



T.C.

Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**FUZÛLÎ'NİN LEYLÂ VE MECNÛN'UYLA SHAKESPEARE'İN
ROMEO VE JULIET'İNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Sacide AKCAN
14936306

Danışman
Prof. Dr. Halil ÇEÇEN

Diyarbakır 2021

T.C.
Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**FUZÛLÎ'NİN LEYLÂ VE MECNÛN'UYLA SHAKESPEARE'İN
ROMEO VE JULIET'İNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Sacide AKCAN
14936306

Danışman
Prof. Dr. Halil ÇEÇEN

Diyarbakır 2021

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Fuzûlî’nin Leylâ ve Mecnûn’uyla Shakespeare’in Romeo ve Juliet’inin Karşılaştırılması” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

22/02/2021

Sacide AKCAN

ÖN SÖZ

Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisiyle Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* trajedisi, çok farklı edebi formlarda yazılmalarına ve çok farklı kültürlerin ürünü olmalarına rağmen aralarındaki kurgusal ve içeriksel benzerlikler çoğu zaman hem edebiyat araştırmacılarının hem meraklı edebiyat okurlarının dikkatini çekmiştir. Kimi araştırmacılar, aileleri tarafından engellenen ve sonu trajediyle biten ikili aşk anlatılarının, dünyanın hemen her yerinde görüldüğünü ve bu evrensel temanın hemen her yerde benzer özelliklere sahip olduğunu söyleyerek bu tür anlatıların benzer özelliklerini daha çok tesadüfle veya geniş etkilerle açıklar. Bu kolaycı bakış açısını bir kenara bırakırsak, *Leylâ ve Mecnûn* ile *Romeo ve Juliet* hikâyeleri, tarihsel gelişim süreçleri, kurguları ve içerikleri bakımından incelendiğinde iki anlatı arasındaki ilişkinin tesadüfle açıklanamayacak denli yoğun olduğu görülür. Ne mesnevi ve tiyatro gibi çok farklı edebi formlar ne de Avrupa ve Arap-Acem-Türk dilleri arasındaki derin farklılıklar bu yoğun ilişkiyi görmeye engel değildir.

Farklı dönemlerde gerçekleşen büyük çeviri hareketleriyle birbirine yakınlaşan dünya milletleri, sahip oldukları edebi birikimi birbirlerine aktarmışlardır. Bilimsel çalışmalar bir yana, edebi ürünler, sanatın doğası gereği görünür ve bilinir olmaya eğilimlidir. Doğu ve Batı arasındaki etkileşimlerin tarihine bakıldığında, dünyaya farklı bir gözle bakma imkânı sunan edebi ürünlerin ticari faaliyetler kadar rağbet gördüğü anlaşılmaktadır. Aşk, trajedi ve ölüm gibi evrensel temaları işleyen Doğu edebiyatının en sevilen öykülerinden *Leylâ ve Mecnûn* ile Batı edebiyatında aynı temaların işlendiği en bilinen hikâyelerden *Romeo ve Juliet* arasında söz konusu evrensel temalardan kaynaklanan zorunlu benzerliklerin yanında, Doğu ve Batı arasındaki kültürel etkileşimlerin sonuçları olan alıp vermeler de açıkça izlenebilmektedir. Biz, daha önce Süleyman Tevfik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ali Asgar Hikmet gibi yazarların işaret ettiği *Leylâ ve Mecnûn* ile *Romeo ve Juliet* hikâyeleri arasındaki benzerliklerin dünya edebiyat tarihi açısından çözülmesi gereken bir problem olduğunu düşündük. Bu amaçla karşılaştırmalı edebiyat

biliminin metotlarından yararlanarak ikisi de kurgusu bakımından özgün olmayıp bir geleneğin ürünü olan bu hikâyelerin kökenlerini ve aralarındaki benzerlikleri inceledik.

İki eserin tarihsel gelişim süreçlerinin ve farklı kültürlerdeki farklı yazarlara ait versiyonlarının incelendiği; Fuzûlî ve Shakespeare'in versiyonlarının tematik olarak ayrı ayrı incelendikten sonra ortak temler üzerinden karşılaştırma yapıldığı böylesi bir çalışma, gerek kendi doğasından kaynaklanan zorluklar gerekse karşılaştırmalı edebiyat biliminin mevcut problemleri düşünüldüğünde ciddi eleştirilere uygun bir zemin oluşturmaktadır. Bu tür çalışmaların geliştirilmesi, farklı kültürlerle ait klasik metinler arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılmasını teşvik etmesi ve benzer çalışmalara örneklik teşkil etmesi bakımından önemlidir.

Bu çalışmanın başlangıç aşamasında bana inanan ve yüreklendiren değerli danışman hocam Prof. Dr. Halil Çeçen'e; Prof. Dr. İdris Kadioğlu'na desteklerinden ve katkılarından dolayı teşekkür ederim. Değerli görüşlerini paylaşan Prof. Dr. Hasan Kavruk'a; tez jürisinde yer alan ve tezin gelişmesine önemli katkıları olan Prof. Dr. Süleyman Çaldak, Doç. Dr. Adnan Oktay ve Doç. Dr. Ramazan Sarıçiçek hocalarıma; tezi özenle okuyan ve gelişmesine destek olan değerli arkadaşım Dr. Mustafa Atilla'ya; sevgili dostlarım ve çalışma arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Emine Gören Bayam ve Dr. Öğr. Üyesi Esra Aslan'a maddi ve manevi desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Zaman zaman görüşlerine başvurduğum ve büyük bir nezaketle yanıt aldığım Dr. Öğr. Üyesi Rana Tekcan'a; American University of Beirut kütüphanesinde çalıştığım dönemde yakın ilgi ve desteklerini gördüğüm değerli arkadaşlarım Nathalie Bedrossian ve Zeinab Fakherdine'e; en yoğun çalışma dönemimde dostluğuyla bana güç veren Hümeysra Tunçer'e, kızım Melis İrmak Gökmen'e ve aileme ayrıca teşekkür ederim.

ÖZET

Ülkemizde gelişme aşamasında olan karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları daha çok modern eserler arasında veya genellikle yakın kültürlerin edebi ürünleri arasında yapılmaktadır. Klasik Türk edebiyatı ürünleriyle Batı edebiyatı ürünleri arasındaki ilişkilerin incelendiği çalışmaların sayısı oldukça azdır. Doğu ve Batı edebiyatlarında çok çeşitli versiyonları olan Leylâ ve Mecnûn ile Romeo ve Juliet anlatıları arasındaki kurgu, tema, duygu ve söyleyişe dayalı güçlü benzerliklere daha önce Süleyman Tevfik, Âgâh Sırrı Levend, Ali Asgar Hikmet gibi yazarlar tarafından dikkat çekilmiş, ancak iki eser arasındaki ilişkileri inceleyen kapsamlı bir inceleme yapılmadığı tespit edilmiştir. Gerek Endülüs Emevîleri döneminde gerek Haçlı Seferleri sırasında çok sayıda Doğulu edebiyat ürününün Batı'ya aktarıldığı bilinmektedir. Leylâ ve Mecnûn hikâyesi de bu yollarla Batı'ya aktarılan edebi ürünler arasında yer alır. Bu çalışmada Doğu'da ve Batı'da aşkın sembolü haline gelen Leylâ ve Mecnûn ile Romeo ve Juliet hikâyeleri arasındaki açıklanmaya muhtaç benzerlikler, bu hikâyelerin en güzel versiyonları olan Fuzûlî'nin ve Shakespeare'in eserleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Tezin giriş bölümünde Doğu ve Batı arasındaki kültürel etkileşimlerin tarihi, Doğu edebiyatındaki zengin kurguların (fiction) Batı'ya aktarılması ve Avrupa edebiyatına olan etkileri ele alınmıştır. Birinci bölümde Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn'uyla Shakespeare'in Romeo ve Juliet'i karşılaştırmalı edebiyat biliminin *krenoloji* yöntemiyle incelenmiş ve iki eserin de kurguları bakımından Orta Doğu folklorunun ürünü olduğu tespit edilmiştir. Fuzûlî'nin eserini yazarken model olarak aldığı Nizâmî'nin eseriyle Shakespeare'in kaynak olarak kullandığı Brooke'un eserleri *mesoloji* yöntemiyle incelenmiş, farklılıklar tespit edilerek Fuzûlî ve Shakespeare'in hikâyeye katkıları ön plana çıkarılmıştır. İkinci bölümde iki eserin olay örgüleri, zaman-mekân unsurları ve karakterleri karşılaştırılmış ve iki eserin kurgusu arasındaki benzerliklerin tesadüfle açıklanamayacak denli yoğun olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü bölümde *tematoloji* yöntemiyle iki eserdeki temalar

incelenmiş ve temlerin işlenişinde duygu ve düşünce anlamında güçlü benzerlikler tespit edilmiştir. Leylâ ve Mecnûn ile Romeo ve Juliet eserleri arasındaki ilişki ve benzerliklerin kapsamlı olarak incelendiği ilk çalışma olan bu tez, farklı yöntemlerle yapılacak yeni karşılaştırmalı çalışmalar için yol gösterici olacaktır.

Anahtar Sözcükler

Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn, Shakespeare, Romeo ve Juliet, Doğu, Batı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Endülüs, Haçlı Seferleri



ABSTRACT

Comparative literature studies, which are in the development stage in our country, are mostly carried out among modern works or generally among the literary works of close cultures. The number of studies examining the relations between the products of classical Turkish literature and Western literature is very few. The strong similarities based on fiction, theme, emotion, and discourse, between the narratives of Layla and Majnun and Romeo and Juliet, which have various versions in Eastern and Western literatures, have previously been noted by writers such as Süleyman Tevfik, Agah Sırrı Levend, Ali Asgar Hikmet, but it has been determined that a comprehensive study examining the relations between the two works has not been conducted. It is known that many Eastern literary works were transferred to the West both during the Andalusian Umayyads and during the Crusades. The story of Layla and Majnun is among the literary products that are transferred to the West through these means. In this study, the similarities that need to be explained between the stories of Layla and Majnun and Romeo and Juliet, which have become the symbols of love in the East and the West, are analyzed comparatively through the works of Fuzuli and Shakespeare, which are the most beautiful versions of these stories.

In the introduction part of the thesis, the history of cultural interactions between East and West, the transfer of rich fictions in Eastern literature to the West and their effects on European literature are discussed. In the first chapter, Fuzuli's Layla and Majnun and Shakespeare's Romeo and Juliet were examined using the chronology method of comparative literature and it was determined that both works were the product of Middle Eastern folklore in terms of their fiction. The work of Nizami, whom Fuzuli took as a model while writing his work, and the work of Brooke, which Shakespeare used as a source, were examined by mesology method, differences were determined and Fuzuli and Shakespeare's contributions to the story were highlighted. In the second part, the plots, time-space elements and characters of

the two works were compared and it was determined that the similarities between the fiction of the two works were too dense to be explained by chance. In the third part, the themes in the two works were examined using the thematology method, and strong similarities in terms of emotion and thought were determined in the processing of themes. This thesis, which is the first study in which the relationship and similarities between the works of Layla and Majnun and Romeo and Juliet are examined in detail, will be a guide for new comparative studies to be done with different methods.

Keywords

Fuzuli, Layla and Majnun, Shakespeare, Romeo and Juliet, East, West, Comparative Literature, Andalusia, The Crusades

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖN SÖZ.....	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER	VII
TABLO LİSTESİ	XI
KISALTMALAR	XII
GİRİŞ	1
1. İÇERİK VE YÖNTEM.....	15
1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	15
1.2. Araştırmanın Yöntemi	19
1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları	20
1.4. Araştırmada Kullanılan Kaynaklar.....	23
2. ARAŞTIRMANIN TEORİK ÇERÇEVESİ	27
2.1. Karşılaştırmalı Edebiyat	27
2.2. Dünya Edebiyatı	34

BİRİNCİ BÖLÜM

LEYLÂ VE MECNÛN İLE ROMEO VE JULIET METİNLERİNİN TARİHSEL YOLCULUĞU OLAY ÖRGÜLERİ VE YAZARLARI

1.1. ROMEO VE JULIET: KAYNAKLARI VE SHAKESPEARE'İN VERSİYONU	47
1.1.1. Brooke'un Eseriyle Shakespeare'in Eserinin Karşılaştırılması.....	62
1.1.2. Romeo ve Juliet'in Olay Örgüsü	73
1.1.3. William Shakespeare	81
1.2. LEYLÂ VE MECNÛN: KAYNAKLARI VE FUZÛLÎ'NİN VERSİYONU	94
1.2.1. Nizâmî'nin Eseriyle Fuzûlî'nin Eserinin Karşılaştırılması	104

1.2.2. Leylâ ve Mecnûn'un Olay Örgüsü	113
1.2.3. Mehmed Fuzûlî.....	127

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERİN OLAY ÖRGÜSÜ ZAMAN-MEKÂN VE KARAKTERLER BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

2.1. OLAY ÖRGÜLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI.....	145
2.1.1. Ömrün İlbaharı: Kahramanların Doğumu ve Yetiştirilmesi	147
2.1.2. Yazın Büyülü Soluğu: Kahramanların Âşık Olması	151
2.1.3. Aşkın Sonbaharı: Engeller ve Ayrılık	153
2.1.3.1. Sosyokültürel Baskılar	157
2.1.3.2. Erkek Kahramanın Gidişi	159
2.1.3.3. Kadın Kahramanın Başkasıyla Evlendirilmesi	160
2.1.4. Ömrün Kışı: Kahramanların Ölümü	161
2.2. ZAMAN VE MEKÂN UNSURLARININ KARŞILAŞTIRILMASI	163
2.3. KARAKTERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI.....	170
2.3.2. Hikâyelerin Ana Karakterleri: Âşıklar	173
2.3.2.1. Romeo-Mecnûn	174
2.3.2.2. Juliet-Leylâ	177
2.3.3. Rakip Karakterler: İbni Selâm-Kont Paris	183
2.3.4. Ana Karakterlerin Anneleri	187
2.3.4.1. Dadılar	191
2.3.5. Ana Karakterlerin Babaları	194
2.3.6. Âşıkların Destekçileri: Aracılar.....	199
2.3.6.1. Lider Karakterler.....	201
2.3.6.2. Yardımcı Karakterler	205
2.3.7. Diğer Karakterler.....	209

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LEYLÂ VE MECNÛN İLE ROMEO VE JULIET'İN MUHTEVA ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. AŞK TEMASI VE DÜŞÜNSEL ARKA PLANI	215
---	------------

3.1.1. Aşkın Nesnesinin Önemli Olmaması	223
3.1.2. Aşkın Felâket Getirmesi	224
3.1.2.1. İsim ve Ünden Vazgeçme	227
3.1.2.2. Yiğitlik ve Namus Değerlerinin Önemini Yitirmesi.....	229
3.1.2.3. Aileden ve Mirastan Vazgeçme	236
3.1.2.4. Beden Sağlığını Kaybetme	241
3.1.2.5. Akıl ve Ruh Sağlığını Kaybetme	244
3.1.2.6. Candan Vazgeçme	253
3.1.3. Aşkın Cinsel Boyutu	260
3.2. GÜZELLİK	283
3.2.1. Güzellik-Aşk İlişkisi.....	285
3.2.2. Kadın Güzelliği	291
3.2.3. Erkek Güzelliği.....	295
3.2.4. Güzellik-Işık İlişkisi	300
3.3. IŞIK VE KARANLIK.....	304
3.3.1. Gece ve Gündüz	306
3.3.1.1. Gecenin Sonunda Bir Ses: Lark (Tarlakuşu)-Mürg-i Seher	311
3.3.2. Güneş ve Ay	314
3.3.3. Yıldızlar.....	317
3.4. MİTOLOJİK UNSURLAR	319
3.5. DİNSEL VE KÜLTÜREL UNSURLAR.....	330
3.5.2. Evlilik	337
3.5.3. Eğlence Kültürü.....	342
3.5.4. Kadın Cinsinin Erkek Cinsi Karşısındaki Konumu	347
3.6. TRAJİK UNSURLAR.....	353
3.6.1. Kötü Yazgı	363
3.6.2. Aşkın Delilleri: Gözyaşı, İnleme, Âh	372
3.6.3. Kahramanların Toplumdan Soyutlanması	379
3.6.4. Sürgün ve Gurbet.....	386
3.6.5. Şiddet.....	391
3.6.5.1. Fiziksel Şiddet.....	392
3.6.5.2. Psikolojik Şiddet	401

3.6.6. Ölüm.....	407
3.6.6.1. Cinayet.....	414
3.6.6.2. İntihar.....	418
3.6.6.3. Mezar	430
SONUÇ.....	437
KAYNAKÇA	446



TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1: Romeo ve Juliet Anlatısının Çeşitli Versiyonları	47
Tablo 2: İki Eserin Olay Örgüsündeki Ortak Noktalar	147
Tablo 3: Âşıklar Arasındaki Engeller	155
Tablo 4: Âşıkların Bir Araya Geldikleri Mekânlar	168
Tablo 5: Eserlerde Geçen Mekânların Karşılaştırılması	170
Tablo 6: Ana Karakterlerin Etrafındaki Diğer Karakterler	172
Tablo 7: Eserlerde Birbirine Karşılık Gelen Somut ve Soyut Kişilikler.....	172
Tablo 8: Eserlerde Trajedi İfade Eden Kavramlar	363
Tablo 9: Eserlerde Gerçekleşen Ölümler ve Nedenleri.....	409
Tablo 10: Eserlerde Ölen Karakterlerin Ana Karakterlerle İlişkisi	409

KISALTMALAR

<i>bk.</i>	Bakınız
<i>C.</i>	Cilt
<i>Çev.</i>	Çeviren
<i>dzl.</i>	Düzenleyen
<i>FB</i>	Floris and Blanchefleur
<i>H.</i>	Hicrî
<i>haz.</i>	Hazırlayan
<i>Hz.</i>	Hazreti
<i>İBB</i>	İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Yayınları)
<i>LM</i>	Leylâ ve Mecnûn
<i>M.</i>	Miladî
<i>öl.</i>	Ölüm tarihi
<i>RJ</i>	Romeo ve Juliet
<i>RL</i>	The Rape of Lucrece
<i>s.</i>	Sayfa
<i>TC</i>	Troilus and Cressiye
<i>TDAY</i>	Türk Dili Araştırmaları Yıllığı
<i>TDK</i>	Türk Dil Kurumu
<i>TDV</i>	Türkiye Diyanet Vakfı
<i>TTK</i>	Türk Tarih Kurumu
<i>ty.</i>	Tarih yok
<i>VA</i>	Venüs ile Adonis
<i>vb.</i>	Ve benzeri
<i>vs.</i>	Vesair

GİRİŞ

Doğu ve Batı arasındaki tarihsel ilişkiler şüphesiz savaş ve çekişmelerden ibaret değildir. Bilimsel ve kültürel etkileşimlerden çok siyasal ve dinsel çekişmelerin ön plana çıkması, rekabet ruhunun iyi niyet ve hoşgörüye üstün geldiği dinsel anlayıştan kaynaklanmıştır. Hristiyanlık ve İslamiyet arasındaki ilişkilerin tarihi, bu rekabet ruhundan o derece etkilenmiştir ki iki din arasındaki ortak yönler ve geçmişteki olumlu etkileşimlerden ziyade farklılıklara ve düşmanlıklara odaklanmış bir bakış hâkim hale gelmiştir (Runciman, ty.: 13). Oysa Hristiyan ve İslam kültürleri, Cemil Meriç'in deyimiyle 'aynı söz'ün yankısıdır. Bu nedenle ortak bir ruhu paylaşırlar ve bunun farkında oldukları sürece birbirlerini tamamlar ve zenginleştirirler (Meriç, 2016 a: 31). Corci Zeydan da *Küttâb-ı Urubbâ ve Küttâbü's-Şark* (Doğulu ve Avrupalı Yazarlar) adlı makalesinde Hristiyan ve İslam dünyasından aynı medeniyetin farklı aşamaları olarak söz eder. Müslüman Doğu ve Hristiyan (daha çok seküler) Batı arasında daimi bir savaş olduğu inancının pekiştirilmek istendiği günümüzde bu bakış açısı büyük önem kazanmaktadır (Zeydân, 1900: 1). Arap filozof Nayef Al-Rodhan, Doğu ve Batı arasındaki anlaşmazlıkları ön plana çıkaran negatif bakış açısına karşı "The Ocean Model of Civilization" (Okyanus Medeniyet Modeli) adını verdiği bir yaklaşım önerir. Buna göre okyanusa benzeyen kolektif bir tarihsel ve kültürel miras vardır. Bu miras, farklı yerlerden akan birçok nehirle zenginleşir ve derinleşir. İnsan uygarlığındaki ilerlemeler kümülatiftir ve kolektif başarıların ürünü olarak bugüne gelmiştir (Al-Rodhan, 2012: 15).

Sir Steven Runciman, Hristiyanların Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine dayanan kültürleriyle övündüklerini, ancak aynı gerçekliğin İslam uygarlığı için de söz konusu olduğunu, hatta bu sentezin İslam uygarlığı için daha belirgin olduğunu söyler. Hristiyanlık Roma İmparatorluğunun en doğudaki vilayetlerinden birinde (Filistin) ortaya çıkmış, daha çok Batı'ya doğru yayılma eğilimi göstermiştir. İslam

dini ise Roma İmparatorluğu sınırlarının hemen dışında doğmuş, doğuya ve batıya doğru daha iyi yayılabilmiştir. Hz. Muhammed ve onun takipçileri eski Roma dünyasından kalanlarla yakın temas halinde olmuşlardır. Eski Roma İmparatorluğunun devamı olan Konstantinopolis (Bizans İmparatorluğu), Batı krallıklarından çok Müslüman Halifeliğine yakındır. Bizans kadar Müslüman dünya da Antik Yunan ve Roma klasiklerinin öğrenimi için çaba göstermiştir. Orta Çağ'ın başlarında İslam ve Bizans, Greko-Romen kültürünün ortak mirasçıları olmuşlardır (Runciman, ty.: 13).

Ülken, uygarlığı sürekli bir yürüyüş olarak tarif eder. Çeşitli yollardan bu yürüyüşe katılan her millet, edindiği yeni deneyimlerle dünya görüşünü genişletmiş, ulusal kültürünü zenginleştirme imkânı bulmuştur. Kendi içine kapanan ve bu sürekli yürüyüşle birleşmeyen kültürler gelişim evrelerini tamamlayamadan yeryüzünden silinmiştir. Nitekim Aztek ve İnka gibi eski Amerika medeniyetleri, ürünlerini veremedi kaybolup gitmiştir. Sümer ve Mısır medeniyetleri Yunan'a; Yunan medeniyeti Latin ve İslam medeniyetine; İslam ve Latin kültürleri Rönesans yoluyla Avrupa medeniyetine ulaşmıştır (Ülken, 2016: x).

Akdeniz medeniyeti temasların ve etkileşimlerin en yoğun olduğu medeniyetlerden biridir¹. Bir yandan eski Mısır ve Mezopotamya'ya diğer yandan Ege'ye dayanarak oluşan bu medeniyet, Yunanlar aracılığıyla Roma ve Güney Avrupa'ya; Anadolu ve Mezopotamya vasıtasıyla Hind'e kadar uzanmış; Akdeniz'in doğusunda Irak ve Anadolu, batısında ise Latin dünyası olmak üzere iki farklı kültür dairesine bölünerek varlığını sürdürmüştür. Doğu kısmında Araplar ve Türklerle kaynaşarak bütün Ortadoğu ve Afrika'ya; batısında Germenlerle kaynaşarak bütün Avrupa'ya ve diğer kıtalara doğru genişleyen bu medeniyet, sonraları İslam ve Hristiyan medeniyetleri haline gelmiştir. Yüz yıl boyunca dinsel savaşlarla (Haçlı seferleri) yıpranan bu iki kültür, gerçekte aynı medeniyetin iki farklı kolunu temsil etmektedir (Goody, 2017: 49).

Farklı coğrafyalarda gelişen kültürler arasındaki ilişkileri izleyebilmek için gerekli olan en eski belgeler çoğunlukla kaybolduğundan, ayrıca her kültürün kendini

¹ Goody, antikçağlarda bile kıyıları birbiriyle iletişim halinde olan Akdeniz'in, stratejik konumundan dolayı bir göl olarak düşünülmesi gerektiğini söyler (Goody, 2017: 49).

başlangıç gibi görme hevesiyle farklı medeniyetlerin rolünü yok sayması gibi nedenlerle medeniyetler arasındaki etkileşimler üzerine düşünce üretmek iyice zorlaşmıştır. Kendilerini Âdem’le başlatan Sâmilere, medeniyetlerini yerden bitme bir kaynak gibi Yunan mucizesi (*miracle grec*) dedikleri bir kaynağa bağlayan Avrupalılara, kendilerine yeryüzündeki en eski soy olarak bakan Çinlilere rağmen yeni bilimsel araştırmalar, medeniyetlerin oluşmasında kültürler arasındaki etkileşimlerin rolünün sanıldığından çok daha büyük olduğuna işaret etmektedir. Boyalı çanak devrine ait araştırmalar, Türk kavimleri ile Hint-Avrupa kavimlerinin Orta Asya’daki çok eskiye dayanan komşuluğunu ortaya çıkarmıştır. Felsefe tarihçileri, Yunan düşüncesinin kaynaklarını Orta Asya’dan gelen Sümerlerde aramaya başlamışlardır (Ülken, 2016: 3).

Batı kültürünün temelini oluşturan Yunan medeniyetinin Asyalı kökenleri, Avrupalılarca da kabul edilen bir gerçekliktir. Cemil Meriç, Yunan Tanrılarının Doğu’yla Batı’nın ilk evliliğinden doğduklarını söyler. Yunanlıların büyük komutanı İskender, Hindistan’ın kutsal dağlarını işaret ederek “Tanrılarımızın kaynağı işte burasıdır!” diye haykırmıştır. Yunanlılar zaman içinde farkında olmadan benimsedikleri inançların Asya kökenli olduğunu unutarak tüm orijinal düşüncelerin kendilerine ait olduğunu iddia etmişlerdir. Herodot, yurttaşlarının bu yersiz gururunu ilk fark eden ve eleştiren kişilerdendir. Avrupa, Yunan mucizesinin, görkemini Asya’ya borçlu olduğunu kabul etmektedir. Pers hükümdarının sarayında yıllarca hekimlik yapan Ktesias (M.Ö 5. yy), İran ve Hint kültürleri hakkında topladığı tüm bilgileri Yunanistan’a döndüğünde yayımlamış, bu topraklarda şahit olduğu ve öğrendiği her şeyi Yunancaya aktarmıştır² (Meriç, 2016 a: 32).

Medeniyetler arasındaki etkileşimlerde en büyük rol şüphesiz tercümelere aittir. Uygarlıkların gelişme yolundaki büyük uyanış ya da aydınlanma dönemleri mutlaka büyük bir tercüme hareketiyle başlamıştır. Eski Yunan aydınlanması Küçük Asya (Anadolu), Fenike, Mısır kültürlerinden yapılan tercümelemlerle; Türk-Uygur uyanışı Hint, İran, Nasturi tercümeleriyle; İslam aydınlanması Nasturi ve Yakubiler

² Mesela Yunan medeniyetinin en yetkin örneklerini verdiği tiyatro, Namık Kemal’e göre Şark’ta doğan bir türdür ve ilk olarak Çin ve Hint ülkelerinde görülür. Ancak Yunanlılar, Asya’dan öğrendikleri bu sanatı işleyerek ve geliştirerek kendilerine özgü bir sanat haline getirmişlerdir (Namık Kemal, 2016: 83).

aracılığıyla Yunan tercümeleriyle³; Batı aydınlanması (Rönesans) İslam, Yahudi, Yunan tercümeleriyle gerçekleşmiştir (Ülken, 2016: 5).

