özgürüm!

Öyle de yorgunum ki!

(Sendeler)

(Bu sırada Urşunabi gene elinde kürekle girer. Utnapiştım “Artık gerek kalmadı” gibisine bir işaretle gönderir.)

Şamaş! Babacığım!

Niçin başka yarattınız beni

Kişioğullarından?!

Bu çılgın tutkuyu

Ölümcül yüreğime soktunuz?!

Sonum onların sonu değil mi?!

(Kendi kendine)

Tek şey kaldı artık! İştâr!

(Yüksek sesle iştâr'ı çağırmağa başlar)

İştâr! İştâr!

Seni bekliyorum İştâr!

(Sessizlik)

İştâr! Gel bana!

Bütün güzelliğinle görün!

(Sessizlik)

İştar!

Al beni İştar!

Yavaş yavaş İştar parıltılar arasında görünür

İŞTAR (*hınçla*)

Beni sen mi çağırıyorsun Gılgameş?

Kovan da sendin!

GILGAMESH (*soluk soluğa*)

İştar!

Aldanan benmişim!

Bu aşk her şeye değermiş!

Ölmeye bile!

Al beni İştar! al beni

İŞTAR (*yaklaşmasına engel olmak ister*)

Uzak dur benden Gılgameş!

Ben bir ateşim!

Yalnız yakarım!

(Bu kısımda Gılgameş sonuna kadar İştar'a adım adım yaklaşacaktır. İştar her seferinde engel olmak için gerileyecektir. Fakat bir yandan artık o da Gılgameş'in çekimine kapılmıştır. Her seferinde biraz daha şehvetli olacaktır.)

GILGAMESH

Seni seviyorum İştar!

Al beni!

İŞTAR

İnsanlık sana ne de yaraşıyor Gılgameş
Sevgim artık o eski çılgın istek değil!
Yaklaşma bana!

GILGAMEŞ

Ne parlak bir sabah!
Ölüm böyle güzel bir günde kıyamaz insana!
İştar! Yorgunum!
Kanımı tutuştur benim!

İŞTAR *(dehşetle geriler)*

Sen beni değil
Ölümü istiyorsun Gılgameş!

GILGAMEŞ

Hayır! seni!
Damarlarıma akıtacağın ateşi!
Seni istiyorum İştar!
Al beni!

İŞTAR

Seni gerçekten seviyorum Gılgameş!
Hem de bu ilk kez!
Düne dek senden almayı dilerdim!
Oysa bugün!...

GILGAMESİ

İştar! İşim alev alev!

Öp beni!

(Artık İştar 'ın tam önüne gelmiştir)

İŞTAR

Çıldırıyorşun beni Gilgameş!

Sokulma bana öyle!

Sıcak soluğunu duyuyorum!

Gilgameş!

Kaç benden Gilgameş!

GILGAMESİ

İştar!

(Her ikisi de birbirine sarılır. Bir şimşek parıltısı. İştar korkunç bir çığlık atar ve kaçar. Birden ortalık kararır. Utnaşıştim dize gelir. Karanlıkta yalnız Gilgameş ve Utnaşıştim görünürler. Gilgameş 'in arkası seyircilere dönüktür.)

TANRILAR KOROSU

(dışarıdan)

Gılgameş! Gılgameş!

Ergimiz ölüm sana artık

Yasak!

Utnaşıttım köle!

Sen Asi!

İkiniz bu kıyıda

Sonsuz! Ölümsüz!...

En-ki-du, İştâr,

Dost, düşman

Tanıyamaz artık seni!

Yitirdin yüzünü Gılgameş!

Yitirdin!...

*(Gılgameş'in ağır ağır elleri yüzüne doğru gider, yüzünü yoklar ve korkunç bir
çığlıkla dize gelir.)*

PERDE