Abbasîlerin 762’de Bağdat⁴ şehrini başkent olarak kurmalarıyla birlikte İran Körfezi’ndeki Basra limanından Hindistan’a ve Çin’e açılma imkânı doğmuştur. İslam’ın yayılması bölgede büyük bir kültürel hareketlilik ve yüksek bir kültür dili oluşmasını sağlamıştır. Hz. Muhammed’in amcasının soyundan gelen Haşimî ailesi Abbasîlerin 750 yılında yönetimi (yine Peygamber’in uzaktan akrabası olan) Emevî ailesinden devralmasıyla birlikte klasik Yunan kültürüne ve İslam’ın ilk zamanlarına yöneliş başlamıştır (Goody, 2017: 118). Emevîler döneminde siyasi anlamda gerekli görülen bir dizi Yunan eseri Arapçaya çevrilmiştir. Ancak asıl tercüme hareketi, Abbasîler döneminde Bağdat’ın kurucusu halife Mansur’la (öl. 775) başlamış, 9. yüzyılın ortalarında Halife el-Me’mûn (öl. 833) döneminde hızla artmıştır. Bu tercüme hareketinde Hristiyan bir etnik grup olan Nasturilerden yararlanılmıştır. Abbasî halifesi, Nasturîleri egemenliği altındaki tüm kütüphanelerden el yazmaları toplamak ve bunları çevirmekle görevlendirmiştir. Bu çalışmaların neticesi olarak 9. yüzyılın sonunda Yunan biliminin hemen tüm dallarındaki büyük eserlerin neredeyse tamamı Arapçaya çevrilmiştir. Bu çevirilerin ve yapılan şerhlerin etkisi kısa sürede Hindistan’dan İspanya’ya kadar hissedilmiş, meydana gelen bilimsel hareketlilik Müslüman bilginlerin katkılarıyla büyük bir gelişme göstermiştir⁵ (Runciman, ty.: 15). Bağdat’ta başlayan bu aydınlanma hareketi önemli merkezlere dağılmış ve oralarda gelişmeye devam etmiştir. Bu yayılış, 1) Türkistan’dan Anadolu ve Mısır’a kadar uzanan Türk medreseleri; 2) Mısır’dan, Sicilya ve Mağrip kanalıyla Endülüs’e kadar uzanan Arap-Berberi medreseleri vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Bir taraftan da Birûnî, İbn Batûta, İbn Fadlân, Makdisî gibi İslam seyyahları Asya kıtasını, Hint Denizi’ni, Afrika kıyılarını gezerek entelektüel birikimleriyle İslam uygarlığına katkıda bulunmuşlardır (Ülken, 2016: 125).

³ Süryani ve Orta Farsça konuşulan bölgelerde Yunan kültürünün yayıldığı başlıca merkezler Nasturiler için Edessa (Urfa), Nisibis (Nusaybin), Seleukia (Silifke) ve Huzistan’daki Gonde-Şapur; Yakubiler içinse Antakya ve Amida (Diyarbakır) idi (Ülken, 2016: 41).

⁴ Şehre verilen isim *bhag-dad*, Orta Farsçada “Allah vergisi” anlamına gelmektedir (Goody, 2017: 118).

⁵ Bu gelişmeden Arap şairleri de etkilenmiş, Yunan felsefe ve bilimlerinin Arapçaya aktarılmasından sonra kelimeler de gelişmiştir. Mütenebbî, Ebu’l-Ala el-Maarri, Şerif Rıza, Safiyyu’d-din Hillî gibi Arap şiir tarihinde “muhaddisîn” denilen dördüncü tabaka şairlerin şiirlerinde felsefî duygu ve düşünceler, bilgelik dolu sözler ve diyalektik bir yapı görülür (Zeydân, 2012: 744).

İslam medeniyeti gerek Doğulu milletlerden edindiği kültürel birikimi gerekse kendi bünyesindeki nitelikleri Yunanlılardan aldığı ilimle yoğurmuş ve pek çok alanda, özellikle de tarih ilminde Yunanlıları büyük ölçüde geçmiştir. Tarih ilminde gösterilen başarıda Arapların nesebe dayalı geleneklerinin rolü büyüktür. Aile şecerelerine büyük bir önem atfeden Araplar, ecdat silsileleriyle ilgili titizliklerini Allah ve Peygamber kelimasını anlamakla ilgili tefsir ve hadis ilimlerinde de göstermişler ve bu alanlarda yapılan çalışmalar sayesinde Arap şiirleri kaybolmaktan ve yok olmaktan kurtulmuştur. Tefsirle ilgili çalışmalar sırasında Kur'an'da yer alan kelimelerin ve cümlelerin anlaşılması zorlaştığında eski Arap şiirine başvurulmuştur. Bu nedenle Arap şiirleri (özellikle Kûfe ve Basralılar tarafından) derlenip kayda geçirilmiş; böylelikle Arap şiirinin klasik dönemine ait binlerce kaside toplanmıştır. Zeydan'a göre bu kadar zengin bir şiir koleksiyonuna sahip olmak başka hiçbir millete nasip olmamıştır (Zeydân, 2012: 738). Hz. Peygamber'e atfedilen sözlerin doğru bir şekilde tespit edilmesi, bu sözleri nakleden insanlar zincirindeki gerçeklikle doğrudan ilgilidir. Bu nedenle ravîlerin künyeleri titizlikle takip edilmiştir. Hadis metodolojisi, Arapların alıntı ve atıflarla ilgili pratiklerinde çerçeve işlevi görmüş, Araplar hadis alanındaki sistematik deneyimlerini başka alanlarla ilgili çalışmalarında da kullanmışlardır. Araplar İslam medeniyetini asla yerden bitme addetmemiş, Çin, Hint ve Yunan medeniyetlerinin katkılarını her zaman kabul ederek bu milletlerin bilim insanlarına atıfta bulunmayı önemsemişlerdir. Ancak Avrupalı bilginler, eserlerinden yararlandıkları İslam bilginlerine atıf yapma konusunda büyük bir ihmal göstermişlerdir⁶. Üstelik Orta Çağ'daki Avrupa eserlerinde yer yer İslam bilginlerinin eserlerinin birebir kopya edildiği görülmektedir. Avrupa üniversitelerinde çalışan Arap bilgin Al-Rodhan'a göre bu atıf eksikliği ve İslam bilginlerine olan borcun kabul edilmemesi, o dönem Avrupalı bilginlerin hissettiği kompleksle ve İslam dünyasına karşı oluşturulan olumsuz algıyla ilgilidir (Al-Rodhan, 2012: 16).

Asya ve Yunan kültürlerinin senteziyle güçlenen İslam uygarlığı, 8. ve 9. yüzyıllardaki tercüme hareketlerinden sonra Çin'den gelen kâğıdın 10. yüzyılda

⁶ Bilindiği gibi Platon ve Aristoteles'in eserleri 12. yüzyıl Avrupa'sına, Arapların 8. ve 9. yüzyıllarda yaptıkları çeviri ve şerhlerle ulaşmıştır. Avrupalı bilginler, İslam bilginlerinden öğrendikleri bu eserleri kendi dillerine çevirirken ve açıklarken dipnotlarda sadece Eski Yunan'a atıf yapmışlar, Eski Yunan ve Rönesans Avrupası arasındaki bağlantıyı yok saymışlardır (Holbrook, 2008: 39).

Araplar tarafından üretilmeye başlanmasıyla birlikte zirvesine ulaşmıştır. Çok büyük kütüphaneler kurulmuş, Bağdat, Şiraz, Kahire gibi şehirlerde ilim çevreleri bu kütüphanelerde bir araya gelmişlerdir. İbni Sîna (öl. 1037) eserlerini yazarken Bağdat'ta ne o güne kadar ne de ondan sonra hiç görmediği kadar çok kitabın olduğu bir kütüphaneden yararlanmıştır. 10. yüzyılda Endülüs halifesi II. Hakem'in Kurtuba'da kurduğu kütüphanede bir rivayete göre 600.000 kitap vardı. Aynı dönemde Avrupa'daki en büyük kütüphane sayılan İsviçre'deki Aziz Gall manastırı kütüphanesinde kitap sayısı binden azdı. Kâğıtla ilk kez Konstantinopolis'te karşılaşan Avrupalılar, üretime İslami İspanya kanalıyla başlamışlardır. İspanya'dan sonra İtalya'da güçlü nehirler ve bol su olması nedeniyle kâğıt üretimi yaygınlaşma imkânı bulmuştur. Avrupa'nın diğer bölgelerinde kâğıt üretiminin başlaması çok daha sonradır. İngiltere'de 15. yüzyılın sonlarında matbaanın gelişiyile birlikte, o döneme kadar başka yerlerden ithal edilen kâğıt, düşük kalitede de olsa üretilmeye başlamıştır (Goody, 2017: 28).

İslam biliminin altın çağı, Konstantinopolis'te karışıklıklara neden olan göçebe işgalciler, Hristiyan saldırıları, Akdeniz'de ekonominin baş aşağı gidişi ve acımasız Moğol saldırıları gibi nedenlerle durağanlık dönemine girmiştir. Bağdat'taki büyük kütüphane Moğollar tarafından tahrip edilmiş, kitaplar Dicle nehrine dökülerek yok edilmiştir (Goody, 2017: 43). İslam dünyasında görülen entelektüel durağanlık Avrupa'nın yükselmeye başlamasıyla aynı döneme rastlamaktadır. Batı Avrupa'nın İslam kültürüyle yakın temasa geçtiği 12. yüzyıla kadar Batılılar İslam karşısında dehşet içindedirler. Müslümanların siyasi gücünden endişelenmişler, medeniyetlerine şüpheyile bakmışlardır. Papa II. Sylvester (Aurillac'lı Gerbert, öl. 1003) gibi İspanya'daki Müslüman okullarında eğitim alan az sayıda bilim insanına şüpheyile bakılmış, ruhlarını şeytana sattıkları düşünülmüştür. Ancak sonraları ilişkiler gelişmiş, 12. yüzyılda İspanya ve Endülüs'te⁷ Doğu ve Batı uygarlıkları sıkı bir ilişki içinde olmuşlardır (Runciman, ty.: 17).

⁷ İspanya'ya kurulan Endülüs Emevî Devleti (756-1031): Bu bölgeye gelen ilk Müslümanlar 711'de Şam'daki Emevi Devleti'nden gelen Tarık bin Ziyad ve Musa bin Nusayr'dır (Zeydân, 2012: 145).

Yaklaşık dört asır Müslümanların egemenliğinde kalan İspanya, Kastilya Kralı VI. Alfonso'nun 1085'te Toledo'yu ele geçirmesiyle yeniden Hristiyanların eline geçmiştir. Ancak Müslümanların kültürel faaliyetleri sona ermemiş, üstelik Hristiyan idareciler ve din adamlarınca teşvik edilmişlerdir. Hristiyanlar bölgeyi ele geçirdiklerinde henüz zirvesine ulaşmamış aktif bir Müslüman felsefe okulu bulmuşlardır. Batı düşüncesi üzerinde ciddi etkileri olan ve Batılıların Averroes dedikleri İbn Rüşd (öl. 1198) bu dönemde eserlerini vermiştir. Toledo fatihi VI. Alfonso, yeni Müslüman tebaasının niteliklerinden o kadar etkilenmiştir ki piskoposların itirazlarına rağmen kendisini “İki Dinin İmparatoru” ilan etmiştir. Piskopos Toledolu Raymond, Hristiyanların Müslüman ilminin meyvelerinden yararlanmaları gerektiğine inanmış, 12. yüzyılın ortalarında Avrupa'nın ilk ‘Doğu Çalışmaları Okulu’nu kurmuştur. Avrupa'nın birçok yerinden Hristiyan bilginler toplamış, Arapça öğrenme ve Arapça eserleri tercüme etme konusunda onları teşvik etmiştir. Yine bu dönemde Arap edebiyatı ürünlerinin büyük bir kısmı piskoposların hamiliğinde tercüme edilmiştir. 13. Yüzyılda Norman krallığı miras yoluyla Batı İmparatoru II. Frederick'e geçmiştir. Frederick Hristiyanlardan çok Müslümanlara sempati duymuş, Arapça öğrenmiş ve Müslüman bilginlerin ürettiği ilme büyük bir ilgi göstermiştir. Koruması ve yakın arkadaşları Müslüman olan bu kral, Doğu'ya yapılan Haçlı seferleri sırasında Müslüman elçiler ve bilginlerle yaptığı samimi ve uzun sohbetlerle yanındaki Hristiyanları gücendirmiştir. Müslüman dostu bu kralın düşüşünden sonra da İtalyan yöneticiler, Avrupa'daki Müslüman bilginleri teşvik etmeyi sürdürmüşlerdir (Runciman, ty.: 19).

Avrupa'da İslam biliminin merkezi olan medreselere alternatif olarak 11. yüzyılda eğitim vermeye başlayan Salerno ve Bolougne (1088), Montpellier (1289) gibi önemli üniversiteler kurulmuş, Arapçadan ve İbraniceden Latinceye yapılan bütün tercümeler bu kurumlarda gerçekleştirilmiştir. Orta Çağ'da yapılan bu yoğun derleme ve tercüme faaliyetleri Avrupa Rönesansı'na zemin hazırlamıştır⁸ (Ülken, 2016: 151).

⁸ Runciman, Avrupa kültüründeki Müslüman etkisinin boyutlarını hızlıca görmek isteyenlerin Batı dillerindeki Arapça kökenli kelimelere bakmaları gerektiğini söyler. Bu kelimelerin birçoğu Batılı tüccarların Doğu'dan getirdikleri ticari ürünlerle ilgilidir. *Tef*, *gitar* ve Rönesans Avrupası'nın en sevilen *ud* gibi enstrümanların isimleri Arapçadan alınmıştır. Doğu kökenli bir oyun olan satrançta

İslam uygarlığının aydınlanma serüveninde güzel sanatlar, ihmal edilmiş konuların başında gelir. Müslümanlar büyük olasılıkla dini gerekçelerle tiyatro, destan, şiir ve heykel gibi Yunan kültürünün çoktanrılı yapısını yansıtan eserlere kayıtsız kalmışlar, Aristo'nun *Poetica*'sını bile çevirmekten kaçınmışlardır⁹. İslam aydınlanma hareketi sadece Yunan felsefe ve bilimiyle ilgilenip sanat dallarıyla ilgilenmediği için Ülken'in deyiimiyle tek yönlü kalmış, antik medeniyetlerle gerçek anlamda bir sentez meydana getirmeyi başaramamıştır (Ülken, 2016: 136). Ancak Arapların kurduğu Endülüs devletinde İslam uygarlığının bilim ve felsefeye odaklanıp ihmal ettiği şiir sanatı, eski Araplarda olduğu gibi yeniden değerli konumuna dönmüş, gerekli önem ve özen gösterilerek şiirle ilgili bilimsel çalışmalara ağırlık verilmiştir. Zeydan, Endülüs'ün sanatla ilgili bu atılımını çok değerli bulur ve bu devletin tarihine özel bir önem atfeder. Buradaki çalışmalarda şiirler bölümlere ayrılmış, kural ve ölçüler geliştirilmiş, estetik bir dil ve üslup yaratılmıştır. Özellikle şiirlerin daha önceden belirlenmiş kalıplara dökülüp yazılması sanatında üstün bir seviyeye ulaşılmış, “muvaşşah” tarzı icat edilerek bu tarzda yetkin örnekler verilmiştir (Zeydân, 2012: 747).

İslam uygarlığı Avrupa'da sadece bilimin değil edebiyatın gelişmesinde de büyük oranda etkili olmuştur. Fransız ve İtalyan şairleri zengin Arap edebiyatından çokça faydalanmışlardır. D'istria, Orta Çağ Avrupa kültüründe gözlemlenebilen bu etkilerin gerçek boyutunun tahmin edilemeyecek kadar büyük olduğunu söylemektedir (D'istria, 2008: 43). Avrupa edebiyatını etkileyen Arap edebiyatı ürünlerinden bazıları şunlardır: Fransızların Mısır'dan getirdikleri dört ciltlik “Şarkılar Kitabı”¹⁰ adlı eser, şarkıları yazan ozanların biyografileri, şarkılar (bunlar çoğunlukla aşk mektuplarıdır), şarkıların müziklerini yapan müzisyenlerle ilgili bilgiler ve şarkıların müzikal formüllerini içermektedir. Bunun dışında *Aşktan Ölen*

kullanılan ve İngilizcede mecaz yapmak için sık kullanılan *check-mate* (*şah-mat* “kral öldü”) gibi terimler Farsçadan alınmıştır. Astronomi ve cebirde kullanılan pek çok terim Arapça kökenlidir (Runciman, ty.: 14).

⁹ Yalnızca Ebû Bişr Mettâ b. Yûnus (öl. 940) adlı Rum asıllı Nastûrî Hristiyan bir mantık hocasının Bağdat'ta bu eseri *Kitâbu's-Si'r* adıyla Arapçaya tercüme ettiği biliniyor (Huart, ty.: 275). Ancak bu tercüme Yunancadan değil Süryaniceden yapılmıştır (Görgün, 2004: 418).

¹⁰ Ebu'l-Ferec el-İsfahanî (öl. 968), *Kitâbu'l-Egânî*: Emevî hanedanına mensup bir Arap olan Ebu'l-Ferec, tesadüf eseri İsfahan'da (İran) doğduğu için ‘İsfahanî’ olarak anılmıştır. Huart, bu Arap şairin İspanya'daki Emevî halifesiyle sıkı bir temas halinde olduğunu, yazdığı kitapları Endülüs'e yolladığını söylüyor. *Kitâbu'l-Egânî*, yalnız edebiyat bakımından değil Arap ve İslam uygarlığı bakımından da çok değerli bir kaynaktır (Huart, ty.: 185).

Arapların Tarihi adlı derleme bir eser daha Fransa'ya taşınmıştır¹¹ (Stendhal, 2004: 217). Cordobalı şair ve devlet adamı İbni Hazm'ın (994-1064) aşka dair *Tavku'l-hamame* (Güvercin Gerdanlığı) adlı eseri de yukarıda söz ettiklerimizle birlikte Fransa'nın güneyindeki *trubadur* şiirlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Avrupa aşk şiirinin (Bu şiirlerde daha çok *courtly love* denilen idealize edilmiş tek taraflı aşk anlatılır.) yaratıcıları olarak lanse edilen 12. yüzyıl trubadurları şekil, muhteva ve üslup bakımından İslam uygarlığının edebi ürünlerine çok şey borçludurlar. Ayrıca İtalyan şiirinde görülen *sone* ve *canzoniere* gibi şiir formları, Abbasî şairleri tarafından 750'den itibaren yazılan *gazel* adlı aşk şiirlerinin etkisi altında gelişmiştir. Orta Çağ Avrupa şiirlerinde vezin ve kafiye gibi biçimsel konularda da Arap şiirinden yararlanılmıştır (Goody, 2017: 45).

Runciman, Avrupa'da konusu aşk olan şiir ve anlatıların yerli gibi gösterilme çabalarına rağmen eserlerin özüne nüfuz edildiğinde Doğulu kökenlerine dair çok sayıda iz bulunduğunu söyler. Aşk hikâyelerinin gerçekte Doğuluların icadı olduğunu; Kral Arthur'a atfedilen ve Avrupa'da yaygın olan hikâyelerin Doğu kökenli olduklarını söyler. Orta Çağ Avrupası'nın en sevilen hikâyelerinden *Floire et Blanchefleur* ve *Aucassin et Nicolette* gibi aşk anlatıları Doğulu hikâyelerden esinlenerek kaleme alınmıştır. Batı dillerine tercüme edilen Arap şiirleri 13. ve 14. yüzyıllarda İtalya'da o denli popüler hale gelmiştir ki İtalyan şairler bu durumdan şikâyet etmişlerdir¹².

Dunlop, *History of Prose Fiction* adlı eserinde Avrupa'daki aşk anlatılarının kökenleriyle ilgili üç farklı teoriden söz eder. Bunlar, Salmasius tarafından öne sürülen ve *scald* denilen İskandinav kökenli ozanların oluşturduğu edebi geleneğe işaret eden Gotik sistem; Yunan mitolojisine dayandırılan Klasik sistem ve T. Warton'un 1871 tarihli *History of English Poetry* adlı eserinde bahsettiği Arap

¹¹ Stendhal bu tuhaf kitapların çok az bilindiğini, bunları okuyabilen bilim insanlarının da akademik alışkanlıklar nedeniyle "kurumuş kalplere" sahip olduklarını, dolayısıyla bu tür eserlerin ruhunu yansıtamayacaklarını söyler (Stendhal, 2004: 217).

¹² Dante gibi derdi olan büyük bir yazarın eserlerinde bile Müslüman etkisine rastlanması, Müslümanların sadece estetik yönleriyle değil felsefe ve bilime olan büyük katkılarıyla da ilgilidir. Ünlü İngiliz bilim insanı Roger Bacon (öl. 1292), felsefenin Arap yazarlardan öğrenilmesi gerektiğini; Doğu dillerini öğrenme zahmetine girmeden hiç kimsenin felsefeyle ilgilenmemesini söylemiştir. Üstelik bu düşüncesinde yalnız değildir; onunla çağdaş birçok Avrupalı düşünür ve bilim insanı, Müslümanların bilim ve felsefeye katkılarını buna benzer sözlerle teslim etmiştir (Runciman, ty.: 22).

kökenlere dayandırılan sistemdir. Avrupa’da bir zamanlar Arap muhayyilesinin harikaları olan hikâyelerin Haçlı Seferleri sırasında Avrupa’ya taşındığı görüşü savunulmuştur. Ancak Warton’un çalışmalarından sonra bu seferlerin daha çok hikâyeleri yayma işlevi gördüğü; bu kurguların 8. yüzyıl başlarında İspanya’ya yerleşen Araplar tarafından, yani çok daha erken bir dönemde Avrupa’ya tanıtıldığı öne sürülmüştür. Sıcak ve bereketli bir iklimin doğal ürünleri olan fantastik Arap anlatıları hevesle karşılanmış ve Avrupa’nın “soğuk muhayyilesini” canlandırmıştır. İspanya’dan Toulon ve Marsilya gibi liman şehirleri aracılığıyla Fransa’ya taşınan bu hikâyeler Avrupa kıtasına hızla yayılmıştır. Galler yoluyla Britanya’ya geçen hikâyeler, Oxford Başdiyakozu W. Map tarafından derlenmiş ve Monmouth’lu Geoffrey’e (öl. 1155) sunulmuştur. Bu materyallerin yer aldığı Latin Chronicle’ı Avrupa’daki şövalye masallarının başlıca kaynaklarından biri olmuş ve büyük oranda ‘Arap icatlarından’ oluşmuştur. Doğulu anlatıların önemli bir parçası olan sihirli yüzükler, Perslerin ünlü Simurg efsanesi gibi pek çok malzeme özellikle Fransız ve İspanyol masallarını süslemiştir¹³ (Dunlop, 1888: 118).

Batı dünyası Orta Çağ boyunca Doğu kaynaklarından beslenmiş fakat Doğu’ya ve Müslümanlara karşı negatif yaklaşım 18. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür. Orta Çağ, hem doğuda hem batıda şiddetin egemen olduğu, şehirlerin çöktüğü, kıtlıkların, istilaların, veba salgınlarının yaşandığı siyasi ve sosyal anlamda oldukça karışık bir dönemdir. Bitmeyen savaşlar, seferler, istilalar insanlarda derin bir umutsuzluğa neden olmuş; mutluluğu ve huzuru bu dünya dışında arama eğilimi güçlenmiş ve dünyadaki kaostan kaçan bireyler dine sarılmışlardır. Batıda manastır yaşamı, Doğuda tekke ve dergâhlarda örgütlenen mistik cereyanlar bu kaotik dönemde toplumsal terapi görevi görmüştür (Eco, 2018: 97). Orta Çağ, yaşanan istilalar ve toplumlara hâkim olan mistisizm nedeniyle çok karanlık ve kasvetli bir dönem olarak tasvir edilir. Bu nedenle Rönesans hareketi, yıldırım hızıyla ortaya

¹³ Warton’un Arap anlatılarına dayanan sisteminden uzunca bahseden Dunlop (1785-1820), Arap anlatılarının 8. yüzyıl Müslüman İspanya’sından Avrupa’ya yayıldığı görüşüne katılmaz. Arapların İspanya’nın diğer sakinlerinden tecrit edildiğini, bölgede işgalci olarak görülen Araplara karşı derin düşmanlık duyguları beslendiğini, bu nedenle Kastilyalıların düşman bir milletin kurgularını rahatlıkla aşılabilir olamayacaklarını söyler. Dunlop’a göre Arap edebi ürünleri Haçlı Seferleri ve ticari ilişkiler sırasında kutsal toprakları merakla, huzursuzlukla ya da dinsel nedenlerle ziyaret eden sayısız hacı ve seyyah aracılığıyla Avrupa’ya taşınmış ve Avrupa edebi ürünlerine kaynaklık etmiştir (Dunlop, 1888: 127). Ancak Dunlop’un eserinde dile getirdiği teorilerin üstüne çok şey eklenmiş, yeni araştırmalar ve incelemeler D’istria’nın belirttiği gibi Arap etkisinin Orta Çağ Avrupası’nda sanıldığından çok derin olduğunu ortaya koymuştur.

çıkan bir aydınlanma gibi görünmekten kurtulamaz. Oysa tarihsel dönemler kitaplarda tasnif edildiği gibi net çizgilerle birbirinden ayrılmamıştır. İstilalar, işgaller, fetihler sonuçları üzerinden değerlendirildiğinde büyük kültür ve medeniyet hamlelerine zemin hazırlamış, Doğu'yu ve Batı'yı; Hristiyan dünyayla Müslüman dünyayı birbirine yakınlaştırmış, kültür sentezleri yoluyla insan uygarlığını yükseltmiştir¹⁴. Bu bakımdan Orta Çağ'ı tümüyle karanlık bir çağ olarak tanımlamak doğru değildir. 15. yüzyılda görülen büyük aydınlanma hareketinin kaynakları 12. ve 13. yüzyıllardadır. Yaklaşık üç asır boyunca antik Yunan ve İslam medeniyetleri Arapçadan yapılan tercümelerle öğrenilmiş, bu kültürlerle bir anlamda çıraklık eden Avrupa kültürü tenkit ve yaratış evresine geçerek Rönesans'ı meydana getirmiştir. Avrupa Rönesans'ı, Antik Yunan'dan itibaren görülen bütün aydınlanma hareketleri içinde en bütüncül ve çokyönlü harekettir. Bunun nedeni, medeniyet yürüyüşünde çok gerilerdeyken bilim ve sanatta büyük bir hamle yaparak Doğu ve Batı kültürlerinden zengin bir sentez oluşturmayı başarmış olmasıdır (Ülken, 2016: 217).

Batı'yla Doğu, dünya edebiyatında ilk kez Portekizli şair Camoens'in (1525-1580) tek eseri olan *Os Luciades*'de bir araya gelir. Şiire Doğu'nun kapılarını açan Camoens bu eserinde Yunan Rönesansı'yla Doğu Rönesansı'nı kaynaştırır (Meriç, 2016 a: 36). Avrupa'da İstanbul'un fethi (1453) ve Viyana'nın kuşatılması (1529) gibi önemli gelişmelerle birlikte Doğu'ya karşı daha çok korku ve nefretten kaynaklanan bir merak ve ilgi uyanır. 1561'de Fransız yazar Gabriel Bounin, ilk Türk dramı olan *La Soltane* (Sultan) adlı oyunuyla; 1587'de İngiliz yazar Cristopher Marlowe *Tamburlaine* (Timur) adlı oyunuyla Doğulu sultanları konu edinirler (Özkan, 2014: 116). Batı'nın Doğu'ya duyduğu ilgi sonraki yüzyıllarda iki Fransız Şarkiyatçının eserleriyle had safhaya ulaşır. Bunlardan birincisi Barthélemy de Herbelot'un Avrupa'da ilk İslam ansiklopedisi olarak kabul edilen 1697 tarihli *Bibliothèque Orientale* (Doğu Kütüphanesi) adlı eseridir. Bu eser Hugo, Nerval, Tennyson, Lamennais gibi birçok Batılı yazarın Doğulu kaynakları tanımak için faydalandığı bir başvuru kitabı olmuştur (Meriç, 2016 b: 31). Bu ansiklopedik eseri bir yana bırakırsak Batı'nın Şark ruhuyla gerçek anlamda tanıştığı asıl kitap, Antoine

¹⁴ Nitekim Doğu ve Batı arasındaki ilk ilişkiler İskender istilasıyla başlamış; Arap istilasıyla Doğu kültürü Batı'ya taşınmış; Norman istilasıyla İngiltere, Fransız kültürüyle kaynaşarak zenginleşmiş ve kendine özgü bir kültür yaratma imkânı elde etmiştir (Ülken, 2016: 217).

Galland'ın 1704-1717 yılları arasında *Les Mille et Une Nuits* (Binbir Gece) adıyla yayımlanan *Binbir Gece Masalları*'nın 12 ciltlik Fransızca tercümesidir (Meriç, 2016 a: 38). 1704'te ilk cildi yayımlandığında büyük ilgi görmüş; Tosun'un deyimiyle ortalığı karıştıran bu eser XIV. Louis'nin rasyonalist Fransa'sının aklını başından almıştır. Fransızcadan sonra diğer Avrupa dillerine de çevrilen bu eser hızla yayılmış, yarattığı büyük etkiyle bir anlamda romantizm akımının doğmasına yol açmıştır¹⁵. Michel Gall, Katharina Mommsen gibi yazarlara göre Batı'da İncil'den sonra en çok okunan kitap, Galland'ın çevirdiği bu Doğu hikâyeleri olmuştur. Batı'da kitabın yayımlandığı döneme kadar daha çok korku ve antipati duyulan Müslüman Doğu, bu eserden sonra ilgi ve sempati duyulan bir yer olmaya başlamıştır (Tosun, 2014: 191).

Avrupa'da daha çok *Arabian Nights* olarak bilinen *Binbir Gece Masalları* Hint, İran ve Arap kültürlerinin ortak şaheseridir. Yazılış tarihi ve yazarı bilinmeyen ve iki yüzden fazla hikâyeyi içeren bu eser, Doğu'da bilinen halk hikâyelerinin bir araya getirilmesiyle oluşmuştur¹⁶. 8 ve 9. yüzyıllardan itibaren halifelerin hikâyeleri yazdırarak çoğalttıkları düşünülmektedir. Hindistan, İran, Mısır ve Arap derlemeleriyle giderek zenginleşen hikâyeler, İslam öncesi dönemi de kapsamakla birlikte daha çok Abbasi halifesi Harun Reşid dönemindeki olaylardan söz eder. Arap edebiyatının özelliklerini taşımamakla birlikte olayların Kahire, Şam ve Bağdat'ta geçmesi ve hikâyelerdeki mekânların da buralar olması nedeniyle Arap masalları olarak ünlenmiştir. Hikâyelerden Bağdat şehrinin o zamanlarda büyük bir kültür ve ticaret merkezi olduğu, aynı zamanda kozmopolit bir dünya kenti olduğu anlaşılmaktadır¹⁷. *Binbir Gece* hikâyeleri insanlığı yükseltecek ahlakî değerleri de

¹⁵ Cenap Şehabettin'in romantizm akımıyla ilgili sözleri bu anlamda dikkat çekicidir: "Shakespeare'in külliyyatına haklı olarak "Tevratî sanat" derler. Tevrat ilk semavi dini yeryüzüne indirdiği gibi Shakespeare de Garbın sanat âlemine ilk defa olarak romantizm mezhebini getirdi. Fakat Shakespeare, icadından habersiz bir mucitti. Nitekim Shakespeare'den evvel şarkta da unvansız yaşamış bir romantizm vardı; zira şüphe yok ki Hâfız-ı Şirâzî ve Bağdatlı Fuzûlî gibi eski Acem ve Türk şairlerinin büyük bir kısmı tam manasıyla romantiktirler. Shakespeare'in yarattığı üsluba üç asır sonra Victor Hugo vaftiz babası olmuştur" (Şahabettin, 1931: 44).

¹⁶ *Binbir Gece* üzerine Zotenberg, Chauvin, Oestrup, Horovitz gibi birçok şarkiyatçı incelemeler yapmıştır. Horovitz, eserdeki beyitlerin sahiplerini aramış, çoğunun Harun Reşid dönemi şairi Ebu Nuvas'a ait olduğunu bulmuştur (Ritter, 2011: 125).

¹⁷ *Binbir Gece Masalları* çok renkli ve çok desenli bir Doğu halısı gibidir. İnsanlarla cinlerin yan yana; günahla sevabın, hainlik ve sadakatin iç içe tasvir edildiği bu halı büyük bir insanlık fotoğrafıdır aynı zamanda. Duyarlılık bakımından çok farklı olan hikâyeler bazen son derece kaba ve müstehcen bazen de alabildiğine ince ve hassas duygular uyandırır. Müstehcen hikâyelerde erotizmin

işlemesine rağmen genel havası itibariyle Arap toplumuna hitap etmemiştir. Doğu’da büyük bir etki yaratmayan bu hikâyeler Batı’da büyük bir ilgiyle karşılanmış, Galland’ın tercümesinden sonra ardı ardına başka çeviriler ve taklitler ortaya çıkmıştır¹⁸. Bu hikâyelerin cazibesi, Batı’nın hayal susuzluğuna cevap vermesinden ileri gelmiştir. Avrupalıların edebi ataları olarak gördükleri Yunanlıların en parlak çağında bile hikâye revaçta olmamış, destan, trajedi ve komedi türlerinin yanında sönük kalmıştır. Meriç’e göre klasik Yunan hikâyelerinin hepsi bir araya gelse yine *Binbir Gece Masalları*’nın gölgesinde kalacaktır (Meriç, 2016 c: 127).

Doğu anlatı geleneğinde sıkça görülen bir çerçeve hikâyeyle birlikte birçok hikâyenin iç içe geçtiği yapı, *Binbir Gece Masalları*’nın temel yapısını oluşturur ve bu yapıyla dünya edebiyatında “hikâye içinde hikâye” anlayışının ilk modeli olma özelliğine sahiptir. İtalyan şair Boccaccio’nun *Dekameron*’u (1362) bu tür bir eserdir. Erotik anlatıların şaheseri sayılan Boccaccio’nun bu hikâye koleksiyonu, Avrupa edebiyatını önemli ölçüde etkilemiştir. İngiliz edebiyatının ilk büyük şairi olarak kabul edilen Chaucer’in *Canterbury Tales* (1392) adlı eseri de bu yapının dikkat çeken örneklerinden biridir. Bu yapısal benzerlikler tesadüfi değildir şüphesiz. Nitekim *Binbir Gece Masalları*’nın Batı dillerine çevrildiği 18. yüzyıldan çok daha önce, Orta Çağ’da Haçlı Seferleri ve Avrupalı maceracıların ve tacirlerin seyahatleri sırasında Batı’ya taşındığı bilinmektedir. Ancak hikâyelerin Avrupa’da kitlelerce tanınması 18. yüzyıldaki çevirilerden sonra olmuştur (Tosun, 2014: 192).

Şiirler, hikâyeler ve masallar vasıtasıyla Doğu’nun hayal gücüyle tanışan Batı dünyası, kuzeyin kasvetli ve soğuk edebi havasından sonra oldukça canlı, enerjik ve mucizelerle dolu Şark edebiyatı ürünlerini kolayca benimsemişlerdir. Fransız yazar Stendhal’a göre aşkın ve şiirin asıl vatanı Arap bedevilerinin kara çadırlarıdır. Sıcak çöl iklimi ve dünyadan yalıtılmış bir hayat deneyimi bu cömert ruhlu insanlara hassas ve tutkulu bir ruh kazandırmıştır. Şiiri çok seven bu milletin aşk şiirlerinde ve *Binbir Gece Masalları*’nda anlatılan soylu gelenekler, Frank kralları Clovis’in

en yoğun olduğu yerlerde bile dinden söz edilir. Abdestin incelikleriyle ayrıntılı cinsel tasvirler iç içedir. Hadisler, Kur’an nasihatleri, sahabe ve bilge sözleri hikâyelerin içine serpiştirilmiştir. Hikâyelerin bu yapısı, onların Doğu milletlerinin ortak kültür ürünleri olduğunu göstermektedir (Tosun, 2014: 188).

¹⁸ *Binbir Gece Masalları*’nın Avrupa dillerine yapılan çevirileri için bk. Tülücü, Süleyman, *Doğu’nun İncisi: Binbir Gece Masalları*, Doğu Batı Dergisi, sayı:61, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2012).

tarihçisi Tours ve Şarlman'ın tarihçisi Eginard'ın çizdikleri korku ve kan dolu Doğu imajına tamamen ters düşmektedir. Stendhal, bu topraklarda yaşayan insanlar, Doğu'ya büyük bir iştahla düzenlenen seferlerle rahatsız edildikleri için "Asıl barbar bizleriz." der ve Batı uygarlığının bir mensubu olarak öz eleştiri yapar (Stendhal, 2004: 216).

Batı edebiyatına ilham kaynağı olan Doğulu şiirler ve *Binbir Gece Masalları* gibi hikâyeler Araplara özgü olmayıp Müslüman toplumlarının ortak kültürüne aittir. İslam'ın ortaya çıktığı 7. yüzyılın ilk yarısından itibaren Arapça, İslam dinine mensup milletlerin ortak kültür dili olmuştur. Latincenin Orta Çağ Hristiyanlığındaki yeri neyse Arapçanın İslam kültüründeki yeri de odur. Bu nedenle Arapça literatür yalnız Arapça konuşan halkların değil Endülüs'ten Orta Asya'ya, Afrika'nın Atlantik kıyılarından Endonezya'nın Pasifik Okyanusu kıyılarına, Türkiye'den Büyük Sahra sınırına kadar yayılmış olan bütün İslam dünyasının ortak ürünüdür (Goldziher, ty.: 15). İslam medeniyetinin bu çok renkli ve çok sesli yapısı, Emevi, Abbasi, Safevi ve Osmanlı gibi büyük hanedanlar aracılığıyla dünyaya yayılmıştır.

Klasik Osmanlı şiiri metinlerinin yazıldığı dönemlerde modern anlamda tanımlanan şekliyle uluslar olmadığı için Arapça ve Farsça da Türkçe kadar Osmanlı dilleri arasında sayılmıştır. Dolayısıyla edebi üretim de bu ortak kültüre aittir. Bloom, *Osmanlı Şiiri Tarihi*'ni kaleme alan Gibb'in Klasik Türk edebiyatı ürünlerinin İran taklidi olduğu ve Türklerin hiçbir konuda buluşçu bir halk olmadıkları gibi sözlerine itiraz eder. Bu anlayışa göre İngiliz dili ve edebiyatının Yunan, Latin ve Fransız bileşenlerine indirgenebileceğini ancak İngilizler buna izin vermeyecekleri için bu görüşün yaygınlaşmayacağını söyler (Bloom, 2016: 41). D'istria Osmanlı şiirini ele aldığı kitabında bu yaklaşımı benzer sözlerle eleştirir. Buna göre Avrupa edebiyatı için Yunanlar ve Latinler ne ise Osmanlılar için de Araplar ve Acemler odur. Grek-Romen kültürel mirası Avrupa edebiyatları için yadırganmazken Arap-İran etkisi subjektif bir yaklaşımla Osmanlı şiiri için bir kusur olarak gösterilmektedir (D'istria, 2008: 32).

Konunun en başında Doğu ve Batı kültürlerinin ortaklığından ve ideal bir sentezden söz ederken neden bir Doğu kültürü savunusuna geçtiğimiz sorgulanabilir. D'istria'nın belirttiği gibi Grek-Romen uygarlığının yıkılışından sonra Müslümanlar

yüzyıllar boyunca uygar dünyanın önünde yürümüşler, Batılı aydınlar “sultanların uyrukları gibi” onların düşüncelerini takip etmişlerdir (D’istria, 2008: 43). Buna rağmen Doğu’nun kültürel birikimi, edebi zenginlikleri, dünya uygarlık tarihine katkıları çoğunlukla görmezden gelinmiş, Doğulu toplumlar tarih sayfalarında genellikle barbarlıkla yan yana anılmıştır¹⁹. Bu olumsuz yaklaşımın edebiyata yansımaları, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıyla daha belirgin bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Lirikizm ve duyarlılık konusunda Shakespeare’den daha etkili olan Fuzûlî, okunmak ve bilinmek konusunda Shakespeare’le kıyaslanabilecek düzeyde değildir. Biz bu çalışmayla Türk İslam edebiyatının en güçlü isimlerinden biri olan ancak yaşadığı çağda sesini duyuramayan Fuzûlî’nin sesini çağdaşı Shakespeare’in sesiyle buluşturarak Doğu ve Batı kültürleri arasındaki etkileşimlere dikkat çekmeyi umuyoruz.

1. İÇERİK VE YÖNTEM

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Her edebi eser estetik değerinin yanında aynı zamanda sosyal bir olaydır. Şair, mensubu olduğu toplumda bir geleneğin devamcısıdır. Bu nedenle çağdaşlarının estetik algılarını, beğeni ve alışkanlıklarını dikkate almak durumundadır. Eserini meydana getirirken çoğu zaman yeni bir konu bulmak veya yeni bir üslup yaratmak yerine revaçta olan edebi ürünler üzerinde derinleşmeyi yeğler. Kitleler üzerinde etki yaratan yazarın kendisi değil kaleme aldığı eserdir. Ulaştığı her birey üzerinde farklı etkiler yaratan eser durmadan yorumlanır; canlı bir organizma gibi topluma katılır; değişimler, dönüşümler yaşar. Edebi eser bazen de bireyin toplumsal gerçeklere isyanını dile getirir. Kurallara, yasaklara, yaşam tarzlarına karşı bir direniş sergileme; izole olanı temsil etme gibi özellikleri de vardır (Meriç, 2016 c: 455).

Edebi eserde büyüklük, bir başlangıcı değil bir sürü deneme ve farklı yaklaşımları tamamlayan bir ‘son’u ifade eder. Büyük şiir zaman içindeki ardışıklığı ve yer değiştirmeleri önemli ölçüde görünmez kılar; kendi kendisinin hem zamanı

¹⁹ Bu subjektif yaklaşımın edebiyat alanındaki örnekleri için İngiliz edebiyatının en önemli iki oyun yazarı Shakespeare ve Marlowe’un eserlerine bakılabilir. Ayrıca bk. Öztürk, Serdar, *Ön Yargının Gerçeğe Kurgusal Yolculuğu: Shakespeare’in Eserlerinde İslam Anlayışı*; Turkish Studies, s. 1793-1802, 2012.

hem mekânı olur. Alıntıladığı hisleri ve fikirleri kendi içinde eritir. Dolayısıyla edebi eserde özgünlük değil yazarın farkını ortaya koyan anlamlı bir tekrar düzeni aranmalıdır. Bir yer değiştirme biçimi olan alıntılama, yazıyı bir kozmos olarak gören yazarın fikirlerini aşama aşama değiştirir ve zenginleştirir (Said, 2009: 41). Bu nedenle bir *şâh-eserin* doğması için önemli bir birikime ihtiyaç vardır ve büyük yazarların çoğu talihli birer varistir. Kolektif eserlerde yazar, seslerin uyumunu sağlayan bir orkestra şefi gibidir. Fuzûlî ve Shakespeare gibi büyük şahsiyetler, mensup oldukları kültürden gelen ışınları bir merkezde toplayan ve onları çeşitli bileşimlerden geçirerek geri yollayan odaklardır (Meriç, 2016 c: 455).

Karşılaştırmalı incelememize konu olan *Leylâ ve Mecnûn* ile *Romeo ve Juliet*²⁰ hikâyeleri kolektif birer zincirin en parlak iki halkasıdır. Fuzûlî ve Shakespeare’in çoğu eseri gibi bunlar da “öncesi olan” eserlerdir. *Romeo ve Juliet* ile *Leylâ ve Mecnûn* dünya edebiyat tarihindeki yüzlerce aşk öyküsü arasında hangi yönüyle belirginleşmiş ve neden bu kadar ilgi görmüştür? Bu ilgi, sürekliliğini neye borçludur? Çalışmamızın birinci bölümünde görüleceği gibi *Romeo ve Juliet* ile *Leylâ ve Mecnûn* anlatılarının tarihi çok eskilere dayanır. Dolayısıyla Fuzûlî ve Shakespeare gibi iki büyük şairin dehası kadar bu öykülerin kurgusu ve hissettirdikleri de evrensel ve zamanlar üstü bir başarı yakalamıştır.

Dünyayı en çok etkileyen eserler, aynı zamanda en az okunan eserlerdir (Downs, 1998: 13). İslamî edebiyatın en çok işlenen temalarından biri olan *Leylâ ve Mecnûn*, Fuzûlî’nin kalemiyle görkemli bir esere dönüşmüş ve Türk-İslam edebiyatının baş yapıtlarından biri olarak görülmüştür. Ancak metnin kendisi, eserle yalnızca akademik anlamda ilgilenen oldukça dar bir çevrede okunmaktadır. Klasik Osmanlı şiirinin abidesi olarak görülen *LM*’nin 20. yüzyıl boyunca yalnızca yedi kere yayımlanmış olması ne kadar az okunduğunu göstermektedir²¹. Batı’da eserleri bir bütün halinde yayımlanmamış önemli bir yazar görmek imkânsızdır. Oysa bizde bir yazarın anlaşılabilmesi ve yazı deneyimlerinin doğru bir şekilde takip

²⁰ Aksi belirtilmedikçe kastedilen Fuzûlî ve Shakespeare’in versiyonlarıdır.

²¹ 1924, Fuad Köprülü, Yeni Şark Kütüphanesi; 1927, Ali Canip Yöntem; 1943, Vasfi Mahir Kocatürk, Ahmet Halit Kitabevi; 1955, Necmeddin Halil Onan, Maarif Basımevi; 1958, N. Yesirgil, Cevdet Kudret, Yeditepe Yayınları; 1981, Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları; 1996, M. Nur Doğan, Çantay Kitabevi. Bu yayımlara 2019’da bir yenisi eklenmiştir; Azmi Bilgin ve Abdulhâkim Kılınç; 2019 Kapı Yayınları.

edilebilmesi için gerekli olan eserlerin külliyat halinde basılması şimdilik bir hayal gibi görünmektedir (Hacıeminoğlu, 2008: 7). Fuzûlî'yle ilgili çalışacak bir araştırmacının kolayca yararlanabileceği (yeni harflerle yayımlanmış) bir külliyat olmadığı için yapılan çalışmalar pek çok açıdan eksik kalmaktadır. Shakespeare'in eserleri külliyat halinde yalnız kendi ülkesinde değil dünyanın pek çok ülkesinde defalarca yayımlanmış, *RJ* ilim insanlarıncı çok farklı metotlarla ve her yönüyle araştırılmıştır. Shakespeare'in trajedileri arasında çok önemli bir yerde olmadığı halde bunca araştırmaya konu olan *RJ*, Doğu'nun en lirik şairi Fuzûlî'nin en önemli eseri sayılan *LM* ile kıyaslandığında ülkemizde bile daha çok bilinmektedir. Biz bu çalışmada *LM*'yi *RJ* karşısında daha eşit koşullarda düşünerek bir karşılaştırma yaptık. Bunu yaparken edebiyat biliminin edebiyat sanatından ayrı olduğunun bilinciyle subjektif bir yaklaşımdan olabildiğince uzak durmaya çalıştık.

Üç bölümden oluşan tez çalışmamızın giriş bölümünde Doğu ve Batı arasındaki kültürel etkileşimlerin tarihine değinildi. Birinci bölümde eserlerin tarihsel arka planı, geçirdiği evreler, farklı milletlere ait versiyonları ve karşılaştırmamıza konu olan Fuzûlî ve Shakespeare'in versiyonları tanıtıldı. Fuzûlî ve Shakespeare'in çok az bilinen yaşamları ve eserleri hakkında kısa birkaç bilgi vermek elbette yetersiz olacaktı. Onların sanat anlayışından, dünyaya bakışından, yaşadıkları ortamın son derece katı tutumuna karşın din ve siyaset konularında daha çok apolitik bir duruş sergilediklerinden, etkilendikleri şairlerden, beklentilerinden ve hayal kırıklıklarından söz etmemek bir eksiklik olurdu. Karşılaştırdığımız eserlerin ikisi de konuları bakımından orijinal değildir. Bu nedenle *LM* ve *RJ*'nin en yakın kaynakları olan Nizâmî ve Brooke'un eserleriyle benzer ve farklı yönleri tespit edildi. Eserlerin olay örgüsü, hiçbir olay halkası atlanmadan en kısa şekilde özetlenmeye çalışıldı.

İkinci bölümde *LM* ve *RJ* olay örgüsü, zaman-mekân yapıları ve karakterler bakımından karşılaştırıldı. Karakterlerin incelenmesi sırasında olay örgüsüne sık sık başvurulması sıkıcı bir tekrara yol açmış olabilir. Ancak bu karakterlerin kişisel özelliklerini tanıyabileceğimiz farklı bir mecra bulunmamaktadır. Bu nedenle eserlerde anlatılan olaylar karşısındaki tutumlarından yola çıkılarak karakterler hakkında değerlendirme yapılabilmektedir.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde *LM* ve *RJ*, konu birimleri üzerinden karşılaştırıldı. Bunun için öncelikle her iki eser defalarca okunmak suretiyle işlenen ortak temalar tespit edildi ve konularına göre tasnif edildi. Bölüm girişinde ve ilgili başlıklarda öncelikle işlenen konunun Doğu ve Batı kültürlerinde ne şekilde işlenmiş olduğuyla ilgili önemli isimlerin eserlerinden verilen örneklerle genel bir fotoğraf elde edilmeye çalışıldı. Çünkü iki eser de ait oldukları kültürün ve döneme hâkim olan sanat anlayışının izlerini taşımaktadır.

Karşılaştırmalı çalışmamız elbette Doğu ve Batı'da çok bilinen iki eserin rastgele seçilmesiyle başlanmış bir çalışma değildir. Birbirinden çok farklı formlarda, çok farklı coğrafyalarda yazılmış olan bu iki trajik aşk öyküsü arasında aydınlatılmaya muhtaç önemli benzerlikler ve tarihsel ilişkiler bulunmaktadır. Türk edebiyatında bu konuya daha önce dikkat çeken önemli isimlerden biri Agâh Sırrı Levend'dir. Levend (öl. 1978), geçmiş zamanlardan beri Doğu'da çok yaygın olan bu hikâyenin Haçlı Seferleri sırasında Batı'ya geçtiğini; Fransız edebiyatında *Tristan et Yseult*, *Aucassin et Nicolette*, Macar edebiyatında *Floire et Blanchheflor*, İngiliz edebiyatında *Romeo and Juliet* gibi ölmez eserlere kaynaklık ettiğini söyler (Levend, 1959: viii). İki öykü arasındaki ilişkiye dikkat çeken bir diğer isim Süleyman Nazif (öl. 1927), Fuzûlî'nin *LM*'yi kaleme aldığı sırada ne *RJ*'nin ne de Shakespeare'in olduğunu söyler (Gür, 2020:284). Süleyman Nazif iki eser arasında bir benzerlik olduğunu düşünmez; İngilizler için *RJ* neyse, bizim için *LM* odur der. Ancak bu yüzeysel karşılaştırma bile Tanpınar dahil pek çok kişinin ilgisini çekmiştir. Tanpınar (öl. 1962), oldukça şaşırtıcı ve mübalağalı görünen bu benzetişte doğru bir taraf olduğunu; bu iki öykünün Nizâmî'de yarım kalmış bir rönesans olan Müslüman Orta Çağının, Shakespeare'de ise Rönesans başlangıcının aşk ve gençlik rüyası olduğunu söyler. Tanpınar, Fuzûlî'nin versiyonunu Nizâmî'nin eserinden çok daha üstün bulduğunu da ekler (Tanpınar, 2016: 143). İranlı devlet adamı ve şair Ali Asgar Hikmet (öl. 1980), *Dü-şâh-kâre Edebiyaté Cihân Romeo vü Juliet Leylî vü Mecnûn* adlı Farsça eserinde Nizâmî'nin *LM*'siyle Shakespeare'in *RJ*'sini mukayese etmiştir. Burada iki eser arasındaki ilişkilerden çok, eserlerin temsiliyetleri konu edilmiştir. Firdevsî bilgini olarak tanınan Jerome Clinton, Hikmet'in bu eseri üzerine bir eleştiri yazısı kaleme almıştır. Eseri pek çok yönden eleştirdiği yazısında bu iki öyküyü karşılaştırmanın çok mantıklı olduğunu söylemiştir (Clinton, 2000: 15).

Karşılaştırmalı çalışmalar geliştikçe bu iki eser arasındaki benzerlikler daha çok dikkat çekmeye başlamış, çeşitli makalelerde bu konu ele alınmış²² ancak pek çok risk barındırması nedeniyle konuyla ilgili derinlemesine bir çalışma yapılmamıştır. Biz bu zor ve bir hayli sorunlu alana yönelirken karanlıkta kalmış bir konuya ışık tutmayı hedefledik.

1.2. Araştırmanın Yöntemi

Edebiyat, *estetik* olanı arayan bir sanat dalıdır. Edebiyat bilimi ise bilimin gereği olarak yanlışlardan olabildiğince arınmış doğruların peşindedir. Edebi ürünler bilimsel bir yaklaşımla incelenirken diğer bilimlerde olduğu gibi kanıt ve yöntem gereklidir. İzlenecek yöntem ne olursa olsun en önemli kanıt edebi ürünün kendisidir. *Metne Dayalı İnceleme* yöntemi, edebi eseri muhteva ve biçim açısından inceler. Bunun yanında yazarın başka eserleri, biyografisi, yazıldığı dönemle ve ortamlarla ilgili çeşitli bilgiler, etkilediği ve etkilendiği başka eserler gibi ikincil kaynaklar da vardır. Tieghem'e göre edebiyat incelemesinin metodunu asıl belirleyen bu ikincil kaynaklardır (Tieghem, 2017: 95).

Edebiyat araştırmaları üç farklı inceleme alanından oluşur; bunlar metin neşri, metin incelemesi (tahlil ve şerh) ve edebiyat tarihi araştırmalarıdır. Bir eserin ve yazarının içinde doğduğu koşullar aydınlatılmadan yapılacak her inceleme, doğru anlaşılmaktan ve bilimsel olmaktan uzak olacaktır. Bu durum edebiyat tarihini medeniyet tarihinin bir parçası haline getirir. Bir edebiyat tarihçisi, belirli bir eseri incelemeye başladığında oldukça geniş bir çalışma programıyla karşı karşıya kalacaktır. Araştırmacı, eserin *entécédent*'lerini (evveliyat, öncül), kaynaklarını ve etkilendiği eserleri, eserin oluşum aşamalarını, olaylardan, fikirlerden ve hislerden oluşan muhtevasını, yazarının sanatını ve üslubunu, yayılma alanlarını ve ününü tespit etmek durumundadır.

Bir efsanenin farklı toplumlarda ve farklı formlarda işleniş şekillerinin tarihsel süreçleriyle birlikte ele alınması yazarın yabancı seleflerine olan borcunu, söz konusu ortak efsaneyi ele alış biçiminde gösterdiği dehasını ortaya çıkarma olanağı sunar. Farklı şairlerin bilinen bir tipi nasıl karakterize ettikleri incelenirken

²² Kaynaklarla ilgili bölümde bunlardan bazıları gösterilecektir.

şairlerden her birinin kendi ruhundan karaktere yansıttıkları da görünecek, dolayısıyla şairin sanatı daha belirgin hale gelecektir. Almanların *stoff*, İngilizlerin *theme* dedikleri edebiyatın ortak konuları, insanlık tarihi boyunca ağızdan ağıza, kalemden kaleme dolaşan ve her zaman ilgi gören ortak konulardır. Tieghem bu çalışma alanı için *tematoloji* ismini önerir (Tieghem, 2017: 146).

Bu kapsamlı çalışmada *metne dayalı inceleme*, Tieghem'in önerdiği isimlerle *krenoloji*, *mesoloji* ve *tematoloji* gibi yöntemler kullanılmıştır²³. Çalışmamızın en kapsamlı olan üçüncü bölümü, karşılaştırdığımız eserlerdeki en küçük yapı birimlerinin her eser için ayrı ayrı tespit edilip karşılaştırıldığı tematolojik incelemeden oluşmaktadır. İkinci bölümde metne dayalı inceleme yöntemiyle eserlerin şahıs kadrosu, zaman-mekân ve olay örgüsü gibi yapısal birimleri incelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Birinci bölümde her iki eserin tarihsel arka planı, gelişim aşamaları, farklı ülkelerde görülen çeşitli versiyonları, selefleri ve halefleri, yayılma ve etki alanları söz konusu yöntemlerle incelenmiştir.

1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

İkisi de 16. yüzyılda benzer bir öykü etrafında yazılan *Leylâ ve Mecnûn* ile *Romeo ve Juliet*, çok farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerde ve farklı türlerde yazıldıkları için çalışmamızın bünyesinde pek çok problem bulunmaktadır. Buna bir de karşılaştırmalı edebiyat bilimindeki problemler eklendiğinde karşı karşıya kaldığımız zorluklar kolaylıkla anlaşılabilir.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimindeki en temel problemlerden biri edebi çevirinin sınırlılığdır. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi Avrupa'da henüz gelişme dönemindeyken özellikle bu problem nedeniyle saldırıya varan sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerde malzemesi dil olan edebi ürünler arasındaki dil farklılığının edebiyatlar arası alıp vermelerde aşılmaz bir engel olduğu; özellikle şiirsel metinlerde milli ve mahalli tadın, şiir ve sanat değerlerinin, kelimelerdeki ses benzeşimleri ve ritimlerin nakledilemez şeyler olduğu; karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında yalnızca bir tercümede kalabilen fikirler, konular ve olgular gibi

²³ Tieghem, bir eserin kaynağını inceleyen araştırma yöntemi için *krenoloji* (Yunanca *krene*: kaynak); eserin yayılmasını ve başka eserleri etkilemesini sağlayan vasıtaları inceleyen çalışmalar için *mesoloji* (Yunanca *mesos*: ortada bulunan) isimlerini önerir (Tieghem, 2017: 222).

eserin sanat değerini yansıtmayan önemsiz unsurların konu edinilebileceği dile getirilmiştir. Edebi çeviriyle ilgili problemlerin farkında olan Tieghem bu eleştiriye katıldığını ancak karşılaştırmalı edebiyat daha çok tesirlerle ilgilendiği için farklı bir dile ait edebi ürünler üzerinde herhangi bir tesir icra etmeyen bu nakledilemez unsurların karşılaştırmalı çalışmalarda zaten hesaba katılmadığını belirtir. Tieghem, edebi ürünlerde yalnızca bu ‘nakledilemeyen’ unsurların önemli olduğu görüşüne karşı çıkar. Bir eserin yalnızca konusu ve olguları değil hisleri, şekilleri ve üslubu da alınabilir, taklit edilebilir, der. Edebi eserin orijinal dili çok önemli bir unsur olmakla birlikte yegâne önemli unsur değildir. Nitekim tercüme eserlerin başarısı da bunun bir kanıtıdır (Tieghem, 2017: 72).

Mina Urgan, tüm oyunları hem biçim hem öz ağısından şiirden oluşan Shakespeare’in eserlerinin bir başka dile çevrildiğinde değerinin en azından yarısını yitirdiğini, bu nedenle tiyatro yazarı Shakespeare’in bir başka dile aktarılması mümkünken şair Shakespeare’in aktarılmasının pek mümkün olmadığını söyler (Urgan, 2020: 226). Fakat Shakespeare’in şiirsel dilinin, onu kendi dillerindeki çevirilerden okuyan herkese zevk verdiği; sadece oyunlarının değil, sonelerinin çevirilerinin de -kendi dilinde okuyanlar kadar olmasa da- tüm dünyada beğeni kazandığı bir gerçektir. Tieghem, bazı büyük yazarların kendi ülkesinden çok eserlerinin tercüme edildiği başka ülkelerde okunduğunu ve beğenildiğini; bu eserlerin sınırlarını aşmakla gördükleri hasarın iddia edildiği kadar büyük olmadığını söyler²⁴ (Tieghem, 2017: 72).

Karşılaştırdığımız eserler aynı dilde yazılmış olsaydı aralarındaki etkileşimi tespit etmek elbette çok daha kolay olacaktı. Shakespeare’in dili ‘modern İngilizce’ devresine dahil olsa da günümüz İngilizcesinden oldukça farklıdır. Bunun yanında Shakespeare’in dilde kendine özgü tasarrufları, kendi icadı olan kelimeler ve ifadeler

²⁴ Dil ve kültür ilişkisinin ne derece sıkı olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Dil, bir kültürün en önemli unsurudur ve bu iki kavram arasındaki ilişki çok yoğundur. İnsanlar dünyayı kendi dil ve kültür prizmalarından algırlar (Alimjanova, 2016: 5). Öte yandan çevirilerle zihniyetin ve kültürün değişmesi arasında da yoğun bir ilişki vardır. Her çeviriyle birlikte çevrilen eserin dilsel ve kültürel özellikleri, yazarın ifade biçimleri gibi unsurlar da çevrildiği kültüre eklenir; o kültürü değiştirir ve zenginleştirir. Bu nedenle çevirilerin kültür değişmelerindeki önemi her zaman ön plandadır (Enginün, 2011: 81). Dünya edebiyatının tarihi aslında çevirilerin tarihidir. Nitekim bazı eserlerin ve yazarların, kendi dilinden ve kültüründen çok çevrildiği farklı ülkelerde ilgi uyandırması, karşılaştırmalı edebiyata yöneltlen bu eleştirilere karşı sunulabilecek önemli bir delildir (Aytaç, 2013: 134).

vardır. Fuzûlî'nin diliyse Batı ve Doğu Türkçesi arasında kalmış, Türkçenin farklı lehçelerinin özelliklerini bünyesinde barındıran, 'garip' bulunan kelimeler ve söyleyişlerle dolu bir dildir. Bu sınırlılıklar her iki eser üzerinde çalışan ve eserin dilinin problemleriyle uğraşıp anlaşılmasını sağlayan Muhammet Nur Doğan ve Özdemir Nutku gibi araştırmacılarca önemli ölçüde aşılmıştır.

Çalışmamızdaki bir diğer problem karşılaştırdığımız eserlerin türüyle ilgilidir. *LM*'nin türü çeşitli kaynaklarda mesnevi olarak geçer ancak mesnevi edebi bir tür değil bir nazım biçiminin adıdır. Mesnevi nazım biçimiyle yazılan eserler yalnızca edebi ürünler olsaydı edebi bir türü karşıladığı söylenebilirdi. Fakat bilindiği gibi klasik Osmanlı şiirinde yalnız edebi ürünler değil bilimsel ve dinsel eserler de mesnevi nazım biçimiyle kaleme alınmıştır. Günümüzdeki modern anlamıyla öykü veya roman gibi türlerin temel özellikleriyle de önemli farklılıklar gösteren *LM*, uzun ve manzum bir anlatı/hikâye/kıssadır. Shakespeare'in tragedyaları arasında yer alan *RJ* ise gerçek anlamda tragedya özellikleri göstermez. Eserdeki trajedi karakterlerin zaaflarından ve karşı karşıya kaldıkları ciddi ikilemlerden değil gençlerin kör talihinden ve birtakım şanssız tesadüflerden kaynaklanır. Dolayısıyla bir tragedya sayılması için gereken temel özelliklere sahip değildir. Bu nedenle edebi bir tür olarak sınırları belli olmayan bu iki eseri karşılaştırırken zaman zaman farklı tür isimleri kullanmak durumunda kaldık.

Karşı karşıya kaldığımız bir başka sorun her iki eserin de Doğulu ve Batılı kültürlerde çok çeşitli versiyonları olan anlatılara dayanmış olmalarıdır. Karmaşık bir silsilesi olan bu tür kolektif ürünlerde incelediğimiz şairin kendine özgü dilini ve hikâyedeki tasarruflarını tespit edebilmek için kaynak eserleri de ayrıntılı olarak incelemek gereği doğdu. Ayrıca eserlerin farklı versiyonlarının içeriği hakkında bilgi sahibi olmak da gerekiyordu. Bu durumda okumak ve araştırmak durumunda kaldığımız eser sayısı ikiden çok fazlaydı.

Fuzûlî ve Shakespeare'in hayatlarının karanlıkta kalmış olması çalışmamızdaki dolaylı problemlerden biridir. Mesela Shakespeare'in 47 yaş gibi çok üretken olabileceği bir yaşta oyun yazmayı neden bıraktığı; yaşadığı dönemde İngiliz aydınlarının sanatsal eğitimlerini tamamlamak için gittikleri ve Shakespeare'in, oyunlarının birçoğu için İtalyanca kaynaklar kullanmasına rağmen neden bu ülkeye

gitmediği cevabı net olmayan birkaç sorundur. 52 yaşındaki ölümüne kadar yazmaya devam etseydi ya da başka ülkelere seyahat etseydi miras bıraktığı eserler daha farklı mı olurdu bu da meçhuldür. Fuzûlî'yle ilgili de bazı önemli sorunlar vardır. Mesela Fuzûlî'nin çorak, verimsiz ve talihsiz bulduğu memleketinden dışarıya çıkmamış olmasının nedeni gerçekten de bir kervana katılıp veya Basra limanından bir gemiye binip yol masraflarını karşılayamayacak kadar parasız olması mıydı? Nitekim Fuzûlî'yle ilgili bölümde bahsettiğimiz gibi düzenli bir biçimde olmasa da şairin iki ayrı yerden maaş aldığı bilinmektedir. Şayet Fuzûlî örneğin İstanbul'a gidebilseydi bu onun şairliğini ne şekilde etkileyecekti? Mesela *LM*'yi aynı lirik ve kederli tonda yazabilir miydi? Şairlerle ilgili buna benzer sorunlar, eserleriyle ilgili yapılan çalışmalara da direkt veya dolaylı olarak yansımaktadır.

Karşılaştırmalı çalışmamız sırasında karşılaştığımız en büyük sorunlardan biri de özellikle *LM*'yle ilgili eserin tamamını kapsayan bir muhteva çalışması yapılmamış olmasıydı. Bu nedenle *LM*'nin muhteva özelliklerini tespit etmek, her bir konu birimi için eseri yeni baştan okumak bir hayli zaman aldı. *RJ*'yle ilgili çalışmaların çoğunlukla İngilizce olması da çalışmamızın seyrini yavaşlatan ve kesintiye uğratan bir diğer problemdi. Çalışmamız sırasında fark ettiğimiz diğer bir sorun Türkiye'de yapılan karşılaştırmalı çalışmaların çoğunlukla modern eserler arasında yapılması; klasik eserler arasında yapılan çalışmaların çoğunlukla aynı kültür dairesinde yer alan eserler arasında yapılmasıdır. Dolayısıyla bu tarz bir çalışma yapmak isteyen araştırmacılar için yararlanılabilecek örnek çalışma sayısı yok denecek kadar azdır. Farklı kültürlerle ait klasik eserlerin karşılaştırılması elbette birçok sınırlılığı olan bir çalışma alanıdır. Ancak bu tür karşılaştırmalı çalışmaların gelişmesi ve sayıca çoğalması için bir yerden başlamak gerekir.

1.4. Araştırmada Kullanılan Kaynaklar

Çalışmamızda başvurduğumuz kaynakları beş gruba ayırabiliriz. Bunlar:

- A) Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'yle ilgili kaynaklar
- B) Doğu Batı etkileşimleriyle ilgili kaynaklar
- C) Doğu'nun sanat felsefesine dair kaynaklar
- D) Batı'nın sanat felsefesine dair kaynaklar

E) *Leylâ ve Mecnûn, Romeo ve Juliet* ile ilgili kaynaklar

Çalışmamızın teorik kısmıyla ilgili yararlandığımız en önemli kaynak, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi kuramcısı Fransız yazar Paul Van Tieghem'in *Mukayeseli Edebiyat* (Yusuf Şerif Kılıçel çevirisi) adlı eseridir. Gürsel Aytaç'ın *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* ve İnci Enginün'ün *Mukayeseli Edebiyat* adlı eserleri de yararlandığımız önemli kaynaklardır. Ancak Enginün'nün eseri Aytaç'ın eseri gibi karşılaştırmalı edebiyat teorisiyle ilgili değildir. Aytaç'ın eseri karşılaştırmalı edebiyat alanında çalışmak isteyenler için en önemli Türkçe kaynaklardan biridir.

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nde felsefe, edebi eserlerde büyük bir yer tutan sosyal, etik, estetik ve edebi fikirlere bir hareket noktası olması bakımından ilgilenilmesi gereken bir alandır. Bir edebi eserin dayandığı felsefi düşünce sistemi bilinmeden eserin ruhuna nüfuz etmek mümkün değildir. Tahralı, Fuzûlî'nin özellikle *LM* mesnevisinde görülen tevhid, marifet gibi kavramların; kullandığı remizlerin ve varoluşsal düşüncelerin, İbn Arabî ve Mevlânâ'nın eserlerinde bu konuların işlenişi sırasında kullandıkları kelimelerin ve ifadelerin çoğunlukla aynı olmasını, Fuzûlî'nin bu İslam düşünürlerinden etkilendiği ve çeşitli yollarla bu düşünürlerin eserlerinden yararlandığına bir delil olarak gösterir. Fuzûlî bu irfandan sadece teorik olarak değil, ruhsal olarak da yararlanmıştır. *LM*'de *vahdet-i vücud* felsefesi ve bu felsefeden doğan *vahdet neşesi* yoğun bir şekilde işlenmiştir. İbn Arabî'nin *Füsusu'l-Hikem*'i ve Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si bu kavramla ve bu coşkuyla yazılmış en temel tasavvufî eserlerdendir. Tahralı'ya göre Fuzûlî'nin eserlerinin gerçekten anlaşılabilmesi için İbn Arabî, Mevlânâ ve diğer mutasavvıfların eserlerine başvurulması gereklidir (Tahralı, 1996: 217).

Biz çalışmamızda Doğu sanatını etkileyen bazı İslam düşünürlerinin ve bu düşünceleri işleyip geliştiren bazı önemli şairlerin belli eserlerine başvurduk. İbn Arabî'nin *Füsusu'l-Hikem* ve *Fütuhât-ı Mekkiyye* (Ekrem Demirli edisyonları); Mevlânâ'nın *Mesnevî-i Mânevî*²⁵; Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in *Aşknâme* adlı şiirinin Hasan Halid el-Mevlevî şerhi; Sinan Paşa'nın *Tazarru'nâme* (Mertol Tulum

²⁵ Âmil Çelebioğlu ve Süleyman Nahîfî'nin çevirisinin yanında eserin Farsça aslından da yararlandık (1385/Tahran). Ayrıca Mevlânâ'nın düşünce dünyasını yetkin bir şekilde ele alan Reza Aresteh'in eserinden de faydalandık.

edisyonu); İbn Hazm'ın *Tavku'l-Hamâme* (*Güvercin Gerdanlığı*, Mahmut Kanık tercümesi); Eşrefoğlu Rûmî'nin *Müzekki'n-Nüfûs* (Abdullah Uçman edisyonu) gibi eserlerden yararlandık. Ayrıca Doğu düşüncesi ve sanatı üzerinde önemli çalışmaları olan Beşir Ayvazoğlu ve Cemil Meriç'in eserleri de çalışmamızın bu safhasında yol gösterici oldu.

Avrupa edebiyatı ürünlerinin daha iyi anlaşılması için de Avrupa felsefesine başvurmak zorunludur; aksi halde edebi eserlerde işlenen fikirler ve hisler; psikolojik ve sosyal konular anlaşılamayacak; şairin kastettiği mânâlara ulaşamayacaktır. Tieghem, Avrupa edebiyatı dahilindeki bir edebi eserin incelenmesi için Avrupa düşüncesindeki önemli rolü nedeniyle Descartes'in; özellikle Goethe üzerinde derin etkileri olan Spinoza'nın ve Avrupa sanatını etkileyen diğer filozofların eserlerinin incelenmesi gerektiğini söyler (Tieghem, 2017: 152). Ayrıca buna Avrupa düşüncesinde önemli izler bırakan Antik Yunan ve Roma düşünürlerinin eserleri de eklenmelidir.

Çalışmamızda bu alanla ilgili yararlandığımız Antik Yunan ve Roma kaynakları; Aristoteles'in *Poetika* (Ari Çokona-Ömer Aygün çevirisi); Platon'un *Şölen* ve *Phaidros* eserleri (Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu çevirileri); Ovidius'un *Dönüşümler* (Asuman C. Abuagla) ve *Aşk Sanatı* (Çiğdem Dürüşken); Avrupa felsefesinden Spinoza'nın *Ethica* (Çiğdem Dürüşken); Schopenhauer'in *Aşka ve Kadınlara Dair* (Mustafa Tüzel); ayrıca Shakespeare'i de etkilediği bilinen Fransız yazar Montaigne'in *Denemeler* (Sabahattin Eyuboğlu); Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*; Stendhal'in *Aşk Üzerine* (Ayberk Erkay) adlı eserleri kaynak olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu alanla ilgili Auerbach'ın Batı edebiyatında gerçekliğin tasvirini ele aldığı *Mimesis* adlı eserinden ve Eco'nun *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* adlı eserinden de yararlanılmıştır.

Bu filozof ve yazarların bazıları Fuzûlî'den ve Shakespeare'den çok önce veya çok sonra yaşamışlardır. Ancak incelediğimiz kaynaklar, bu şairlerimizin de dahil olduğu kültür ve sanat anlayışını yansıtmaları bakımından önemli eserlerdir.

Çalışmamızda, karşılaştırdığımız eserlerle ilgili yararlandığımız en temel kaynaklar Muhammet Nur Doğan'ın *LM* edisyonuyla Özdemir Nutku'nun *RJ*

tercümesi oldu. Doğan'ın ve Nutku'nun çalışmalarının başında eserlerle ilgili açıklayıcı ve eskilerin tabiriyle “efrâdını câmi‘, ağyârını mâni‘” niteliğinde bilgilere yer verilmiştir.

Nutku, *RJ* çevirisi için ünlü Shakespeare bilginleri Peter Aleksander ve G. Kittredge'in açıklamalı metinlerini esas almıştır. Kullandığımız bir diğer önemli kaynak Jay Halio'nun *RJ*'yle ilgili kapsamlı çalışmasıdır. *RJ* ile Shakespeare'in esinlendiği Brooke'un şiiri arasındaki farklılıkları tespit etmek için bazı web siteleri dışında yararlandığımız önemli kaynaklar, Slamans'ın konuyla ilgili çalışması ile Munro'nun Brooke metni için yazdığı, diğer *RJ* versiyonlarıyla ilgili önemli bilgiler içeren uzun ve kapsamlı giriş yazısıdır.

LM için yararlandığımız Doğan'ın kapsamlı çalışmasında, mesnevinin orijinal hali ile günümüz Türkçesiyle nesre çevirisi yan yana yer almış; eserin sonunda Bibliothèque Nationale'da bulunan *LM* nüshasındaki minyatürlere yer verilmiştir. Eserde ayrıca metinle ilgili açıklamalar ve notlar da bulunmaktadır. *LM* ile Fuzûlî'nin *LM* için esinlendiği Nizâmî'nin mesnevisi arasındaki farklılıkları tespit etmek üzere Nizâmî'nin mesnevisi için Ali Nihat Tarlan'ın mensur çevirisi ile Naci Tokmak'ın manzum çevirisi olmak üzere iki farklı kaynaktan yararlanılmıştır. *LM*'nin tarihsel gelişimi; Arap, Fars ve Türk edebiyatlarındaki çeşitli versiyonları için yararlandığımız temel kaynak Agâh Sırrı Levend'in konuyla ilgili eseridir.

Son olarak söz etmek istediğimiz iki kaynak var; John Colin Dunlop'un *History of Prose Fiction* (Mensur Kurgunun Tarihi) adlı kapsamlı çalışması ve Runciman'ın *Muslim Influences on the Development of European Civilization* (Avrupa Medeniyetinin Gelişiminde Müslüman Etkileri) adlı makalesi. Bunlar ana fikri iki eser arasındaki benzerliklerin tesadüfle açıklanamayacağına ilişkin tezimizi destekleyen bilgilerin yer aldığı iki önemli kaynaktır.

Türkiye'de klasik eserlerin yabancı eserlerle mukayese edildiği bazı tezler²⁶; Nizâmî'nin *LM* mesnevisiyle Shakespeare'in *RJ*'sinin karşılaştırıldığı bazı Farsça

²⁶ Halil İleriş Kutlu, “Aşk Mesnevileri ile Şövalye Romanlarının Yapısal ve İçeriksel Bağlamda Karşılaştırılması Hüsrev ü Şîrîn – Tristan ile Isolde”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2015; Adem Yaşar Kısa, “Nizâmî'nin ‘Leylâ ile Mecnûn’ Adlı Eseri ile Johann Wolfgang Von Goethe'nin ‘Die Leiden Des Jungen Werthers’

çalışmalar²⁷; *LM* ile *RJ*'yi birbiriyle mukayese eden çeşitli makaleler²⁸ ve alanla ilgili yararlı olabilecek diğer çalışmalar kaynakçada yer almıştır.

2. ARAŞTIRMANIN TEORİK ÇERÇEVESİ

2.1. Karşılaştırmalı Edebiyat

Komparatistik, bilim tarihinde 18. yüzyılın sonunda çeşitli ilmi disiplinlerde peş peşe ortaya çıkmıştır. Edebiyat alanında, özellikle 19. yüzyılın sonlarında şekillenmiştir. Comparative Literature (Karşılaştırmalı Edebiyat) ismi ilk olarak, Abel François Villemain (öl. 1870) tarafından 1827 yılında Sorbonne'da verilen derslerde kullanılmış, 1830'dan itibaren bu alanda yazılan eserlere bu isim verilmiştir. Bununla birlikte "Karşılaştırmalı Modern Edebiyatlar", "Edebiyatların Karşılaştırmalı Tarihi", "Karşılaştırmalı Edebî Tarih" gibi çeşitli isimler de bu disiplin için kullanılmıştır (Tieghem, 2017: 40).

Karşılaştırmalı edebiyat biliminde "küreselleşme" kavramı oldukça önemlidir. Bunun yanında *interkulturalitat* (kültürlerarasılık), *multikulturalitat* (çokkültürlülük), *transkulturalitat* (kültür değişimi) gibi kavramlar da bu bilimde ön plana çıkmaktadır. Fransa merkezli bir bilim olan karşılaştırmalı edebiyat, siyasi açıdan bakıldığında Avrupa Birliği hayaline hizmet etmeyi amaçlıyordu. 20. yüzyılın başında "kozmpolitizm", "Avrupa ruhu" (*esprit europeen*) gibi kavramları kullanan Joseph Texte, "Avrupa edebiyatının ahengi, kapsadığı edebiyatların çeşitliliğinden doğmaktadır." der (Aytaç, 2013: 126).

'Karşılaştırmalı edebiyat nedir ve ne işe yarar?' gibi sorulara verilecek çeşitli cevaplar bulunmaktadır. Genel edebiyatın bu şubesi, bu sorulara verilen cevaplar

(Genç Werther'in Acıları) Adlı Eserinde Sevgili İmgesi ve Kadın Algısı", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2012; Sabri Balta, "Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Dîvân-ı İlâhîyat'ı ile Johann Wolfgang Von Goethe'nin Doğu-Batı Dîvânı'nda Tasavvuf", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van 2019.

²⁷ Ali Asgar Hekmat, *Du Şâhkârê Edebiyatê Cihân: Romeo ve Juliet William Shakespeare u Leylî ve Mecnûn Nizâmî Ganjavî*, İntişarat-ı Agah, Tahrân (1393 H.); Mehdi Mumtahin, Tahire Melihizade, "Senceş-i Aşk der Du Şifteh-i Aşk-i Leylâ ve Mecnûn-i Nizâmî ve Romeo ve Juliet-i Şekspir", *Faslname-i Mutalaat-i Edebiyat-i Tatbikî*, (1391 H.), 25-50.

²⁸ Ayşe Ulu, "Aşkın Doğu ve Batı Yansımaları Olarak Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn ve Shakespeare'in Romeo ve Juliet Adlı Eserlerinin Mukayesesi", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Cilt 3, 2014, 127-145; Nilay Avcı, "Forbidden Love of Shakespeare's Romeo and Juliet and Fuzûlî's Layla and Majnun", *International Journal of Literature and Arts*, Cilt 4, no.1-1, 2016, s. 1-4; Abdelaziz Bouzain, "Qays and Layla" Versus "Romeo and Juliet": A Comparative Study", Morocco: Moulay Ismail University, (2017).

üzerinden yapılan itirazlar ve eleştirileri geride bırakmış, itirazlar devam etmekle birlikte edebiyatın bu dalının gerekliliği üzerinde büyük ölçüde uzlaşmaya varılmıştır. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin görevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek; ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek; nedenleri üzerine yorumlar getirmektir. Karşılaştırmanın yöntem olarak yararı şudur; birden fazla eseri ya da yazarı incelemek, her şeyden önce eleştirel mesafe ve nesnellik sağlar. Karşılaştırma rasgele iki eser üzerinde yapılamaz, söz konusu eserlerin “karşılaştırılabilir” özellik göstermesi beklenir. Bu özellik ise konuda, motifte, anlatım tekniğinde benzerlik, etkiler vb. ilişkiler varsa ya da var gibi geliyorsa mevcuttur (Aytaç, 2013: 117).

Karşılaştırmalı edebiyat artık milli edebiyatlara paralel bir disiplin kabul edilmektedir ve milli edebiyat dışında yapılan çalışmalar için yerleşik bir terim haline gelmiştir. Ulusalüstü (supranational) düşünsel-kültürel yapılarla ilgilenen karşılaştırmalı edebiyat, “uluslararası düşünsel ilişkilerin incelenmesi” olarak tanımlanır. Avrupa’da I. Dünya Savaşı’ndan sonra karşılaştırmalı edebiyata dair tezler çoğalmıştır. Edebiyat denen ve malzemesi dil olan sanat dalı, öncelikle anadil ve ulusal kültür kökenlidir. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin ulusal edebiyat bilimine rakip görülmesi, dünyanın çeşitli ülkelerinde algılanan bir sorundur. Her bir kültür ötekinden hem öğrenir hem de kendini ondan korur. Böylece yabancı kültür, kültür gelişiminin mayası olur. Çeşitli etkileşimlerin var olduğu bir çağda birbirine hiç benzememek, tam “orijinallik”, neredeyse düşünülemez. Öte yandan bakışlarını yalnızca bir esere çevirmek, onu “tek” olarak algılamak gibi sık bir yaklaşımı pekiştirir. Oysa incelemeyi iki kitaba yöneltmek, geniş bir açıdan bakmayı gerektirir. Ayrıca “yabancı olan”ı da inceleme alanına almak “kendi”mize daha birikimli, daha donanımlı eğilmeyi sağlayacağından ulusal yararlar da taşır. Karşılaştırmalı edebiyat etkinliklerinin asıl çıkış noktası, çelişkili görünmesine rağmen, ulusal edebiyatı güçlendirme kaygısı olmuştur. Başka bir deyişle, kendi edebiyatımızı rayına oturtmak, geliştirmek için başka milletlerin edebiyatına göz atmak, onlar neler yapıyorlar, anlamak! Esasında “ulusal edebiyat” karşılaştırmalı edebiyat biliminin hala açıklığa kavuşturamadığı bir alandır. Mesela, ulusal edebiyatın en önemli belirleyicisi nedir; dil mi, siyasal sınırlar mı? Siyasal sınırlar zaman içinde değişebilmektedir. Dil konusunda ise bir “göçmen edebiyatı” gerçeği var, dolayısıyla

o da belirleyici değildir. İşte edebiyatta dilin ve siyasal sınırların tek başına belirleyici olmadığı “özel durum”lar, komparatistik için verimli bir araştırma alanı oluyor (Aytaç, 2013: 139).

Karşılaştırmalı edebiyatın esas itibariyle amacı, çeşitli edebiyatlara ait eserleri, aralarındaki ilişkiler bakımından incelemektir. Bu çalışmalarda öncelikle Yunan ve Latin edebiyatları arasındaki ilişkiler, ikinci olarak orta çağlardan beri modern edebiyatların eski edebiyatlardan ettikleri istifadeler ve son olarak modern edebiyatlar arasındaki ilişkiler incelenmiştir (Tieghem, 2017: 87).

Peter V. Zima’ya göre bir *metateori*²⁹ (üst kuram) olan komparatistik, kabuğunu yararak edebiyat dışı alanlara açılmalıdır. Fransa’da karşılaştırmalı edebiyat bilimi, tabiat bilimleriyle sosyal bilimlerin diyalogundan doğmuştur. Edebiyatı yalnızca edebilik ölçütleriyle değil kültür öğeleri bakımından da incelemek ve edebiyat bilimini kültür araştırmalarına kaydırmak eğilimi gelişmiştir. Bu eğilim karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarını, karşılaştırmalı kültür araştırmalarına yakınlaştırmıştır. Farklı ulusal edebiyatların iki edebi eserini karşılaştırmada kültür farklılıklarının izini sürmek, ilginç veriler vaat ettiği için araştırmacıya cazip gelmektedir. Ancak bu yaklaşım, edebiyatı edebiyat olmaktan çıkarıp kendi varlık zeminini kaybetmesine yol açacağı gerekçesiyle Hinderer gibi eleştirmenlerce edebi çalışmaların geleceği açısından sakıncalı bulunmuştur (Aytaç, 2013: 156); (Zima, 2015: 13).

Farklı dillerde yazılmış edebi eserlerdeki düşünceler, konular ve sanat şekilleri birbirine tesir, taklit ve iktibas gibi yollarla geçer. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin başlangıç noktası, farklı dillerde yazılmış eserler arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların gözlenmesi, eserler arasındaki tesir düzeyinin belirlenmesi, dolayısıyla bir eseri başka bir eserle izah etmeye çalışmaktır. Ancak ifade edildiği gibi bu karşılaştırmalı edebiyat biliminin başlangıçtaki hareket noktasından ibarettir. Fizyoloji, anatomi, linguistik gibi bilimlerde mukayese yapılırken, mukayesenin tanımını yapmak daha kolaydır; ancak edebi eserler söz konusu olduğu zaman tanım güçleşmektedir. Zira iki edebi eser arasında karşılaştırma yapılırken eserler

²⁹ Zima’nın tanımına göre metateori, teorilerin kültürel bağımlılığı üzerine düşünce üretmeyi ifade eder.

arasındaki farklılıklar ve benzerliklerin meydana çıkarılması yeterli değildir. Edebi eserlerin karşılaştırılmasında esas olan, farklı eserlerdeki, kaynakları birbirinden farklı olan hemen her olguyu ayrı ayrı ele almak ve elde edilen sonuçların sebeplerini derinlemesine ortaya çıkarmaktır (Tieghem, 2017: 41).

Ulusal edebiyat, uluslararası edebiyat ve genel edebiyat kavramlarının tam olarak neyi karşıladıkları ve sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiği bu alanda yapılan önemli tartışma konuları arasında yer alır. Örneğin, yabancı edebiyatlar söz konusu olduğunda eserler arasındaki dil farkı mı yoksa siyasi alan farkı mı önemlidir? *Elsine-i selâse* denilen Arapça-Farsça ve Türkçe dillerinde divan düzenleyecek kadar usta olan Divan şairlerinin Türkçe divanları milli edebiyat içinde ele alınırken, Arapça ve Farsça divanları veya mesnevileri yabancı edebiyat alanına mı dahil edilmelidir? Almanya’da doğup büyüyen fakat eserlerini Türkçe yazan Türklerin edebiyat ürünleri Alman edebiyatının sınırlarına mı girmektedir?

Tieghem, uluslararası edebiyat araştırmalarında şöyle bir gruplandırma yapmaktadır: İki edebiyat arasındaki ilişkiler üzerine olanlar; bu tür çalışmalar karşılaştırmalı edebiyatın sahasına girer; birden fazla edebiyata ait genel görüntüler üzerine olanlar; bunlar da genel edebiyatın kapsamına girmektedir. Tieghem’in koyduğu kavramlar halen kullanılmaktadır. Bir edebi sahadan diğerine geçişteki hareket noktasına gönderici (*émmeteur*); bu göndericiden bir şeyler alana alıcı (*récepteur*); bu ulaşma doğrudan doğruya olmayıp araya bir vasıta girerse ona da ulaştırıcı (*transmetteur*) denir. Ulaştırıcıların bir edebi eserin macerasında çok dikkate değer değişmelere yol açtıkları görülmektedir (Tieghem, 2017: 91).

Bir milletin edebiyat tarihi, saha itibarıyla sınırlı fakat zaman itibarıyla geniş bir gelişme gösterirken, karşılaştırmalı edebiyatta farklı milletten iki yazar veya iki edebiyat arasındaki etkileşim oldukça uzun bir dönem için takip edilir. Genel edebiyat çalışmalarında ise genişliği çok daha fazla olan fakat sürekliliği oldukça kısa olabilen olaylar ve olgular incelenir. Genel edebiyat yerine “uluslararası edebiyat tarihi” tabirini kullanmak mümkündür ancak bu tabir aynı ölçüde karşılaştırmalı edebiyata da uygun düşmektedir. Tieghem bu tabirlerle ilgili olarak aşağıdaki örneklerle şu şekilde bir sınıflandırma yapmaktadır:

A) Milli Edebiyat: *Yeni Héloise*'in 18. yüzyıl Fransız romanındaki yeri

B) Milletlerarası Edebiyat

a) Karşılaştırmalı Edebiyat: Richardson'un Rousseau üzerindeki tesiri

b) Genel Edebiyat: Avrupa'da, Richardson ile Rousseau'nun tesiri altında hissi roman (Tieghem, 2017: 247).

Tieghem'in Avrupa edebiyatından örnekler vererek yaptığı bu tasnifi Türk edebiyatına uyarlamak mümkündür:

A) Milli Edebiyat: Nedim'in 18. yüzyıl Osmanlı şiirindeki yeri

B) Milletlerarası Edebiyat

a) Karşılaştırmalı Edebiyat: Nizâmî'nin Fuzûlî üzerindeki etkisi

b) Genel Edebiyat: Ortadoğu ve Asya'da Sebk-i Hindi akımı

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının dünyadaki ve Türkiye'deki tarihçesine bakıldığında Avrupa'da başlayan ve dünyaya yayılan bu bilimin gördüğü ilgi biraz olsun anlaşılacaktır. Fransa başta olmak üzere, Almanya, Amerika ve Türkiye'deki çalışmalara kısaca değinmek faydalı olacaktır. Fransa'da Joseph Texte, *Jean Jacques Rousseau ve Edebi Kozmopolitizmin Menşeleri'ne Dair* adlı tezinde (1895) uluslararası edebiyat tarihine ait bir konuyu ilk defa derin ve geniş bir şekilde ele almıştır. Bazılarını *Avrupa Edebiyatına Dair Etütler* adı altında topladığı (1893) makalelerinin çoğu, uluslararası etkileşimlerle ilgilidir. Texte, Fransa'da karşılaştırmalı edebiyatı başlı başına bir uzmanlık alanı olarak kabul eden ve bu alanla ilgilenenlerin ilki; Avrupa'da ise ilklerden biridir (Tieghem, 2017: 60).

Fransa'da başlayan karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları, Philip Van Tieghem tarafından müstakil bir disiplin olarak kurulmuş, Tieghem'in otuz yıllık çalışmasının ürünü olan *Mukayeseli Edebiyat* (1931) adlı eserinde bu disiplinin metodu ve sahası tespit edilmiştir. Tieghem gibi komparatistler sayesinde Paris, iki dünya savaşı arasındaki dönemde karşılaştırmalı edebiyatın merkezi olmuştur. Etkileri Fransa sınırlarını aşarak dünyada duyulmuş, Amerika'da büyük ilgi görmüş ve Fransa'daki anlayıştan da bir hayli ayrılmıştır. Amerikan üniversitelerinde çalışan Fransız komparatistleri, Fransız metodunu her iki ülke arasında kültürel bir köprü kurmak

amacıyla uygulamışlardır. II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'nın her üniversitesine bir komparatistik kürsüsü eklenmiş, Fransız komparatistler Amerika'da da bu branşın ilk tohumlarını atmışlardır. Lyon'dan sonra, bir karşılaştırmalı edebiyat kürsüsüne sahip olan ilk şehir New York'tur. 1890'da Harvard Üniversitesi'nde ve 1899'da Columbia Üniversitesi'nde de kürsüler kurulmuştur (Tieghem, 2017: 63). II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika, komparatistiğin cenneti haline gelmiştir. Bunun başlıca nedenleri, Amerika'nın kozmopolit kültürel yapısı ve savaş sırasında buraya sığınan Fransız, Alman, çok sayıda edebiyat bilimcinin etkinlikleridir. 1950'li yıllara gelindiğinde karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları René Wellek'in "*The Crisis of Comparative Literature*" (Karşılaştırmalı Edebiyat Krizi) adlı konferansıyla büyük bir sarsıntı yaşamıştır. Bu metin, Amerikan ekolünün esaslarını içerdiğinden dünyaca ünlüdür. Wellek metni yazarken itirazlarını daha çok Tieghem'in eserindeki görüşler üzerinden dile getirmiştir. Etnik yapısı ve kültür anlayışı ile kozmopolitizme yatkın olan Amerika Birleşik Devletleri bugün karşılaştırmalı edebiyat biliminin en güçlü olduğu ülkedir (Aytaç, 2013: 49).

Almanya'da ise 20. yüzyılın ilk yarısında Wilhelm Dönemi'nde, Weimar Cumhuriyeti'nde ve Hitler döneminde, "dışarıya kapanma" kültür politikası, yazarları karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları yapmaktan alıkoymuştur. Nazi döneminde Amerika Birleşik Devletleri'ne sığınan Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer ve Erich Auerbach gibi Alman romanistler³⁰, orada karşılaştırmalı edebiyatın önemli isimleri olmuşlardır. Savaş sonrası Almanya'da komparatistik, yurda geri dönen politik sığınmacıların gayretleriyle ve Almanya'nın Batı komşularıyla barışçıl bir politikayı sağlamlaştırma amacıyla oluşmaya başlamıştır. Bugün Almanya'da 20'den fazla üniversitede bu branş okutulmaktadır (Aytaç, 2013: 59).

Türk edebiyatı, Osmanlı'nın bir imparatorluk oluşu gerçeğinin doğal sonucu olarak çokulusluluğa aşınadır. Hatta dil konusunda bile büyük bir esneklik göstermiş, dönemin edebiyat dili inceliğini sezdiği dilde, mesela Farsçada eser yazmakta bir sakınca görmemiştir. Bugün, ulusal edebiyatı, yazıldığı dili esas alarak belirleme ilkesi, Osmanlı edebiyatında yetersiz kalmaktadır. Mesela Mevlana *Mesnevi*'sini

³⁰ Romanistik: Fransız dili ve edebiyatı

Farsça kaleme aldığı için, birçok Batılı edebiyat bilimcisi tarafından Fars edebiyatına dahil edilmek gibi bir yanılgıya neden olabilmektedir (Aytaç, 2013: 33).

Türkiye’de karşılaştırmalı edebiyat bilimiyle ilgili ilk çalışma, 1943’te Yusuf Şerif Kılıçel’in, Van Tieghem’in *La Littérature Comparée* (Mukayeseli Edebiyat) adlı eserinin Fransızcadan yaptığı tercümesidir. Bu tercüme, karşılaştırmalı edebiyat teorisiyle ilgili Türkçe yayınlanan ilk kitaptır. Dolayısıyla Türk edebiyatında mukayese çalışmalarının başlangıç tarihini 1940’lı yıllar olarak kabul etmek mümkündür. Ancak bu tarihten önce de Batı ve Doğu edebiyatlarının Türk edebiyatına etkileri üzerinde çeşitli yazılar yazılmış, kıyaslamalar yapılmıştı. Bu yazarların ve yazdıklarını çoğunun bugün unutulmuş olduğunu belirtmek gerekir. Divan edebiyatında dışa açılma konusunda, yakınlık duyulan “yabancı”, Fars edebiyatıdır. Tanzimat döneminde Avrupa, özellikle de Fransa, yazarlarımızın ilgisini çekmiş, yani bakışlar Doğu’dan Batı’ya yönelmiştir (Aytaç, 2013: 33).

Edebiyatımızın dışa açıklığı, Cumhuriyet Türkiye’sinde Batı ağırlıklı iken, Yakındoğu ve Uzakdoğu’yu ilgi alanımıza dahil etmek istemesiyle Cemil Meriç, karşılaştırmalı edebiyat biliminin Türkiye’deki hazırlayıcıları arasında önemli bir yere sahiptir. Öte yandan onun Doğu’yu ve Batı’yı evrensel kültür anlamında birbirinin tamamlayıcısı görmek gibi ulusal üstü kültür ve edebiyat anlayışını vurgulamak gerekir (Aytaç, 2013: 41).

Şerif Hulusi, Köprülü’nün Türk edebiyatıyla ilgili, yaşanan bazı büyük etki dönemlerine işaret eden tasnifin bizzat kendisini, Türk edebiyatının karşılaştırmalı çalışmalara ne kadar müsait olduğuna delil olarak göstermiştir³¹. Türkiye’de başlangıçta Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde başlatılmış olan bu çalışma sahası, araştırmanın bağlı olması gereken Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün dışında kalması yüzünden kökleşememiştir. Cevdet Perin’in İstanbul ve Ankara üniversitelerinde bir süre yürüttüğü bu çalışmalar, onun ayrılmasından sonra durmuştur. 1940’lı yıllardan başlayarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’yle filolojiler arasında yakın bir ilişki söz konusu olmuştur. Türkiye’de bu

³¹ Köprülü’nün Türk edebiyatı dönemleriyle ilgili tasnifi şu şekildedir:

1. İslamiyet’ten evvelki Türk edebiyatı
2. İslam medeniyeti tesiri altında Türk edebiyatı
3. Avrupa medeniyeti tesiri altındaki Türk edebiyatı (Köprülü, 2004: 30)

alanla ilgili en belirgin gayret Mehmet Kaplan'dan gelmiş ve yaptırdığı mukayeseli doktora tezleriyle bu alanda öncü bir rol oynamıştır. İnci Enginün'ün *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercümelere ve Tesiri* (1968), Zeynep Kerman'ın *1862-1910 yılları arasında Victor Hugo'dan Türkçeye yapılan tercümelere üzerine bir araştırma* (1978), Nedret Pınar'ın *Türkçede Goethe ve Faust tercümelere üzerine bir inceleme* (1984) bunların belli başlılarıdır³² (Enginün, 2011: 23).

2.2.Dünya Edebiyatı

Paris'te doğan ve orada gelişen komparatistik programları, edebiyata geniş bir perspektifle bakan araştırmacılar tarafından bir geçiş safhası olarak görülmüştür. Esas amaç ulusal edebiyatlar arasındaki sınırları tamamen ortadan kaldıracak "General Literature", yani ulusalüstü edebiyatı ifade eden genel edebiyat bilimi olmuştur (Aytaç, 2013: 65). "General Literature" Van Tieghem tarafından "birçok edebiyata ait ortak olaylarla ilgilenen bir araştırma düzeni" olarak tanımlanır. Örneğin Avrupa edebiyatlarında var olan bir edebi akımın izi sürülürken karşılaştırmalı edebiyat bilimi bu konuda yetersiz kalacaktır. Bu gibi akımlar ve "Rousseauculuk", "Voltairecilik" gibi tesirler araştırılırken genel edebiyat bilimine ihtiyaç duyulmaktadır. Tieghem genel edebiyatı, karşılaştırmalı edebiyatın doğal bir uzantısı ve tamamlayıcı unsuru olarak değerlendirir. Karşılaştırmalı edebiyatın, evrensel edebiyat tarihi bilgisine doğru bir yol alma olduğunu ifade eder (Tieghem, 2017: 248).

Edebiyatın bir "bütün" olduğunu ifade eden ilk yazar, Alman romantizminin kurmaca ve kuram yazarı Friedrich Schlegel'dir. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının temelinde yer alan ve bizleri genel edebiyat düşüncesine götüren, edebiyatın bütünlüğü ilkesidir. Goethe'nin (1749-1832) *welt literatur* (İng. world literature) dediği dünya edebiyatı düşüncesi, her şeyden önce farklı milletlerin birinci kalite, yani klasik eserlerinin, insanlığın ortak edebiyat hazinesini oluşturduğunu

³² Bu çalışmalar bir yana olmak üzere, Enginün, Karşılaştırmalı Edebiyat biliminin Türkiye'deki geleceğine dair karamsar bir tablo sergiler; karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının, bizim gibi kültürüne karşı hemen hiç ilgi duymayan, şahsiyetler ve temellerle ilgili güvenilir araştırmalar ve başvuru kitapları bulunmayan, hatta yazarlarının bütün eserleri bir arada yayınlanmış olmayan bir ülkede yapılmasının çok güç olduğunu söyler (Enginün, 2011: 9).

ifade eder. Goethe'nin hocası Herder, edebiyatın bu anlamda uluslararası bir eğitim zinciri oluşturduğundan söz eder³³ (Aytaç, 2013: 11).

Alman şair Goethe'nin literatüre kazandırdığı ve *Doğu Batı Divanı* adlı eseriyle içini doldurduğu *welt literatur* kavramından sonra yine bir Alman şair olan Rückert (1788-1866) *welt posie* (dünya şiiri) kavramını kullanmıştır. Şarkiyat öğrenimi gördükten sonra Fars ve Arap şairlerinden çeviriler yapan Rückert, bir yandan da Arap ve Farsların tarzında şiirler yazmıştır. Şarkın şiir dünyasıyla tanıştıktan sonra yabancı edebiyatları tanımanın ve onları tanıtmanın dünya barışı için büyük bir adım olduğunu dile getirmiştir. Ona göre devirleri ve milletleri sıkıcı ve yanıltıcı siyasi tarih ve harp tarihi yerine şiir tarihinden öğrenmek daha sağlıklı olacaktır (Aytaç, 2013: 29).

Gerçek bir “genel edebiyat” idealinden söz eden Parisli karşılaştırmalı edebiyat bilimci Etiemble, bütün insanlığın edebiyatını araştırma alanına dahil etmiştir. Etiemble’a göre Wu Ch’eng-en’in “Hsi-yu chi”ni okumamış birinin roman üzerine konuşmaya hakkı yoktur. Ueda Akinari’nin “Msgetsu Monogatari”sini bilmeden, Al-Hariri’nin “Makame”lerini tanımadan hikâyeden söz edilemez. Etiemble’in bu görüşünün uygulanması imkânsız değilse de çok zor denilerek eleştirilmiş, güçlü ve donanımlı ekip çalışmalarını gerektirdiği öne sürülmüştür (Aytaç, 2013: 121).

Genel edebiyatın ihtiva ettiği konular kimi zaman “Petrark”çılık, “Voltaire”cilik, “Rousseau”culuk, “Byron”culuk, “Tolstoy”culuk, “Gide”cilik gibi evrensel bir tesir; kimi zaman hümanizm, klasisizm, rasyonalizm, romantizm, santimentalizm, natüralizm, sembolizm gibi farklı fikirleri, hisleri ifade eden çeşitli akımlar; bazen de sone, klasik trajedi, romantik dram, kır romanı, tasannuculuk, sanat için sanat gibi, sanat veya üsluba ait ortak bir şekildir. İçerdiği konu ne olursa olsun, genel edebiyatta esaslı amaç; aşağı yukarı birbirine benzer medeniyetlere mensup büyük millet gruplarında, ortak fikir ve sanat hallerini keşfetmek ve sınırlarını çizmektir. Münferit ve havada kalan bir Fransız, İngiliz, Alman Edebiyatı

³³ Almanya’daki “pre-romantik” fikirlerin temsilcisi olan ve Alman edebiyat tarihinin önemli yazarlarından biri olan Herder, her şiirde, o şiirin ait olduğu halkın kendine özgü edasının ön plana çıkarılmasını istiyordu. Bu yolla “dehaların ve ırkların farkına dayanan bir edebiyat tarihi”ni hedefliyordu (Tieghem, 2017: 44).

dersinden daha yanlış, daha nafile bir şey yoktur. Örneğin Fransız trajedisini Avrupa Edebiyatı tarihindeki yerine koymadan, onun ayrıntılı olmasa da bir tarihçesini yapmaktan daha manasız bir şey yoktur (Tieghem, 2017: 253).

Büyük edebiyatlar, insan gerçeğini en yalın biçimiyle ortaya koyabilmek için karşılıklı bir şekilde, birbirlerinin eksiklerini tamamlayarak anlamlı bir bütün ortaya koyabilirler. Aynı döneme ait olan ve farklı dillerde yazılmış eserlerin birbirine denk gelecek şekilde yapılacak incelemesi, sanatın yeni görünüşleri kadar, insanın meçhul yönlerini tanımayı da sağlar (Tieghem, 2017: 294).

Yeryüzündeki her kültür, diğerlerinden farklı bir dünya yorumu sunar insanlığa. Bir kültürü tanımanın en iyi yolu, onu diğer kültürlerle kıyaslayarak öğrenmektir. Kültürler, kendilerini en iyi sanat eserlerinde ortaya koyduklarına göre, yapılacak ilk iş o kültürün sanatsal verimlerini incelemek ve diğer ürünlerle karşılaştırmaktır (Okuyucu, 2011: 169). İspanyol şair Juan Goytisolo, çağımızda evrensele giden yolun ulusal veya yerel olandan değil, kaynaşmayı ve bütünleşmeyi ifade eden melez kültürlerden geçtiğini ifade etmiştir. Bu anlamda “ulusal kültür masalı”nın aşılması gerektiğini, kendini yenileyip zenginleştiremeyen kültürlerin giderek önemini kaybedeceğini söyler; ona göre İspanya, İslam kültüründen aldığı aş sayesinde zengin bir kültüre sahip olabilmıştır (Gürsel, 1985: 128).

Dünya edebiyatını medeniyet tarihinde önemli bir merhale olarak gören Cemil Meriç’e göre, bu karşılıklı düşünce ve his alışverişlerine dayanan idealin amacı, insanlığı kafaca yükseltmektir. Çeviriler yoluyla yayılan evrensel edebiyat düşüncesi bir rüya olmaktan çıkmış, insanların kaynaşması için bilinçli ve enerjik bir şekilde çabalayanların ideali haline gelmiştir (Meriç, 2016 c: 46).

Meriç, adı 1827’de Goethe tarafından konulan dünya edebiyatının, gerçekte dünyanın küçük bir bölümünü kapsadığını; gerçek bir dünya edebiyatının, beş kıtanın bütün tarihini kuşatması gerektiğini düşünür. Birbirini, hatta kendini bile yeterince tanımayan beş kıta içinde Asya ve Avrupa kıtalarının imtiyazlı olduğunu söyler. Meriç’e göre dünya edebiyatının ilk cildini Asya oluşturur; söylenenler ilk orada söylenmiştir. Yazıyı ilk Sümerler (M.Ö 3500) bulmuş, sonra Mısır ve Çin (M.Ö 2000) kullanmıştır. Asya’da edebiyat yaratan kıtanın üçte biri; genel olarak

güneydeki dört yarımada: 1) Filistin-Mezopotamya-Arap bölgesi, 2) İran, 3) Hindistan, 4) Çin-Japonya'dır. Edebiyat, büyük ırmak vadilerinde gelişmiştir; Asya'nın geri kalanı bozkır ve çöldür. Asya'da edebiyat, bilgelikle dolu bir hikâyeler hazinesidir ve bu hazine bütün dünyayı beslemiştir. Ancak düşünen, konuşan ve yazan; Asya'ya tarihini ve değerlerini öğreten Avrupa olmuştur (Meriç, 2016 c: 17).

Meriç, Goethe'nin Almanya'yı merkez olarak alan ve Doğu'yu kendi sanatsal üretimi için hammadde olarak gören yaklaşımına evrensel bir değer atfedilemeyeceğini; bu bakış açısı nedeniyle şairin *Muhammed*'inin Doğu ile, *Promete*'sinin antik Yunan'la, *Clavigo*'sunun İspanya'nın mahalli rengiyle ilişkisinin çok yüzeysel kaldığını söyler. Bununla birlikte Goethe'nin *Doğu-Batı Divanı*, dünya edebiyatının ilk anıtıdır³⁴ ve bu eserden sonra Doğu'yu Batı'dan ayırmak mümkün olmayacaktır, der Meriç. Goethe'nin bu eserini "taklitçiler kafilesi" izlemiştir. Bunlar arasında dikkate değer iki eser, Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ü ile Stefan George'un *Asma Bahçeleri*'dir (Meriç, 2016 c: 33).

Ortak bir edebiyat fikrine vurgu yapan düşünürlerimizden biri de Tanpınar'dır. Ona göre dünya çapında sanatçılar, ancak farklı kaynaklardan beslenen edebiyatlar için mümkündür. Daha 15. yüzyıldan beri entelektüel Avrupa tek bir aile³⁵ gibi olduğu için Goethe, Byron, Hugo gibi şahsiyetlerin adı dünyada yayılmıştır. Tanpınar, eskiden bizde de böyle olduğunu, Müslüman Şark entelektüel ve sanatçılarının bir aile gibi yaşadığını; Arapça, Farsça, Batı ve Doğu lehçelerini ortak kullanan bir kültür düzeyi olduğunu söyler. Musul'da bir medresede Fuzûlî Divanı ile Namık Kemal'in Cezmi adlı eserinin okutularak Türkçe öğretildiğine tanık olan Tanpınar, eski medeniyetin ortak değeri olan şöhretli sanatçılarımız olduğunu söyler. Dolayısıyla zengin ve çeşitli kaynaklardan beslenen kültürümüz, dünya edebiyatı fikriyle uyumlu bir kültürdür (Tanpınar, 2016: 41).

³⁴ Goethe, gençliğinde İbranice ve Arapça öğrenmiş, olgun yaşlarında Doğu'yla ilgilenmiş ve Divan'ını oluşturmuştur. Meriç'in ifadesiyle Goethe o denli Doğu'yla bütünleşmiştir ki, şiirlerini okuduğunda onu başında sarık, sırtında kaftan, esrar nargilesini fukurdattıyor zannederiz (Meriç, 2016 c: 35).

³⁵ Avrupa'da İtalya ve İspanya, diğer ülkelerin durmadan yararlandığı maden ocaklarıdır. İngiltere, Almanya ve Hollanda alıcı ülkelerdir; ancak hepsi birbiriyle etkileşim halinde gelişmiştir (Tieghem, 2017: 209).

BİRİNCİ BÖLÜM

LEYLÂ VE MECNÛN İLE ROMEO VE JULIET METİNLERİNİN TARİHSEL YOLCULUĞU OLAY ÖRGÜLERİ VE YAZARLARI

Doğu ve Batı literatürlerinde oldukça önemli bir yere sahip olan Fuzûlî ve Shakespeare'in eserleri arasında en çok bilinen ve ilgi uyandıran eserler, şiir ve kurgunun bir araya geldiği *Leylâ ve Mecnûn* ile *Romeo ve Juliet*'tir. Fuzûlî ve Shakespeare'in lirik dili, kurmaca anlatıların ilgi uyandıran doğasıyla ve aşk-ölüm gibi evrensel temalarla birleşince bu iki eserin yarattığı etki çok da şaşırtıcı değildir.

Dunlop, kurmaca öykülerin tarihini ele aldığı *The History of Prose Fiction* (Mensur Kurgunun Tarihi) adlı eserinde, kurmaca anlatıların, tarihsel belgelere ve salt şiir metinlerine olan üstünlüğünden söz eder. Çok renkli bir tarih olarak nitelendirdiği kurmacanın, soyut önermelerden ve kuru tartışmalardan çok daha zihin açıcı olduğunu ve filozoflara çok daha fazla ilham verdiğini söyler. İnsanların zevklerini, alışkanlıklarını ve bireysel özelliklerini dikkate almadan, daha çok kamusal bir perspektifle yaklaşan tarih, kendini sürekli tekrarlayan olaylarla ve insana hiçbir haz vermeyen kuru gerçeklikle insanları usandırdığında kurgu, zihni gölgelerle tatmin eder; beklenmedik olaylarla hislerini harekete geçirir. İnsan hayatıyla ilgili çok az ayrıntıya sahip olan şiirde ise tasvirler genellikle yoğun ve abartılıdır. Oysa –şiir veya düzyazıyla yazılmış– kurmaca metinler, filozoflar için son derece ufuk açııcıdır; dolayısıyla toplumun ilerleme tarihinde önemli bir yere sahiptir³⁶. Bir halkın hikâye, masal gibi anlatılarının tarihini incelediğimizde, onların yaygın düşünme biçimlerinin ardışık bir tasvirine, zevklerinin ve alışkanlıklarının genel bir resmine sahip oluruz.

Kurgudan türetilen fayda, tarihin gerçekliğine ve şiirin estetikteki yerine oranla daha az olsa da insanın psikolojik ihtiyaçlarına cevap vermesi; verdiği zevkin

³⁶ Eco eserinde, İbn Rüşd'ün bu konuyla ilgili görüşüne yer verir; buna göre, hikâye söyleyen kişinin gerçekdışı olayları belli bir düzen olmadan birleştirmesine karşın, şairler gerçeğe yakın olayları şiir ölçüsü denilen sayısal bir düzen içinde, tümel bir anlatımla aktarırlar; bu bakımdan şiir, saf hayal ürünü olan hikâyeden daha felsefidir, der (Eco, 2018: 190).

yanında yalnızlığı ve üzüntüyü gidermesi; sihirli bir ayna gibi en hoş giden şeyleri hayatın içine yerleştirmesi; başkalarına duyulan sempatiyi geliştirmesi ve bu sayede insanın kendi kederini yatıştırması gibi özelliklerinden dolayı yazın türleri arasında özel bir konuma sahiptir. Kurmaca anlatılar aracılığıyla insanlardan soyutlanmış münzeviler toplumun ortasına yerleştirilir; kalabalıklar arasında duyguları zarar görmüş ve incitilmiş insanlar, kırsal sükûnete ve huzura kavuşur (Dunlop, 1888: 4). Bu gibi nedenlerle kurmaca anlatı metinleri insanlık tarihi boyunca büyük alaka uyandırmıştır.

Kurmaca anlatı türlerinin en erken ve en yaygın görüldüğü yerler, İran ve diğer Asya bölgeleridir. Pers egemenliği altında yaşayan Küçük Asya (Anadolu) halkının en gözde eğlencesi, savaşçıların eğlenceli maceralarını anlatan hikâyeler dinlemektir³⁷. Bir Yunan kolonisi olan ve İon lehçesini konuşan Miletlilerin, bu hikâye kurgularını büyük bir iştahla Perslerden aldıkları ve bu konuda tüm komşu ulusları ustalıkla geçtikleri bilinmektedir. O dönemde çok yaygın hale gelen bu hikâyelerin çoğu kaybolmuştur³⁸.

Küçük Asya'nın sakinleri, özellikle Miletliler, dehaları kurguya çok yatkın olan Attika (Atina ve çevresi) ve Peloponnesus (Mora Yarımadası) Yunanlılarıyla hatırı sayılır bir ilişki içindeydiler. Yunanlılar, Doğulu hikâyelerden çok hoşlanıyorlar ve onları taklit etmekten zevk alıyorlardı. Bununla birlikte Makedonya kralı Büyük İskender dönemine (M.Ö 336-323) kadar, Avrupalı Yunanlıların bu hikâyeleri derlemekle ilgili önemli sayılacak herhangi bir girişimi olmamıştır; ancak İskender'in fetihleriyle birlikte Yunan ve Asya ulusları arasındaki ilişkiler büyük gelişme göstermiş, böylece tüm hikâyelerin kaynağı Yunanlılara açılmıştır. Aristoteles'in öğrencisi olan ve kurgusal aşk anlatılarının tarihini yazan

³⁷ Dunlop, gülünç ve ilginç maceraları içeren hikâyelerin, Doğunun "tembel ve şehvetli" uluslarının "tuhaf eğlencesi" olduğunu; "her türlü lüks ve ihtişamın bağımlısı" olan bu ulusların, fatihlerin eğlenceli masallarını büyük bir istekle hafızalarına aldıklarını söyler. Biz bu subjektif yorumları ana metin yerine dipnotta vermeyi daha uygun gördük.

³⁸ Bu hikâyelerle ilgili, Aristides adlı biri tarafından yazıya geçirildiği ve Romalı tarihçi Sisenna (öl. M.Ö 67) tarafından Latinceye çevrildiği dışında pek bir şey bilinmiyor (Dunlop, 1888: 12).

Clearchus'un³⁹, bu tür hikâyeleri derlemekle ünlenen ilk yazar olduğu düşünülmektedir (Dunlop, 1888: 12).

Karşılaştırmalı incelememize konu olan eserlerden *Romeo ve Juliet* hikâyesindeki kurgunun tipik özelliklerini taşıyan eserlerden en eskileri, M.S 1. Yüzyıla ait, Romalı şair Ovidius'un derlediği öykülerin bulunduğu *Metamorphoses* (Dönüşümler) kitabında yer alan *Pyramus ve Thisbe*; M.S 3. Yüzyıla ait, Yunan felsefesiyle ilgilenen Suriyeli Iamblichus'a ait *Babylonica* ve M.S 5. yüzyılda yazılmış Yunanlı Knenophon'a ait *Ephesiaca* hikâyeleridir⁴⁰. Bu hikâyelerden ilk ikisinin geçtiği yer, merkezi günümüzde Irak'ın Hille şehri olan Babil'dir⁴¹. *Leylâ ve Mecnûn* hikâyesinin tarihsel süreçlerini incelediğimiz bölümde görüleceği gibi, bu hikâyenin, Fuzûlî'nin yaşadığı Irak'ın Hille şehrinde çok eski tarihlerden beri halk arasında yaygın olduğu bilinmektedir. Hamit Araslı LM ile ilgili incelemesinde, bu hikâyenin milattan altı asır öncesinde, Babil halkı arasında söylenen bir hikâye olduğu görüşüne yer vermiştir.

Çalışmamızın asıl konusu, -bunu araştırmış ve konuyla ilgili bulgulara yer vermiş olsak da- bu eserlerin ortak bir kaynaktan buluşup buluşmadığı veya hangisinin diğerine kaynaklık ettiği gibi konular değildir. Zaten ikisi de 16. yüzyılda yaşamış olan şairlerin bu eserlerinin, kurguları bakımından orijinal eserler olmadıklarını biliyoruz. Güçlü bir arka planı ve baş döndürücü bir sürekliliği olan bu hikâyelerin Doğu ve Batı toplumları arasındaki en başarılı örneklerini vermiş olan Fuzûlî ve Shakespeare, sanatsal yetenekleriyle özgün bir hale getirdikleri kendi versiyonlarını yaratmışlardır. Biz bu versiyonların kurgusal ve içeriksel özelliklerini karşılaştırmalı olarak incelemeye ve aralarındaki benzerlikleri ortaya koymaya çalışacağız.

Bilindiği gibi fikirler, bütün insanların ortak malı olmasına karşın, bunların ifade edilme şekli anlamına gelen üslup şahsidir. Bir eserin üslubu, yazarının kişisel özellikleri, milli gelenek ve yabancı tesirler olmak üzere üç unsurdan meydana gelir (Tieghem, 2017: 124). Aristoteles'e göre bir sanat yapıtı, iki doğal nedenle ortaya

³⁹ M.Ö 4-3. Yüzyıllar arasında yaşamış olan Clearchus, antik bir Yunan kenti olan Soli/Kıbrıs'da doğmuştur. Clearchus'un bugünkü Afganistan bölgesine seyahat ettiği bilinmektedir. M.Ö 320 civarında, Hint ve İran gibi Doğulu kültürler üzerine kapsamlı yazılar yazmıştır.

⁴⁰ İlgili bölümde RJ'in bu eserlerle ilişkisi ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

⁴¹ Fuzûlî, Arapça kasidelerinin dokuzuncusunda, Hille için diğer adı olan Babil'i kullanır.

çıkart; birincisi insan ırkının bebeklik döneminden itibaren öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmesi; ikincisi ise insanların bu taklitlerden haz almasıdır. Mesela bir şair, tıpkı bir ressam veya heykeltıraş gibi tasvir üreten bir taklitçi olduğuna göre, zorunlu olarak şu üç şeyden birini; olayları, anlatılanları ve olması gerekenleri taklit eder (Aristoteles, 2016: 75). Gerçekten de bir eser, tüm unsurlarıyla nadiren tek bir kişiye aittir (Homer ve Virgil gibi isimler istisna kabul edilir). Yazarı farkında olsun veya olmasın, bir kitap kendinden önce oluşan bir serinin parçasıdır⁴². Bazı önemli eserler, önce gelen başka eserlerin neticesi; bazıları bir hareket noktası; bir çoğu da hem netice hem de hareket noktası olma özelliği taşırlar (Tieghem, 2017: 30). Hareket noktası diyebileceğimiz eserler söz konusu olduğunda, “alıntı” tabiri yerine, Bloom’un önerisiyle “çıkış noktası” tabirini kullanmak daha uygundur⁴³.

İtalya’da –özellikle *Decameron*’un (1353) ortaya çıktığı 14. ve 16. yüzyıl arasında- *novella* yazarları arasında, başkaları tarafından yazılmış hikâyeleri yeniden inşa etmek oldukça yaygın bir uygulamadır. Bu fenomen dönemin yazarları için ortaktır⁴⁴; çünkü o dönemin edebi üretimi, sanatsal maharetin var olan hikâyeler üzerinde gösterilmesi, orijinalliğin bilinen hikâyeler üzerinde gösterilmesi dönemin geçerli kriteriydi. Orijinallik, bu eserlerin yorumlanma biçiminde aranmaktaydı (Scarci, 2015: 3).

Bununla birlikte aynı dili kullanan yazarlar arasındaki taklit çok verimli değildir. Bu çeşit etkileşimler, ya çok genel bir tesire ya da direkt olarak taklide dayanır. Farklı dil ve kültürlerin edebiyatları arasındaki etkileşimlerde, sadece şekille ilgili maddi veriler değil, aynı zamanda birtakım düşünme ve hissetme tarzları da iktibas edilir. Tieghem’e göre karşılaştırmalı edebiyatın incelediği en önemli konu,

⁴² Bu iki tip yaratım için Batı dillerinde *composer* ve *compiler* kelimeleri kullanılır. *Composer* bir yaratma eylemi ifade ediyorken, *compiler* farklı belgelerden çeşitli materyalleri bir araya getiren, derleyen anlamına gelmektedir. *Compiler*, çeşitli kaynaklardan derlediği dilsel malzemeyi düzenleyip yeniden bir eser haline getirir (Morosini, 2006: 282).

⁴³ Örneğin Dante’nin İlahi Komedyası ve Goethe’nin eserleri de belli “çıkış noktaları” olan eserlerdir; ancak bu durum onların orijinalitelerine gölge düşürmez ve ittifakla özgün kabul edilirler. Bloom, Osmanlı şiirinde en orijinal kabul edilen mesnevilerden Şeyh Galib’in Hüsn ü Aşk’ının hikâyesini Mevlânâ’nın Mesnevî’sinden almasını da “metinlerarası bir mülk”ten yararlanmak olarak değerlendirir (Bloom, 2016: 175). *Gencînede resm-i nev gözetdim/Ben açdım o genci ben tükettim/Esrârını Mesnevî’den aldım/Çaldım velî mîri mâli çaldım/Fehmetmeğe sen de himmet eyle/Ol gevheri bul da sirkat eyle*. 2019-2021. beyitler (Şeyh Galib, 2006: 404).

⁴⁴ İtalyan edebiyatı, hem konu hem üslup bakımından İngiltere başta olmak üzere bütün Avrupa edebiyatını etkilemiş, komparatistikte “verici” tabir edilen bir ülkedir.

işte bu düşünme ve hissetmeyle ilgili etkileşimlerdir. Çünkü en uzak edebiyatları birbirine yaklaştıran şey, evrene ve hayata dair düşünceler; aşk, güzellik, hayat ve ölüm karşısındaki hislerdir (Tieghem, 2017: 147).

Tanpınar da benzer bir şekilde, esas olanın farklı düşünme ve hissetme biçimleri olduğunu dile getirir. Bir yazar/şair için en önemli özellik olan muhayyile gücü, yeni bir şey yaratmakla ilgili değil, herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirebilmekle ilgilidir. Tanpınar, Balzac ve Stendhal okuyan herkesin bir Dostoyevski olamayacağını; aynı temi, aynı şemayı kullansalar da hissetme ve hissettiklerini ifade etmek tarzı bakımından sanatının ve dehâsının Dostoyevski'ye – yani yazarın şahsına- özel olduğunu belirtir. Dolayısıyla asıl mesele tesir veya taklit meselesi değildir der⁴⁵ (Tanpınar, 2016: 49).

Karşılaştırmalı incelememizde ele aldığımız *LM* ve *RJ* eserleri de konu, tür, nazım şekilleri gibi pek çok açıdan “orijinal” olmayıp aşağıda tarihi süreçlerinden söz edeceğimiz belli bir seriye dahildirler. Ancak iki eser de şairlerinin sanatsal dehaları sayesinde dahil oldukları serinin en başarılı ve en çok bilinen versiyonları olmuşlardır. Bu eserleri hiç okumayanlar bile onları tanırlar; hikâyesi ve insanlar üzerindeki etkisi hakkında fikir sahibi olmayan insan neredeyse yoktur. Fuzûlî'nin *LM*'si, 16. yüzyıl Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında bir hikâye anlatmak için en sık kullanılan mesnevi⁴⁶ nazım şekliyle yazılmıştır; ancak bu manzum hikâyenin hangi edebi tür kategorisinde değerlendirilmesi gerektiği konusu tartışmalıdır⁴⁷. Fuzûlî'nin

⁴⁵ “Etkilenme” sözcüğünün İngilizce karşılığı olan *influence*'in kök anlamı “içe akış”; esas anlamı da “insanlara yıldızlardan gelen kuvvet veya tecelli”dir (Bloom, 2016: 65). Bir yazarın elinde enerji, güç ve irade dışında, herhangi bir şeyi sıfırdan yaratma gücü yoktur; yaşadığı sürece, duyularının algıladığı her şeyden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu nedenle bir eserin değerini, “özgünlük” kriterini esas alarak belirlemek çok gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır (Eckermann, 2018: 183).

⁴⁶ Mesnevî kelimesi, Arapça “s-n-y” kökünden türemiş olup, “ikişer ikişer” anlamına gelen “mesnâ” kelimesinin nisbet eki almış şeklidir. Edebiyat terimi olarak mısraları kendi aralarında kafiyeli olan beyitlerden oluşan nazım şeklinin adı olup ilk defa Fars edebiyatında kullanılmıştır (Çiçekler, 2004: 320). İran edebiyatında bu nazım şekli başlangıçta destansı konuların işlenmesinde kullanılmış; zamanla bir nazım şekli olmanın ötesine geçmiş; tasavvufi eserler, aşk ve macera hikâyeleri gibi pek çok türde eser mesnevi şeklinde kaleme alınmıştır. Türk edebiyatına İranlılar vesilesiyle geçen mesnevi tarzında 11-19. yüzyıllar arasında sayısız eser verilmiştir (Ünver, 2011: 430).

⁴⁷ Fuad Köprülü'nün “İran romanları” tabiri ettiği; konusu itibarıyla “aşk ve macera romanları” diyebileceğimiz mesnevilerin edebi bir tür olarak adlandırılması, bir problem olarak karşımızda durmaktadır. Holbrook, *Hüsn ü Aşk* üzerinden mesnevi şiirinin poetikasını ele aldığı eserinde, bunu çözülmesi gereken bir problem olarak görmeyen Osmanlı edebiyat eleştirmenlerini eleştirir. Divan şiiri geleneğinde büyük bir yer işgal eden; epik, tarihsel anlatı, risâle, kişisel anlatı, romans vb. pek çok biçimde yazılan mesnevileri kategorize etmek için kullanılan *romantik*, *alegorik* gibi adlandırmaların 19. yüzyılda Fransızcadan alındığını söyler (Holbrook, 2008: 24).

Leylâ ve Mecnûn'u, Galib'in *Hüsni ü Aşk*'ı gibi mesnevileri *sûfî edebiyatı* gibi belirsiz bir edebi kategori altında sınıflandırmak, bunlara tasavvufî metinler olarak yaklaşmak, doğru neticeler verecek bir yöntem değildir. İslam'ın mistik yönünü temsil eden Tasavvuf, Türk tarihinde bin yıllık özel ve kamusal pratikleri ifade eden, anlam dünyası geniş bir terimdir; dolayısıyla tasavvuf edebiyatı diye bir vakıa varsa da, bunu bir tür olarak değerlendirmek mümkün değildir. Mesnevileri, dünyevi ve uhrevi yönleri olan, beşeri ve tasavvufi katmanların iç içe geçtiği zengin metinler olarak görmek; onları bu çok katmanlı yapıya uygun bir yaklaşımla değerlendirmek gerekir (Çetin, 2007: 179)

Geçmiş zamanlarda hikâye, gerek Doğu gerekse Batı kültüründe, modern zamanlardaki anlam çerçevesine kavuşuncaya kadar bağımsız bir edebi tür olmayıp masal, fabl, efsane, menkıbe, fıkra gibi çok çeşitli türlerle iç içe bir görüntüye sahiptir. Bu nedenle Doğu dillerinde olduğu kadar Batı dillerinde de hikâye, anlatılanların içeriğine uygun isimlerle adlandırılmıştır; örneğin Fransızcada masal için *conte*, bir şeyi anlatmak manasında *récit*, tarih manasında *histoire* kelimeleri, aynı zamanda hikâye türünü de ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Hikâye türünün gelişim süreci, Doğu ve Batı kültürlerinde benzer özellikler gösterir; Batı hikâyeciliğine, başlangıçta Antik Yunan destanları, daha sonra da Kutsal Kitap'ta yer alan kıssalar kaynaklık ederken, Doğu hikâyeciliği önce Hint ve Câhiliye dönemi Arap hikâyeleriyle, daha sonra da Kur'an'da yer alan kıssalarla şekillenmiştir (Yazıcı, 1998:480).

Antik Yunan'da, tiyatro oyunlarının başlangıcını oluşturan tragedya, Yunanlıların, şarap tanrısı Dionysos⁴⁸,un şerefine düzenledikleri bağ bozumu şenliklerinde⁴⁹ ortaya çıkmıştır. Tragedyaların kaynağı destanlar, mitler ve

⁴⁸ Akıllı temsil eden Apollon'a karşı duyguları temsil eden Dionysos (Zeus'un oğlu), coşkunluk veren şarabın sembolü olmuştur. Şarabın verdiği sarhoşluğun, insanları her çeşit baskıdan kurtardığına inanıldığı için Dionysos'a *Eleutheros* (özgürlük veren) ve *Liber* (özgürlük) gibi adlar verilmiştir (Erhat, 2007: 93).

⁴⁹ Halk bu şenliklerde Dionysos'a duyduğu minnettarlığı dile getiren şarkılar (*dithyrambos*) söyleyip çeşitli oyunlar icra etmişlerdir. Bu şarkılı oyunların gelişmesinden tragedya türü doğmuştur. *Tragedya* etimolojik olarak Yunanca *tragos* (keçi) ve *oidie* (türkü) kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelen *tragoidia* (keçilerin türkü) kelimesinden türemiştir. M.Ö 400'lü yıllarda Yunanistan'da doğan tragedya, Aiskhyleos (M.Ö 525-456), Sophokles (M.Ö 495-406) ve Euripides (M.Ö 480-406) gibi yazarların eserleriyle doruk noktasına ulaşmıştır. Tiyatro kuramı, dolayısıyla tragedya üzerine yazılmış ilk ve en önemli eser Aristoteles'in (M.Ö 384-M.Ö 322) *Poetics* (poetika)

efsanelerdir. Tragedyaların tüm özellikleri, dönemin asilzadelerinin ve yüksek zümrenin beğenisine uygun olarak düzenlenmiştir. Sahne, dekor, kostüm; diyaloglar, şarkılar; olaylar, karakterler; bunların hiçbirisi kaba, çirkin, gösterişsiz ve sıradan olamazlar. Kahramanlar, göksel varlıklar veya saray mensupları arasından seçilir. Tragedyalar, heyecanı ve gerilimi yüksek oyunlardır. Seyirci kendini olayların akışına kaptırır; adeta oyuncuların yerine geçer ve olayları kendisi yaşıyormuş gibi sahnenin gerçekliğine dahil olur. Oyun, başından sonuna kadar ciddi bir havada geçer ve seyircinin gerçeklik duygusunu kaybetmemesi için üç birlik kuralı⁵⁰ uygulanır. Tragedyalar genellikle beş perdeden oluşur ve daha çok manzum yazılır.

Tragedyadan türeyen tiyatro, gelişip doruğuna ulaştıktan sonra ortadan kalkmış ancak Norman İstilası'ndan (1066) sonra Avrupa'da Katolik Kilisesi'nin törenleriyle yeniden doğmuştur⁵¹. Kilise, kendi öğretisini inananlara aşılayabilmek için Kutsal Kitap'ta anlatılan kıssaları *mystery* adı verilen dinsel oyunlarla canlandırarak halka tiyatro aracılığıyla ulaşmayı hedeflemiştir. Zamanla kilise duvarlarından taşan tiyatro, 14. yüzyıl sonlarında morality adı verilen ve ahlâki gelişmeyi hedefleyen oyunlarla “gökten yere” inmiştir. “Ümmet tiyatrosu” da denilen *mystery* ve *morality* gibi dinsel içerikli oyunlardan sonra, zaman içinde dinsel amaçlarından sıyrılan tiyatro, kilisenin yaramaz ve sakıncalı bulduğu bir araç haline gelmiştir. Bir saat vaaz dinlemekten sıkılan halkın, üç saat sıkılmadan oyun izlemesinden yakınan kilise, başlangıçta destekledikleri tiyatroya tepkiyle yaklaşmaya başlamış; tiyatro binalarının şehirden uzak mekânlara kurulmasını

adlı eseridir. Bu eserde yer alan kavramlar ve tartışmalar, sonraki dönemlerde tiyatro kuramlarını önemli ölçüde etkilemiş ve Batı tiyatrosundaki teorilerin gelişmesinde etkili olmuştur (Gökdağ, 2003: 167).

⁵⁰ Oyunların tek bir mekânda, bir gün içinde ve genellikle bir olay etrafında işlenmesi kuralıdır. Aristoteles, tragedyayı destan türüyle kıyaslarken, iki tür arasındaki farklardan birinin de uzunluk olduğunu; tragedyada olayların, güneşin bir günlük dönüşüne sığdırılması gerektiğini söyler (Aristoteles, 2016: 14). Zira yirmi dört saatten fazla süren tragedyalar, birden fazla olay örgüsü içereceğinden öykü karmaşık bir hal alacak; birden fazla olay için birden fazla mekân gerekeceğinden yer ve zaman birliği kuralı ihlal edilmiş olacak ve bu durum seyircinin gerçeklik duygusunu sarsarak illüzyonun bozulmasına neden olacaktır (Gökdağ, 2003: 176).

⁵¹ Tiyatronun Mısır, Hint, Yunan, Çin gibi kadim uygarlıklarda ve dünyanın her yerinde daima dinsel bir mahiyeti olduğuna dikkat çeken Tolstoy, bu durumu insanların Tanrı'yla olan ilişkilerine açıklık getirme ihtiyacına dayandırır (Tolstoy, 2016: 363).

sağlamış, zaman zaman da iktidarlar üzerinde baskı kurup tamamen kapatılmalarına neden olmuştur⁵² (Ofazoğlu, 2011: 19).

Rönesans döneminde İtalya’da öne çıkan klasik tragedya anlayışından sonra Batıda değişen ve gelişen tragedya, 16. yüzyılda İngiltere’de parlamış; İngiliz yazarlar, Rönesans dönemi İtalyan yazarları gibi tragedyanın biçimsel özelliklerine ve taşıdığı kültürel mirasa sahip çıkma eğilimi göstermişlerdir (Gökdağ, 2003: 178). Elizabeth Dönemi’nde okuma-yazma düzeyi düşük olan halk için tiyatro, eğlenerek kültürlenmenin en güzel yoluydu⁵³. Özellikle İngiliz halkının tiyatroya gösterdiği yoğun ilgi, eli kalem tutan herkesin oyun yazmasına neden olmuştur. Elizabeth Çağı tiyatrosu, dünya tiyatro tarihinin en parlak dönemi sayılmaktadır⁵⁴ (Urgan, 2020: 190).

Tiyatroya bu denli değer verilen bir çağda ve toplumda, Shakespeare bu atmosferden en iyi şekilde yararlanmış; farklı coğrafyalarda ve farklı toplumlar arasında en çok ilgi gören konuları ustalıklı işleyerek –yaşadığı ülkenin sınırları dışına hiç çıkmadan- evrensel bir yazar olmayı başarmıştır. Aynı temayı Shakespeare’den yaklaşık olarak 60 yıl önce bambaşka bir coğrafyada kaleme alan Fuzûlî, yaşadığı topraklarda doğan bu hikâyenin en yetkin örneğini vermiştir. Doğup büyüdüğü yerden hiç ayrılmayan ve yaşadığı dönemde değeri anlaşılmayan Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnûn*’uyla Yakındoğu ülkelerinin paylaşmadığı, bu coğrafyadaki dillerin ve kültürlerin sahiplenmekle övündükleri evrensel bir değer haline gelmiştir.

⁵² Başlangıçta putperest antik Yunan ve Roma tiyatrosunu ahlâka ve dine aykırı bulup kınamakla yetinen Katolik Kilisesi, dindışı bir nitelik kazanan tiyatroların karşısında yer almış, Shakespeare’in ölümünden yirmi altı yıl sonra, Cromwell (öl.1658) yandaşı radikal bir grup olan Püritenlerin tiyatroları ahlâksızlık yuvası olarak adlandırıp hedef göstermesi üzerine 1642’de tiyatro binaları kapatılmış, krallığın yeniden kurulduğu 1660’a kadar on sekiz yıl boyunca tiyatrolar kapalı kalmıştır (Sevgen, 2006: XXIII).

⁵³ Evde oturmayı pek sevmeyen Elizabeth dönemi seyircileri, gösteriden gösteriye koşturmuş, genellikle şehrin merkeze uzak yerlerine kurulan tiyatro binalarındaki gösterimlere gidebilmek için şehirde adeta tur atmışlardır. Elizabeth dönemi seyircilerinin gösteri ihtiyaçlarını karşılayan tek yerler tiyatro binaları değildir; *Lazar-houses* denilen ve karantinada tutulan cüzzamlı hastaları izledikleri evler; başı kesilerek veya asılarak idam edilen suçluları izledikleri halka açık infazlar (*Public executions*); bağlanmış bir ayıya bir köpeği saldırtarak gerçekleştirilen ve iki hayvandan biri diğerini parçalayana kadar devam eden ‘ayı yenme’ yarışmaları (*Bear-beating contests*); dünyanın çeşitli yerlerinden Londra’ya getirilen *exotic* insanların sergilendiği ve Londralı zenginlerin oturup bu insanları seyrettikleri sergileme odaları (*Wonder-cabinets*) gibi Rönesans dönemi insanların eğlenme ihtiyaçlarına cevap veren yerlerdir (Olson, ty. b).

⁵⁴ İngiltere’de ilk tiyatro binası (*The Theatre*) 1576’da Londra’da kurulduğunda öyle büyük bir ilgi görmüştür ki, Londra’da Shakespeare’in öldüğü 1616 yılına kadar on tiyatro binası daha yapılmıştır (Urgan, 2020: 188).

İki şair de esinlendikleri uzun ve didaktik eserleri hacim bakımından sadeleştirmiş, dil ve üslup özellikleriyle, düşünce ve hayal yönleriyle esere orijinal bir nitelik kazandırmışlardır. Karşılaştırdığımız iki eserin tarihsel süreçleri ve kaynak eserden farklı yönleriyle ilgili başlıklara geçmeden önce, iki eserin kurgusunda tespit ettiğimiz en temel ortak özellikleri şu şekilde özetleyebiliriz:

- a) Birer çocukları olan iki seçkin aile;
- b) 10-15 yaş arasındaki gençlerin kalabalık bir ortamda ve ilk görüşte başlayan aşkları;
- c) Erkek karakterlerin aşka ve güzelliğe olan düşkünlükleri;
- d) Aileden kaynaklanan nedenlerle âşıkların birbirinden uzak durmak zorunda kalması;
- e) İki eserde de savaşın meydan okuyan bir mektupla başlaması;
- f) Savaş/çatışma sonrası aileler arasındaki düşmanlığın/anlaşmazlığın artması;
- g) Erkek karakter için tasarlanan ancak gerçekleşmeyen suikast planı;
- h) Erkek kahramanın şehirden ayrılmak zorunda kalması;
- i) Zengin, soylu ve yumuşak başlı bir adamın kadın karaktere talip olması;
- j) Kadın karakterlerin bu taliplerle evlenmeyi kabul etmek zorunda kalması;
- k) Kadın karakterin tüm zorluklara rağmen aşklarına sadık kalmaları ve âşıklarına kavuşmak için çaba göstermeleri;
- l) Kadın karakterin ölümü;
- m) Ölüm haberini alan erkek karakterin, sevdiğinin mezarı başında intihar etmesi;
- n) Damatların, hiç haberdar olmadıkları bu gizli aşk yüzünden ölmesi;
- o) Erkek kahramanların ebeveyninden birinin kederinden ölmesi (Mecnûn'un babası, Romeo'nun annesi)
- p) Âşıkları cennette buluşturan rüya (RJ'de bu rüyayı Romeo görür; LM'de ise Zeyd görür.)

İki eserin kurguları arasında kabaca değindiğimiz bu özellikler, iki farklı kültürün ürünü oldukları için doğal olarak işlenme biçimleri arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Mesela Fuzûlî'nin eserinde, İslam dininde şiddetle men edildiği için intiharın eşiğine gelmiş karakterlerin hepsi kederinden ölür. *RJ*, sahnelenmek üzere yazılmış bir eser olduğundan bütün olaylar 4 güne sıkıştırılmıştır. Bu gibi zorunlu pek çok farklılık olmakla birlikte, ikinci ve üçüncü bölümde daha ayrıntılı görüleceği gibi iki eserin kurgusu, dili ve duygusu arasında tesadüfle açıklanamayacak benzerlikler bulunmaktadır. Mesnevi ve tiyatro gibi çok farklı formlarda yazılan iki eser arasında şekilsel açıdan bir benzerlik bulunmamaktadır.

1.1. ROMEO VE JULIET: KAYNAKLARI VE SHAKESPEARE'İN VERSİYONU

Orta Çağ bizlere, acımasız sosyo-kültürel ve politik koşullar nedeniyle tutkunun acıya ve ölüme dönüştüğü çok sayıda mutsuz aşk hikâyesi bırakmıştır. Bu hikâyeler, uzun süreçlerin ve dilden dile gezdiği çeşitli coğrafyaların hep birlikte oluşturduğu hikâyelerdir. Bu süreçler arasında en tipik ve en çok bilinen, Romeo ve Juliet hikâyesinin geçirdiği tarihsel süreçtir. Ana şeması ve temel elementleri incelendiğinde hikâyenin köken olarak antik dönemlere dayandığı görülmektedir (Munro, 1908: x).

Hikâyenin geçirdiği tarihsel süreçlerle ilgili genel bir görünüm sağlayabilmek için tespit edilen kaynaklar tabloda gösterilmiştir; Shakespeare'in eserine daha yakın olmaları bakımından 15 ve 16. yüzyıl kaynakları ayrılmıştır. Bu kaynak hikâyelere ve çeşitli versiyonlarına genel hatlarıyla değinilecektir.

Tablo 1: Romeo ve Juliet Anlatısının Çeşitli Versiyonları

I-XIV. yüzyıllar	XV-XVI. yüzyıllar
Roma- (Ovidius) <i>Pyramus ve Thisbe</i> (M. 1)	Masuccio Salernitano, 1476
Suriye- (Iamblichus) <i>Babylonica</i> (M. 3)	Luigi Da Porto, 1530
Yunan- (Ksenophon) <i>Ephesiaca</i> (M. 5)	Clitia, 1553
(Strasburg) <i>Tristan ve Isolde</i> (13. Yy)	Matteo Bandello, 1554
(Boccaccio) <i>Filostrato</i> (Chaucer) <i>Troilus ve Cressyde</i> (14. Yy)	Pierre Boistuau, 1559

<i>Florius ve Blancheflour</i> (Boccaccio) <i>Filocolo</i> (14. Yy)	Arthur Brooke, 1562
	Painter, (<i>The Palace Of Pleasure</i>) 1567
	Luigi Groto- (<i>La Hadriana</i>) 1578
	Shakespeare, 1591-6

Hikâyenin kaynakları arasında en eski tarihli olan, Romalı şair Ovidius'un (M.Ö 43-M.S 18) *Metamorphoses*⁵⁵ (Dönüşümler) adlı büyük eserinin IV. cildinde yer alan *Pyramus ve Thisbe*⁵⁶ hikâyesidir. Orta Doğu folkloruna ait olan bu hikâye ile Romeo efsanesi arasında oldukça sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Aynı çevrede yaşayan ve birbirine âşık olan çok güzel iki gencin, ailelerinin engel olması nedeniyle gizlice buluşmaları; bir yanlış anlama nedeniyle sevgilisinin öldüğünü düşünen erkek karakterin mezarlıkta kendi kılıcıyla intihar etmesi; bunun üzerine kadın karakterin de sevgilisinin kılıcıyla yaşamına son vermesi, hemen tüm Romeo ve Juliet versiyonlarının ortak planıdır. Shakespeare, *Pyramus ve Thisbe* efsanesini, RJ'nin yanı sıra *Bir Yaz Gecesi Rüyası* (*A Midsummer Night*) adlı komedisinde de kullanmıştır (Olson, ty. a).

⁵⁵ Ovidius'un 15 kitaplık *Metamorphoses* (Dönüşümler) adlı eseri, şairin çeşitli antik yazar ve ozanlardan derlediği, Yunan mitolojisi, Roma ve Latin halk masalları ile bazı Doğu masallarının yer aldığı 250 öyküden oluşmaktadır. Bu eser, Batı edebiyatının tükenmez bir esin kaynağı olmuştur. Eserde yer alan düşünceler, olaylar, karakterler açısından Shakespeare için de vazgeçilmez bir kaynaktır (Çalışlar, 1994: 50).

⁵⁶ *Pyramus ve Thisbe*, Asur Kraliçesi Semiramis'in (M.Ö 9), çevresini surlarla çevirttiği Babil kentinde (günümüzde Irak'ın Hille kasabası), birbirine bitişik komşu evlerde yaşayan son derece güzel iki gençtir. Birbirlerine âşık olurlar ancak babaları evlenmelerine izin vermez. Evlerini birleştiren duvarda kimsenin daha önce fark etmediği bir çatlaktan birbirleriyle konuşarak gizlice bir aşk büyütürler. Nihayet bir gece gizlice buluşmak için sözleşirler; şehrin dışındaki mezarlıkta, Kral Ninos'un mezarının yanında, bembeyaz meyveleri olan dut ağacının dibinde buluşacaklardır. Thisbe yüzünü bir tülle gizler ve buluşma yerine gelip Pyramus'u bekler. Ağacın yakınındaki pınardan su içmeye gelen ağzı kanlı bir aslan, Thisbe'yi korkutur; Thisbe oradan koşarak uzaklaşırken örtüsü sırtından kayıp yere düşer. Thisbe, yakındaki bir mağaraya saklanarak aslanın uzaklaşmasını bekler. Aslan uzaklaşırken kanlı ve ıslak ağzıyla Thisbe'nin düşürdüğü örtüyü parçalar. Pyramus geldiğinde bir yaban hayvanına ait izler görür, hemen ardından Thisbe'nin kanlı ve parçalanmış örtüsünü bulunca sevgilisinin öldüğünü düşünür; büyük bir keder ve suçluluk duygusuyla dut ağacının altına gider; Thisbe'nin kanlı örtüsünü öptükten sonra "şimdi de benim kanımı iç!" diyerek kılıcını karnına saplar. Beyaz renkli meyveler ve ağacın kökü Pyramus'un kanıyla boyanır. Thisbe buluşma yerine geri döndüğünde intihar eden sevgilisini bulur; onu kollarına alıp öper. Gönlündeki aşk, Doğu'nun sahip olduğu kızların en güzeli olan Babylonicalı Thisbe'yi gözü kara ve cesur kılar. Pyramus'un kanlı kılıcını göğsüne saplayarak sevgilisinin ardından ölüme gider. Thisbe ölmeden önce tanrılara yakarır; biçare anne ve babalarının, onlara ortak bir mezarı çok görmemelerini ister. Dileği tanrıları ve ebeveynlerini derinden etkiler (Ovidius, 2019: 102).

Benzer olaylar yine Doğulu bir hikâye olan *Babylonica*⁵⁷’da görülür. Yeni-Platonculuğun önde gelen temsilcilerinden biri olan Suriyeli Iamblichus Syrus (M 250-330)’a ait bu hikâye, Babilli Sinonis ve Rhodanes isimli âşıkların onaylanmayan aşkları uğruna ölümü göze almalarını ve çok çeşitli sınavlardan geçmelerini konu alır. Kadın karaktere güçlü bir kişinin talip olması; âşıkların boş bir mezarda bir gece uyuması; erkek karakterin, sevgilisinin öldüğüne inanması ve tereddüt etmeden kendi yaşamına son vermeye karar vermesi; zehir motifi; zehirle ölmeyi başaramayan kadın karakterin, bir hançerle intihar etmeye kalkışması gibi *RJ*’de görülen birçok olay görülür⁵⁸.

M 5. yüzyılda Orta Yunanca ile yazılan *Ephesiaca*⁵⁹’da da *RJ*’deki bazı temel olaylara rastlanır. Yunan şair Efesli Ksenophon’a ait olan bu hikâye, Anthia ve Habrakomes’in tutkulu aşklarını anlatır. Bu hikâye ile *RJ* arasındaki dikkat çekici

⁵⁷ Babil kralı Garmus, Sinonis’e âşık olur. Ancak Sinonis rıza göstermez ve sevgilisi Rhodanes’le kaçır. Kral, Damas ve Saca isimli iki hizmetkârını (bu hadım edilmiş hizmetkârlar, kaçmaları önlensin diye burunları ve kulakları da kesilmiştir) onları takip edip yakalamakla görevlendirir. Hikâye esas olarak âşıkların bu kaçış maceralarından oluşuyor. Sinonis ve Rhodanes bir mağaraya gizlenir; kraliyet görevlileri arı sürüsünün saldırısına uğrar ve kaçmak zorunda kalırlar. Âşıklar kaçmaya devam ederken yeni kazılmış bir mezar görürler ve geceyi o mezarda geçirirler. Kraliyet görevlileri onların öldüğünü düşünür ve cesetlerini teslim alır. Sinonis’in cesedinin Babil’e gönderilmesine karar verilir; bunu duyan Sinonis üstündeki kefedenden kurtulup kaçmaya çalışırken bölge yargıcı Soraechus’a yakalanır ve tutuklanır. Âşıklar, kralın eline geçmektense kaçış sırasında elde edip sakladıkları zehiri içip intihar etmeye karar verirler. Ancak zehri fark eden görevliler, bunu bir uyku ilacıyla değiştirirler. Sinonis uyandığında büyük bir umutsuzluğa kapılır ve kendini bıçaklar; ancak ölümcül bir yara almaz. Onu yakalayan yargıç Soraechus, gençlere acır ve kaçmalarına izin verir. Kaçaklar önce Sinonis’in yarasının tedavi edilmesi için bir Fırat adasında bulunan Venüs tapınağına sığınır. Birçok olaydan sonra, Sinonis’in babası, kızına ait olduğunu sandığı bir ceset bulur ve Sinonis’in adını mezar taşına yazarak cesedi gömer. Mezara rastlayan Rhodanes, mezar taşında sevgilisinin adının yanına kendi adını ekler ve kendini öldürmeye karar verir; ancak o sırada görevliler tarafından yakalanıp Garmus’a teslim edilir. Rhodanes çarmıha çivilenerek cezalandırılır; ancak kral Garmus’a isyan eden Babil ordusu, Rhodanes’i çarmıhtan indirir ve Rhodanes ordunun başına general olur. Kral Garmus yenilir; Rhodanes Sinonis’i kurtarır ve Babil’in kralı seçilir. *Babylonica*, on altı kitaptan oluşmaktadır. Hikâye esas olarak iyi kurgulanmış olsa da, bazı olaylar hiç doğal değildir ve monotondur. Karakterlerde yadırganacak bir vahşet vardır ve sahnelerin çoğu mezarların, mağaraların ve katillerin arasında tasarlanmıştır. Karakterler kasvetli ve karanlık tasvir edilmiştir ve anlatılan olaylar çoğunlukla absürt ve gülünçtür. Hikâyedeki bu kusurların yanı sıra, Fırat ve Dicle arasında yer alan bir adada tasarlanan Kraliçe Berenice ve Venüs tapınağı bölümleri son derece sıkıcı ve kötü yerleştirilmiş sahnelerdir (Dunlop, 1888: 21).

⁵⁸ Hikâyede geçen olayların çoğu İtalyan romanslarına geçmiş ve Boccaccio tarafından kullanılmıştır. *Decameron*’da sekizinci hikâyenin 2. ve 4. Gününde; dördüncü hikâyenin 10. Gününde Romeo efsanesindeki kurgunun çarpıcı öğelerini bulmak mümkündür (Munro, 1908: xviii).

⁵⁹ Bu hikâyede Anthia, talihsizce bir günlük kocasından ayrı düşer. Haydutların eline düşen Anthia, Perilaus tarafından kurtarılır. Anthia’ya âşık olan Perilaus, onu rızası olmadan evlenmeye zorlar. Çaresiz kalan Anthia, bir hekim olan Eudoxus’dan ölü görünümü veren fakat gerçekte sadece belli bir süre için uyutan bir iksir alır. İçine düştüğü durumdan kurtulmak için iksiri içer. Öldüğü düşünülerek görkemli bir törenle gömülür. Uyandığında mezarları yağmalayan hırsızlar tarafından bulunduğu yerden çıkarılır (Munro, 1908: xviii).

benzerlikler, kadın kahramanın evlenir evlenmez kocasından ayrı düşmesi ve kendisine âşık olan başka bir adamla evlenmeye zorlanması; bu durumdan kurtulmak için bir iksir içmesi ve ölü sanılıp gömülmesidir⁶⁰.

Ephesiaca ve *Babylonica* romanslarının, “ayrılık” temalı diğer romanslar arasındaki ayırt edici özellikleri, uyutan iksir hilesidir. Bu kurguda her şey, bu hilenin başarısına veya başarısız olmasına bağlı olarak şekillenir. Bu nedenle Munro bu tür romansları “İksir romansları” olarak kategorize eder. RJ hikâyesi ile “İksir romansları” arasındaki benzerlikler genel olarak şu şekildedir:

- İlişki içinde olmaları tehlikeli olan iki âşık; -bazılarında evliler-
- Yeni bir âşığın ortaya çıkması;
- Bir yerden temin edilmiş uyutucu bir iksir;
- Bir hekim veya arkadaş;
- Kadın kahramanın öldüğü sanılarak gömülmesi;
- Genellikle erkek kahramanın gece gelip mezarı açması (Munro, 1908: xix).

Kelt kökenli bir İngiliz efsanesi olan *Tristan ve Isolde*, ilk defa 1210 yılında Gottfried von Strasburg tarafından derlenmiştir. Bu hikâye ile *RJ* arasında da önemli benzerlikler bulunmaktadır. Tristan ve Isolde arasında olmaması gereken bir aşk doğar; ayrılmak zorunda kalırlar; Isolde Mark isimli bir kralla evlendirilir. Bunun üstüne bir de Tristan, Isolde’un bir akrabasını öldürür ve Isolde’un yakınları Tristan’ın düşmanı olurlar. Tüm bunlara rağmen Isolde, Tristan’a kaçır fakat Tristan, aldığı yanlış bir haberle Isolde’un öldüğünü düşündüğünden intihar etmiştir. Isolde da Tristan’ın cesedinin üstüne kapanarak intihar eder. Sevgilinin akrabasından birinin âşık tarafından öldürülmesi motifi ilk kez bu kuzeyli hikâyede görülür. Bu motifler Romeo efsanesinde de işlenmiştir (Munro, 1908: xi).

⁶⁰ Munro çalışmasında, Daily News’in 23 Kasım 1896 tarihli bir haberini paylaşır; buna göre İngiliz anestezi doktor Sir Benjamin Ward Richardson (1828-1896), Yunanistan’dan getirttiği, eski Yunanlıların “ölüm şarabı” dedikleri ve cerrahi operasyonlarda kullandıkları (günümüzde kullanılan *chloroforma* benzer şekilde insana bir cins ölüm hali yaşatan) *mandrake* (adamotu-kankurutan otu) bitkisini deneyimlemiş ve RJ’de Rahib’in Juliet’e verdiği iksirin yarattığı duruma benzer şekilde bir müddet ölüme benzer bir hal yaşamıştır (Munro, 1908: xvii).

Bu kaynaklar dışında, Orta Çağda -hem halk arasında hem de eğitimli kesimler arasında- yaygın olarak bilinen fakat RJ hikâyesiyle ilişkisi daha önceden fark edilmeyen iki hikâye daha vardır; bunlar İtalyan şair Giovanni Boccaccio (1313-1375) tarafından yazılan *Floris ve Blanchefleur* (*Filocolo*) ile İngiliz şair Geoffrey Chaucer (1340-1400) tarafından yazılan *Troilus ve Cressyde* hikâyeleridir. Bunlardan özellikle *Troilus ve Cressyde* ile RJ hikâyesi arasında oldukça belirgin benzerlikler bulunmaktadır (Munro, 1908:xi). Chaucer'in 1380 yılında tamamladığı *Troilus ve Cressyde* adlı eseri, Boccaccio'nun *Filostrato* adlı şiirine dayanır⁶¹. Her iki eserin de ana kaynağı, 12. yüzyıl şairi Benoît de Sainte-Maure'nin *Le Roman de Troie* adlı eseridir. İngiliz edebiyatının ilk büyük şairi kabul edilen Chaucer, Troya kuşatmasını anlatan bu epik şiiri, Orta İngilizce ile yeniden söylemiştir.

Floris ve Blanchefleur hikâyesi, Orta Çağ Avrupa'sında –özellikle 1200-1350 yılları arasındaki en yaygın hikâye kurgularından biridir. Hikâyenin eski Fransızca versiyonunda, Endülüs kralı Felix'in oğlu Floris (çiçeğe özgü) ile Blanchefleur (beyaz çiçek) arasındaki trajik aşk öyküsü anlatılır. Boccaccio, 1336'da yazdığı *Filocolo*⁶²'da işlediği bu hikâyeyi, eski bir Fransız romansının “aristokratik” ve “popüler” denilen iki farklı versiyonundan almıştır. Bu eser, İtalyan edebiyatının

⁶¹ Chaucer, Boccaccio'nun eserini çevirirken tamamen değiştirmiş, kendine özgü yepyeni bir eser meydana getirmiştir. Bazı eleştirmenlere göre Chaucer'in bu eseri dünya edebiyatının ilk modern romanıdır (Urgan, 2020: 77).

⁶² Boccaccio'nun hikâyesinin konusu, kaynak olarak aldığı Fransızca modellerinden oldukça farklıdır, fakat son derece sade ve basit kurguya sahiptir. Biancifiore, bir Roman asili olan Leilo'nun kızıdır. Leilo, karısı Giulia ile birlikte Santiago de Compostela'ya doğru hac yolculuğundayken pagan bir kral olan Endülüs kralı Felix (Florio'nun babası) tarafından öldürülür. Leilo, Felix tarafından öldürüldükten sonra kızı Biancifiore doğar. Felix'in oğlu Florio ve öldürülen Leilo'nun kızı Biancifiore aynı anda doğmuşlar; sarayda birlikte büyümüşler ve beraber Ovidius okudukları sırada birbirlerine âşık olmuşlardır. Bu aşktan haberdar olan Felix, oğlunu Montorio (Mantua)'ya sürgün eder. Montorio Dükü Feramonte, Kral Felix'in isteği üzerine Florio'ya Biancifiore'yi unutturmaya çalışır ancak bunu başaramaz. Dük, kahyası aracılığıyla bir ziyafet verir; konuklara zehirli sülün ikram eder, ancak Florio, Venüs tarafından uyarılır ve Biancifiore'yi kurtarır. Florio, rakibi Fileno'yu kıskanır ve onu öldürür. Daha sonra Kral Felice, Biancifiore'yi tüccarlar aracılığıyla uzaklaştırır; Biancifiore bir amirale satılır. Amiral onu İskenderiye'de bir kuleye kapatır. Daha sonra Felice, muhteşem bir mezar yaptırır ve oğluna Biancifiore'nin öldüğünü ve buraya gömüldüğünü söyler. Florio büyük bir acıyla yas tutar ve Biancifiore'in mezarına gider. Kızın annesi Giulia, bu duruma dayanamaz ve Florio'ya gerçeği söyler. Florio sevgilisinin yerini araştırır ve sonunda onu bulur (Munro, 1908: xiv). Florio, Biancifiore'yi arar ve bulur; onu bakireler kulesine kapatan İskenderiye hükümdarının elinden kurtarır. Âşıklar Napoli'ye, oradan da Roma'ya geçerler; Biancifiore orada ailesini bulur; Florio Hristiyan olur. Daha sonra Florio'nun ailesinin yaşadığı Marmorina'ya dönerler. İki âşık evlenir ve Florio kral olur (Morosini, 2006: 276). Bu hikâyenin benzerlerine Hint edebiyatında da –özellikle V. yüzyıl başlarına ait *Jatakas*'da- rastlanır. Hikâyedeki bakireler kulesi (harem), hadım edilmiş gardiyanlar (harem ağaları), cariyeler gibi pek çok detay, *Binbir Gece Masalları*'ndan (*The Arabian Nights*) alınmıştır.

nesirle yazılmış ilk romanı kabul edilmektedir (Morosini, 2006: 276). Bu hikâye ile *RJ* arasında, âşıkların baba tarafından engellenmesi; talihsiz bir şekilde ayrılmak zorunda kalmaları; kadın karakter için hazırlanan zehir motifi; erkek karakterin, sevgilisine ait olduğu söylenen bir mezarı görerek onun öldüğüne inanması gibi önemli benzerlikler bulunmaktadır.

Giulia adı (Juliet), İskenderiye'nin anılması, iki düşman aile, erkek kahramanın sürgün edilmesi, kadın kahramanın sahte ölüm haberinin yayılması, erkek kahramanın, sevgilinin mezarı başında feryat edip yas tutması, iki eser (*TC*, *FB*) arasındaki önemli benzerliklerdir. *TC*'de kadın kahraman sürgün edilirken, *FB*'de erkek kahraman sürgün edilir. İki eserdeki Diomed ve Fileno karakterleri, *RJ*'deki Paris'e; *FB*'deki Pandarus karakteri *RJ*'deki Rahip Lawrence'a karşılık gelir. *TC*'de, *RJ*'de olduğu gibi çiftler bir geceyi birlikte geçirip sabah vedalaşırlar ve iki çift de erdemli bir dosttan yardım ve destek alırlar. Boccaccio'nun yazdığı bu iki eserin, benzer konulu diğer hikâyelerle birlikte geliştiği ve popüler hikâyelere dönüştüğü görülmektedir. Bu popüler hikâyelerin zirvesi *RJ* hikâyesidir. Buna benzer popüler hikâyeler, Orta Çağ İtalya'sında oldukça bol görülmektedir. Farklı yazarların elinden farklı formlarda yazılmış; Da Porto'nun okçu hacısı (Pellegrini: pilgrim) gibi insanlar tarafından İtalya'nın her yerine yayılmıştır. Aşağıda bahsedeceğimiz Masuccio Salernitano'nun hikâyesi Toscana bölgesinde Sienna'da söylenmiş, Napoli'de basılmıştır. Da Porto, hikâyesini Verona'ya atfeder, Venedikte bastırır; Bandello'nun eseri Lucca'da yayımlanır; Groto'nun trajedisi Adria'da sergilenir (Munro, 1908: xv).

Munro, ana teması, âşıkların ayrılmasının çeşitli felaketlere neden olması olan bu aşk hikâyelerini “Ayrılık romansları⁶³” olarak sınıflandırır. İtalya'da yaygın olan ve Romeo efsanesine kaynaklık eden *Troilus and Cressida* ve *Florio and Biancofiore* hikâyeleri, *RJ* ile şu ortak özelliklere sahiptir:

⁶³ Latince'den türeyen İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, Portekizce gibi dillere İngilizcede “*romance languages*”; bu dillerde yazılan manzum veya mensur öykülere de Orta Çağ edebiyatında “*romance*” denilirdi. Edebi bir tür olarak *romans*, şövalye ve saray aşkı temalarını işleyen anlatılardır. Zamanla, gerçeklere daha yakın uzun öykülere *roman*, aşk ve macera içerikli olan öykülere de *romance* denilmiştir. Romance'larda genellikle olağanüstü durumlar, heyecanlı serüvenler, gizemli kişiler ve yaratıklar işlenmiştir. Shakespeare'in son oyunları da genellikle bu tür *romance* özelliği gösteren oyunlardır (Urgan, 2020: 257).

a) Aileleri arasındaki muhtemel düşmanlık nedeniyle aşklarını gizlemek zorunda olan âşıkların buluşması;

b) Âşıkların, onlara destek olan ve buluşmalarına yardım eden hikmetli bir sırdaşları olması;

c) Âşıkların sözlenmesi/nişanlanması;

d) Âşıkların ayrılması;

e) Seher vakti gerçekleşen etkileyici bir ayrılık sahnesi;

f) Âşıklar için büyük bir tehlike oluşturan yeni bir âşığın ortaya çıkıp sevgiliye talip olması;

g) Âşıkları mahveden bir felâket meydana gelmesi;

Yine aynı türden, Ayrılık romansları arasında olan *Tristan ve Isolde* hikâyesi, -yukarıdaki özelliklere ek olarak- *RJ* hikâyesiyle şu ortak özelliklere sahiptir:

h) Kadın kahramanın akrabalarından birinin, erkek kahraman tarafından öldürülmesi; yukarıdaki (d) maddesine uygun olarak;

i) Âşıklardan birinin büyük bir sıkıntı içinde, diğerine ulaşma girişi; (f) maddesine uygun olarak;

j) Âşıklardan birinin başına gelen sözde veya gerçek felaket nedeniyle âşıkların mahvolması.

RJ'deki merdiven motifi ise, Ariosto'nun *Orlando Furioso*'sunda; *Ginevra ve Lurcanio* hikâyesinde ve Matteo Bandello'nun *Timbreo di Cardona and Fenicia Lionata*'sında görülmektedir (Munro, 1908: xx).

Ana hatlarıyla antik dönemden beri bilinen ve Akdeniz folklorunda yaygın biçimde görülen bu hikâyenin Romeo ve Juliet olarak gelişme süreci 15 ve 16.

yüzyıllarda *novella*⁶⁴ adı verilen kısa hikâyelerle gerçekleşmiştir. Bu hikâyeyi konu alan novellalar özellikle İtalya'da çok yaygınlaşmış, 16. yüzyılda İtalyanca ve Fransızcadan yapılan çok sayıda İngilizce tercümeyle Londra'da oldukça popüler hale gelmiştir. Shakespeare'in bu novellalara aşına olduğu, özellikle *The Merchant of Venice*, *Much Ado*, *All's Well*, *Measure for Measure* ve *Romeo and Juliet* gibi oyunlarından anlaşılmaktadır. Bu oyunlar direkt olarak İtalyan *novellalarından* alınmıştır (Patricca, 2020).

Romeo ve Juliet hikâyesinin temel unsurlarını içeren bilinen en erken kaynak, İtalyan şair Masuccio Salernitano'nun (1410-1475; asıl adı Tommaso Guardati'dir.) 1476'da, Salernitano'nun ölümünden bir yıl sonra Napoli'de yayımlanan *Cinquante Novelle*⁶⁵'sinin 33. hikâyesi olan ve birbiriyle kavgalı ailelerin çocukları Mariotto Mignanelli ve Giannozza Saracini'nin aşk öyküleridir⁶⁶ (Munro, 1908:xxvii). Ancak hikâye Verona'da değil, İtalya'nın Siena şehrinde geçer. Hikâyede kavgalı aileler; iki sevgilinin gizlice evlenmesi; erkek kahramanın cinayet suçlamasıyla sürgün edilmesi; kadın kahramanın başka biriyle evlenmek zorunda bırakılması; kadın

⁶⁴ Kelimenin çoğul hali *novelle* şeklindedir. İtalyancada kısa mensur hikâyeleri ifade eden bir terimdir. 14. yüzyılda gelişme göstermiş; Boccaccio ve Bandello gibi İtalyan şairleri tarafından bu türde yetkin örnekler verilmiştir. Bu tür İngiltere'de gelişme göstermemiş olmakla birlikte, daha sonra genel hatlarıyla bahsedeceğimiz William Painter'in *Palace of Pleasure* adlı derlemesiyle birlikte novellalar Elizabeth dönemi tiyatrosu için önemli bir konu kaynağı olmuştur (Çalışlar, 1994: 143).

⁶⁵ Bu eser 50 *novelle* derlemesinden oluşmaktadır. Bu hikâyelerde oldukça güçlü bir kilise karşıtlığı eğilimi olduğundan dolayı *Il Novellino* da denilen bu eser, 1557'de *Yasaklı Kitaplar İndeksi*'ne (*Index of Prohibited Books*) dahil edilmiş ilk kitaptır.

⁶⁶ Hikâyede, Mariotto ve Giannozza birbirlerine âşık olurlar ancak aşklarını gizlemek zorundadırlar; bir Augustine rahibinin yardımıyla gizlice evlenirler. Kısa bir süre sonra Mariotto bir kavgada birini vurur; vurduğu adam ölünce Mariotto, Podesta tarafından sürgün cezasına çarptırılır. Mariotto, şehirden ayrılmadan evvel kardeşi Gargano'yu Siena'da olan bitenleri kendisine haber vermekle görevlendirir. Daha sonra İskenderiye'de ticaretle uğraşan amcası Nicolo Mignanelli'nin yanına gider. Bu sırada Giannozza, babasının zoraki evlilik dayatmasına maruz kalır. Bu zoraki evlilikten kaçmak için ölü numarası yapmaya ikna olur. Rahibe gider ve onu üç gün boyunca uyutacak bir iksir vermesi için ona rüşvet verir. İksiri içer ve St. Augustine Kilisesi'nin mezarlığına gömülür. İksiri içmeden önce sevgilisi Mariotto'ya niyetini anlatan bir mektup yazar ve durumu bildirir. Ancak Giannozza'nın mektubunu taşıyan gemi, korsanlar tarafından kaçırılır ve mektup kaybolur. Mariotto'nun kardeşi, Giannozza'nın öldüğü haberini bir mektupla ağabeyine bildirir; Mariotto umutsuz bir şekilde Siena'ya doğru yola çıkar; karısının mezarı başında intihar etmeye karar verir. Rahip, Giannozza'yı uykusundan henüz uyandırmış ve mezardan çıkarmıştır ancak Mariotto'nun bundan haberi yoktur. Karısının mezarını açmaya uğraşırken fark edilir; yakalanıp boynu vurularak idam edilir. Bu sırada Giannozza, erkek kılığına girer ve İskenderiye'ye gider; kocasının oradan ayrıldığını öğrenir; tekrar Siena'ya döner. Kocasının üç gün önce idam edildiğini öğrenir. Kalbi kırık bir şekilde bir manastıra çekilir ve orada ölür. (RJ'de Rahip Lawrence, kocası ölen Juliet'e bir manastıra sığınmasını önerir; ancak Juliet kabul etmez ve kocasının cesedinin başında intihar eder). (Ancak hikâyenin ön sözünde Giannozza'nın, sevgilisinin cesedinin başında kederinden öldüğü söylenmiştir.) (Munro, 1908: xxviii).

kahramanın sözde ölümü; iletişim aksaklığının âşıkların ölümüne neden olması gibi *RJ* ile pek çok ortak özellik bulunmaktadır (Scarci, 2015: 4).

Salernitano'nun öyküsü, ilk olarak Luigi Da Porto (1485-1530) tarafından başlangıçta *Giulietta e Romeo* adıyla; daha sonra ise *Historia Novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti*⁶⁷ (İki asil âşığın hikâyesinin yeniden söylenişi) adıyla adapte edilmiştir. Romeo ve Juliet adları ilk olarak bu eserde geçer ve bu eserle birlikte hikâye Verona'ya taşınır. Da Porto, âşıkların Bartolommeo Della Scala döneminde yaşadığını⁶⁸; hikâyeyi askerlik günlerinde Pellegrino isimli Veronalı

⁶⁷ Romeo, zalim sevgilisini görebilmek için güzel bir kız kılığına girip Antonio Cappeletti'nin şölenine katılır. Şölende Juliet'i fark eder ve ilk görüşte âşık olur. Âşıklar dans ettikten sonra birlikte oturur; Marcuccio Guercio (Mercutio) da yanlarındadır. Gece Juliet'in penceresinde buluşurlar; evlenmek için sözleşirler. Rahip Lorenzo gizlice nikâhlarını kıyar. Kısa bir süre sonra bir sokak kavgasında Romeo, bir süre tereddütte kaldıktan sonra Tebaldo Cappeletti'ye (Tybalt) saldırır ve onu katleder. Romeo Verona'dan sürgün edilir; gitmeden önce Rahib'in hücrelerinde Juliet'ten ayrılır; Rahib'in ve Juliet'in uşağı Pietro (Peter)'nun Verona'dan gelecek haberleri ve sürgün cezasının yürürlükten kaldırılacağı haberini vereceklerini ümid ederek vedalaşır. Bu sırada Juliet'in ailesi, 18 yaşında acı içinde kıvranan kızlarının daha iyi olmasını umarak onu evlendirmeye karar verirler. Eş adayı olarak Lodrone kontunu uygun görürler (Paris). Haberi Juliet'e, annesi Giovanna verir. Juliet, anne ve babasının bu eşleştirme kararını onaylamadığını; Paris'le evlenmekten bir Montague'yle evlenmeyi veya ölmeyi tercih edeceğini belirtir. Böylece babasının öfkesini üstüne çekmiş olur. Juliet, Pietro aracılığıyla bu haberi Romeo'ya gönderir; Romeo, aralarındaki sırrı saklamasını ister. Antonio'nun (babasının) tehditleri, Juliet'i Rahib'e danışmak zorunda bırakır. Rahip Lorenzo, hem Romeo'yla arkadaşlıklarının hatırasına hem de bu skandalın açığa çıkmasını engellemek için Juliet'e yardım eder; onu ölü gibi gösterecek ve kırk iki saat boyunca uyutacak bir iksir verir. Cappelettilerin mezarlığına gömülür; herkes uzaklaşınca onu mezardan çıkaracak ve bir rahip kılığında Mantua'ya kaçmasını sağlayacaktır. Bu planı anlatan Juliet'in yazdığı mektubu Romeo'ya gönderir. Juliet iksiri alır; eve gider ve babasına razı olmuş gibi görünür. Rahib'in mektubu Romeo'ya ulaşmaz; Juliet mezara gömülür. Bu plandan haberi olmayan Pietro, Juliet'in öldüğünü Romeo'ya bildirir. Romeo kendini kılıcıyla öldürmeye kalkar ancak Pietro ona engel olur. Daha sonra Romeo elde ettiği zehirle Juliet'in mezarına varır; mezarı açar ve zehiri içerek intihar eder. Juliet uyandığında Romeo'nun cesedini görür; Rahib'in onu yanılttığını düşünür. Romeo'nun öldüğünü ve Juliet'in kendini öldürmek üzere olduğunu gören Rahip, Juliet'e onu kutsal bir manastıra götürmeyi teklif eder ancak Juliet kabul etmez. Olayların aslı ortaya çıktığında düşman aileler barışır ve âşıklar büyük bir törenle yan yana gömülür (Munro, 1908: xxxi).

⁶⁸ Romeo efsanesinin gerçekliğiyle ilgili bir hayli tartışma yaşanmıştır. Alessandro Torri ve Filippo Scolari, bu talihsiz aşk öyküsünün tarihi gerçekliği olduğunu iddia etmişlerdir. Ancak bu iddialarını destekleyebilecek kanıt oldukça azdır. Romeo ve Juliet'in mezar taşının, çok yüksek bir meblağla Avusturya arşidükü John tarafından satın alındığı söylenmiştir. Bu ve âşıkların Verona Lordu Bartolommeo Della Scala (1277-1304) döneminde yaşadığını belirten bir ifade dışında, direkt bir kanıt bulunmamaktadır. Erken dönem İtalyan tarihçiler de bu hikâyeye herhangi bir atıf yapmamışlardır. Bartolommeo Della Scala döneminden ve Verona'nın yerel trajedilerinden söz eden tarihçiler de bu hikâyeye herhangi bir atıfta bulunmazlar. Dolayısıyla hikâyenin tarihsel gerçekliğinden söz etmek mümkün görünmemektedir. Dante, *İlahi Komedya*'nın ikinci bölümü olan *Araf* (*Purgatorio*)'da adını andığı Capulet ve Montague'ler (Montecchi e Cappelletti), Orta Çağ Avrupa'sında büyük bir ayrılığın taraflarından biri olan *Ghibelline* adlı siyasi bir fraksiyonun bir parçasını ifade eder. Bu isimler, muhtemelen bu olaylardan daha sonraki bir tarihte yaşamış olan aile adlarıdır⁶⁸ (Munro, 1908:xxvi). Bu son derece zayıf rivayete dayanarak Verona'da Capello sokağında bulunan ve Capulet ailesine ait olduğu söylenen 27 numaralı ev, Romeo ve Juliet'in aşkına tanıklık ettiği düşünülerek her yıl ziyaretçi akınına uğramaktadır.

deneyimli bir asker ve okçudan öğrendiğini söyler. 16. Yüzyıl boyunca eserin çeşitli baskıları yayımlanır; Da Porto'nun adaptasyonu kısa sürede meşhur olur ve Fransa'ya kadar hızla yayılır (Munro, 1908: xxxi).

Da Porto döneminin önde gelen tarihçilerindedir; tek edebi eseri de bu hikâyesidir. Ancak Da Porto'nun versiyonu büyük bir başarı kazanmıştır. Salernitano'nun hikâyesine, iki ailenin, aralarındaki düşmanlık nedeniyle çocuklarının evliliğine karşı çıkması; gençlerin birbirine âşık olduğu koşullar; balkon sahnesinin de dahil olduğu aşk sahneleri; hayal kırıklığı ve umutsuzluk sahneleri; Giulietta'nın bir akrabasının öldürülmesi (Salernitano'nun eserinde sıradan bir vatandaş öldürülüyor); âşıkların ikisinin de intihar ederek ölmesi; hikâyenin sonunda ailelerin barışması gibi mikro-yapılar eklemiştir (Scarci, 2015: 6). Kullanılan isimler, olayların geçtiği yerler ve hikâyenin yapısı bakımından Shakespeare'in oyununa en yakın ilk kaynak, bu eserdir.

Romeo efsanesinin Da Porto'dan sonra bir diğer İtalyan versiyonu Clitia'nın *Giulia e Romeo*⁶⁹ (1553) şiiridir. Clitia'nın Ardeo'ya olan aşkını anlatan bu şiir, Giolito tarafından Venedik'te yayımlanmıştır. Bu kadın şair (Clitia) ve sevgilisi Ardeo'nun hikâyesi henüz net bir şekilde tanımlanamamıştır, ancak Gherardo Bolderi tarafından yazıldığı tahmin edilmektedir. Clitia eserin başında Capulet ve Montague'ler arasındaki düşmanlığın üzerinden 150 yıl geçtiğini, bu düşmanlığın bir şekilde unutulduğunu ve Romeo hikâyesinin başladığını söyler. Eğer Da Porto ve Bandello'nun Romeo trajedisi için tayin ettiği tarih (1301-1304) doğru kabul edilirse, Clitia'nın şiirinin tarihi 1453 olmalıdır. Bu durumda Clitia'nın şiiri, kayda geçen ilk Romeo hikâyesidir. Ancak metin üzerine yapılan incelemeler, bu şiirin erken tarihli bir şiir olmadığını ve Da Porto'nun eserini örnek aldığını göstermektedir. Bu şiirin, yayımlandığı tarih olan 1553'ten kısa bir süre önce yazıldığı düşünülmektedir (Munro, 1908: xxxii).

Clitia'dan sonra Matteo Bandello (1485-1561)'nin 1554'te Lucca'da, üç ciltlik kitabının ikinci cildi olarak yayımlanan *Giulietta e Romeo*⁷⁰ hikâyesi gelir.

⁶⁹ Şiirin tam adı, *L'Infelice Amore dei due Fedelissimi Amanti Giulia e Romeo*'dur.

⁷⁰ Romeo, Capuletlerin şölenine zalim sevgilisini görmek maksadıyla değil, onu görme niyeti de olmakla birlikte, arkadaşlarının başka güzellere bakması önerisiyle katılır. Da Porto'da olduğu gibi

Bandello, Veronalı ilim adamı Girolamo Fracastro'ya (öl. 1553) ithaf ettiği bu eserinde, esas olarak Da Porto'yu takip etmekle birlikte, Da Porto'nun hikâyesini genişletir, süsler; aynı zamanda Clitia'nın şiirinden de yararlanır. Bandello'nun eseri, Shakespeare'in eserine en yakın formdur. Romeo'nun, Juliet'ten önce yaşadığı ilk aşk ilişkisi, ilk olarak bu eserde yer alır. Bandello'nun hikâyesi hızla yayılır ve Da Porto'nun novellasından daha büyük bir popüleriteye sahip olur; Fransızca ve İngilizceye tercüme edilen bu versiyon, Londra'da da gösterimlere giden İtalyan sanat tiyatrosu grupları tarafından sahnelenmek üzere oyun haline getirilmiştir. Bu tiyatro performanslarının sahnelendiği dönemde Shakespeare de kendi Romeo ve Juliet'ini yazmıştır (Patricca, 2020).

Bandello, olay örgüsünü oluşturan yapılar arasında bir denge sağlamakla birlikte, olay örgüsünü fazlaca büyütüp genişletmiş, aynı zamanda Da Porto'nun eserindeki bazı güzel sahneleri de gereksiz detaylara boğarak öldürmüştür. Bandello'nun versiyonundaki bir başka eksiklik de ataerkil ve kadın düşmanı bir bakışın esere hâkim olmasıdır; erkek karakterlerin her biri erdemli ve olgun karakterler olarak tasvir edilmiştir. Buna karşın kadın karakterler son derece zayıftır ve duygusal aşırılıkları, hikâyenin trajik sonunu hazırlamıştır. Bandello, Giulietta'yı günah keçisi yaparken, Romeo'yu yaşanan olumsuzluklarla ilgili temize çıkarır. Kendisi de bir rahip olan Bandello, Rahip Lorenzo'yu da son derece olağanüstü biri olarak tasvir eder; Lorenzo, bir din adamı olmasının yanı sıra, büyük bir filozof, üstün yetenekleri olan bir bitki bilimci, sihir konusunda ve pek çok alanda derin bilgiye sahip biridir. Da Porto'nun eserinde ise Rahip karakterinin ismi geçmez; sadece büyük bir filozof ve ilim adamı olarak bahsedilir (Scarci, 2015: 9).

şölene genç kız kılığıyla değil, maskeli olarak katılır. Yine Bandello'da Romeo'nun kim olduğunu Juliet'e haber veren kişi olarak ilk defa Juliet'in dadısıyla karşılaşırız. Juliet'in dadısı bu eserde âşıkлар arasında haber getirip götüren kişidir. Âşıkların tanıştığı parti, ilk olarak bu eserde kadın kahramanın evinde gerçekleşir. Juliet'in talibi Lodrone kontu, ilk olarak Paris adıyla anılır. Da Porto'da Juliet'in adamı olan Pietro, Bandello'da Romeo'nun adamı olarak yer alır. Yine bu eserde, ilaç içerek intihar eden Juliet'in kederinden öldüğü düşünülür. Rahip Lorenzo'nun mektubu, aynı tarikattan bir başka rahip olan Anselmo'yla Mantua'ya gönderilir. Orada bir Fransisken manastırına, bir tarikat üyesine teslim edilmek üzere bırakılır, ancak veba salgını nedeniyle aracının ölmesiyle mektup yerine ulaşmaz. Romeo babasına, olan biten her şeyi anlattığı bir mektup yazar ve teslim etmesi için uşağı Pietro'ya bırakır. Juliet'in mezarını açar ve zehiri içer. Juliet uyandığında Rahip onu manastıra yerleştirmeyi teklif eder ancak Juliet kabul etmez; intihar eder. Aileler barışır; âşıklar yan yana gömülür. Shakespeare'in eserinde de yer alan tüm bu ayrıntılar ilk kez Bandello'nun eserinde görülür (Munro, 1908: xxxiv).

Bandello'nun eserinde Romeo ve Giulietta, sembolik baba otoritesini ihlal ederek her anlamda otoriteye karşı gelmekle daha en baştan suçlu ilan edilirler; gençlerin trajik sonları da bu suçla ilişkili olarak didaktik bir şekilde sunulur. Bandello, bir düzen adamı olarak, kurumların otoriterliğini zedeleyecek bireysel tutumları, aileleri de cezalandırmak suretiyle kötülüğü yaymak şeklinde yorumlamıştır (Scarci, 2015: 13). Bu ve benzer eksiklikleriyle birlikte, Shakespeare'in eserini güzelleştiren ve bilinir kılan temaların birçoğu Bandello'ya aittir. Romeo'nun, Giulietta'dan önce Rosalind'e âşık olması; Romeo ve Giulietta'nın tanıştıkları maskeli balo teması; Giulietta'nın, Romeo'nun hançeriyle intihar etmesi gibi olaylar Bandello'nun hikâyeye eklediği temalardır.

Bandello'nun eseri, Pierre Boistuau tarafından Fransızcaya tercüme edilmiş; Boistuau'nun *Histoires Tragiques, Extraictes des Oeuvres Italiennes de Bandel* (Paris, 1559) adlı eserinde yer almıştır. Boistuau, eserinin *Okuyucuya Duyuru* (*Advertissement eu Lecteur*) bölümünde bu eseri yeni baştan yarattığını öne sürer ve Bandello'nun kaba ve yetersiz tarzını takip ettiğini düşünerek kendisine haksızlık yapmaması için okuyucuya yalvarır. Munro'ya göre bu konuda Boistuau'yla aynı fikirde olmak mümkün değildir, ancak hikâyede yaptığı çeşitli değişiklikler, Shakespeare'in eserinin oluşmasına önemli katkılar sağlamıştır (Munro, 1908: xxxv). Da Porto, hikâyedeki düşman ailelere Capuletti ve Montecchi adlarını vermiş; Bandello'nun versiyonunu Fransızcaya çeviren Pierre Boistuau ise onları Fransızcaya uygun bir şekilde Capulet ve Montague şeklinde kullanmıştır (Patricca, 2020). Shakespeare'in eserinde de aile isimleri bu şekilde kullanılmıştır.

Fransa'da Boistuau'nun tercümesinin ardından Romeo efsanesinin İngiltere'deki serüveni de başlamış olur. Arthur Brooke, 1562'de Boistuau'nun eserini İngilizceye tercüme eder. Brooke'un *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* adını verdiği bu şiir, Shakespeare'in direkt olarak kullandığı kaynak olarak değerlendirilmektedir. Brooke'un şiirinden sonra, William Painter'in (1540-1594) *Palace of Pleasure* (Zevk Sarayı) adlı hikâye koleksiyonunun ikinci cildinde yer alan *Rhomeo and Julietta* adlı hikâyesi 1567'de yayımlanmıştır. Painter bu öyküyü İngilizceye tercüme ederken muhtemelen Brooke'un tercüme şiirinden yararlanmışır. Fakat Brooke'un hikâyeye eklediği yeniliklerin hiçbirini almamış,

ısrarlı bir şekilde Boistuau'nun şiirine bağlı kalmıştır (Munro, 1908:lxii). I. cildi 60, II. cildi 40 kadar novellayı bir araya getiren bu eser, Elizabeth dönemi dramalarının anakaynaklarından biri olmuştur (Çalışlar, 1994: 157).

Zikredilmesi gereken diğer bir İtalyan kaynak ise Luigi Groto'nun 1578 tarihli *La Hadriana* oyunudur. Groto oyununu kaleme alırken Da Porto, Bandello ve Boistuau'nun üçünden de yararlanmıştı; ancak ağırlıklı olarak Boistuau'nun şiirini kullanmıştır. Shakespeare'in, Groto'nun bazı İngilizce adaptasyonlarından yararlandığı bilinmekle birlikte, Groto'nun *La Hadriana* oyunu ile Shakespeare'in Romeo ve Juliet'i arasında bir bağlantı olduğu kesin değildir. Ancak Groto'nun eserinde bulunan birçok detay, yalnızca Shakespeare'in eserinde görülür. *La Hadriana*'nın son bölümünde kadın kahraman önce zehir içer, ardından hançeri göğsüne saplayarak intihar eder. Shakespeare'de de Juliet önce Romeo'nun elindeki zehir şişesini başına diker; içinde zehir kalmadığını anlayınca Romeo'nun hançerini göğsüne saplayarak intihar eder. İki eser arasında bu gibi ortak durumların yanında, dilsel ve fikrîsel anlamda da paralellikler bulunmaktadır. Groto'nun Latino'su ve Shakespeare'in Romeo'su, benzer şekilde aşkı birbirine zıt ifadelerle (*antithetical definiton*) tanımlarlar (Munro, 1908: xl).

Shakespeare *Romeo ve Juliet* tragedyasını 1594 veya 1595 yılında⁷¹; kendisi 30 yaşındayken yazmıştır. Eserin basılış⁷² ve sahnelenme tarihi ise 1597'dir. Yayımlanan ilk *quartoda*⁷³ eserin adı "*An Excellent Conceited Tragedie of Romeo and Juliet*"; iki yıl sonra (1599) yayımlanan ikinci *quartoda* ise "*The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet*" şeklindedir (Halio, 1998: 8).

⁷¹ Oyunun yazılış tarihi kesin değildir. Juliet'in dadısı, 1.perdenin 3.sahnesinde, "O büyük depremden on bir yıl geçti." der; kayıtlara göre 6 Nisan 1580 tarihinde büyük bir deprem olmuş ve bütün Londra seyircileri panik halinde tiyatroları terk etmişlerdir. Buradan hareketle oyunun 1591'de yazıldığı düşünülmüş; ancak uzmanlar üslup ve kişileştirmeye bakarak oyunun "lirik dönem" denilen 1595 yılında yazılmış olduğu fikrini benimsemişlerdir (Nutku, 2017: x).

⁷² Eserin orijinal baskısı ilk defa 1623 yılında Bodleian Kütüphanesi tarafından bulunmuş; ilk dört varak (quarto) 1597 yılında, ikinci dört varak ise 1599 yılında yayımlanmıştır. Eserin modern edisyonu Nicholas Rowe'un 1709'da, 1685 tarihli dördüncü folyoya dayanarak hazırladığı edisyondur (Halio, 1998: 8).

⁷³ Bir tabaka matbaa kâğıdının dörde katlanmasıyla elde edilen dört varak/sekiz sayfadan oluşan çeyrek kitap boyutudur. Shakespeare'in oyunları başlangıçta quartolar şeklinde basılmıştır. Daha sonra *folio* denilen ve bir tabaka matbaa kâğıdının ikiye katlanmasıyla elde edilen iki varak/dört sayfadan oluşan yarım kitap boyutu kullanılmıştır. 1623'te Shakespeare'in *Pericles* dışındaki bütün oyunlarının birinci toplu basımına "Birinci Folio" denilmektedir. 907 sayfalık bu kitap bin adet basılmıştır (Çalışlar, 1994: 168).

Romeo ve Juliet, Shakespeare'in *lyrical period* (lirik dönem) denilen ilk dönemlerine aittir. Eserde henüz olgunlaşmamış ölçüsü olmayan şiirsel bir dil gözlemlemek mümkündür. Halio, Shakespeare'in bu eserinde lirik dil anlamında kendine herhangi bir sınır koymadığını, ancak olgunlaştığı görülen son dönem eserlerinde şiirsel dilin eserin geneline yayıldığını ve *Romeo ve Juliet*'deki kadar göze batmadığını belirtir (Halio, 1998: 14). Yirminci yüzyılda Bradley, Charlton, Traversi gibi bazı eleştirmenler de eserdeki bu olgunlaşmamış lirik dil nedeniyle *Romeo ve Juliet*'i acemice bir eser olarak görürler. Shakespeare'in *Hamlet*, *Macbeth*, *Kral Lear* gibi trajedileri kadar iyi işlenmemiş olduğunu söylerler; ancak bu trajedilerin hiçbiri *RJ* kadar etkili olamamıştır. *Romeo ve Juliet* dünya drama tarihinin en önemli birkaç eserinden biri olarak, sayısız kez sahnelenmiş; sinema ve televizyon filmleri, videolar, adaptasyonlar; bale, opera ve müzikal gibi modernizasyonlar; parodi ve vodviller ve Verona gezileri yoluyla bütün dünyaya yayılmıştır (Watts, 2000: 9).

RJ'nin konusuna gelince; eserde işlenen temanın özgün olmaması, bu büyük sahne şiirinin değerinden herhangi bir şey kaybettirmez⁷⁴. Çünkü edebi bir eserin değeri salt konusuyla değil, daha çok yazarın dili, üslubu ve konuyu ne şekilde işlediğiyle değerlendirilir (Nutku, 2017:v). Orta Çağda, başkaları tarafından yazılmış hikâyeleri yeniden inşa etmek oldukça yaygın bir uygulamadır ve bu fenomen dönemin yazarları için ortaktır. Dönemin edebi üretiminde orijinallik, bu eserlerin yorumlanma biçiminde aranmaktaydı (Scarci, 2015: 3).

Shakespeare, Londra'da çok sayıda İtalyanca *RJ* metnine sahipti ve hikâyeyi İtalyan kaynaklarından öğrenmişti. Patricca'ya göre, uzmanlar Shakespeare'in, eserini yazarken Arthur Brooke'un şiirini esas aldığını söylese de, gerçekte

⁷⁴ Nitekim Shakespeare'in, kurgusu tamamen kendisine ait olan bir oyunu neredeyse yoktur; 38 eserinden yalnızca *Love's Labour's Lost* (Aşkın Emegi Güme Gitti), *A Midsummer Night's Dream* (Bir Yaz Gecesi Rüyası) ve *The Tempest* (Fırtına) adlı üç oyunu, bilinen herhangi bir kaynağa dayanmamaktadır (Patricca, 1991'de İtalya'da sanat tiyatrosu (*commedia dell'arte*) ve diğer geleneksel İtalyan tiyatro biçimleriyle ilgili yazma eserleri incelerken, Shakespeare'in, kaynağı bilinen diğer oyunlarının yanı sıra, *The Tempest* (Fırtına) adlı oyununa çok benzeyen bir grup quartoyla karşılaştığını belirtir (Patricca, 2020)). Shakespeare, Roma tarihine dayanan oyunlarını Plutarkhos'tan; İngiliz tarihiyle ilgili oyunlarını Hall ile Holinshed'in eserlerinden; diğer oyunlarını *fabliau* denilen Orta Çağın anonim manzum masallarından, İtalyan novellalarından, Chaucer ve Plautus gibi yazarların klasik dönemi konu edinen eserlerinden almış; kendi sanatıyla yoğurarak yeniden işlemiştir (Çalışlar, 1994: 110).

Shakespeare'in ana kaynağı Matteo Bandello'nun eseridir. Shakespeare, Bandello'nun hikâyeyi anlatırken açtığı psikolojik damarı yakalmış, kurguyu ustalıklı işleyerek evrensel ve ebedi bir anlatımla hikâyeye imzasını atmıştır (Patricca, 2020).

Shakespeare Romeo ve Juliet'de trajediyi komediyle birleştirmiştir. Bunun muhtemel nedenlerinden biri olarak Shakespeare'in tek oğlu Hamnet'i kaybetmiş olması ve bu şekilde üzüntüsüyle başa çıkmaya çalıştığı düşünülmektedir. Nitekim Shakespeare, en büyük komedileri olan *Henry IV*; "Joyous Komedileri" olarak adlandırılan *Much Ado About Nothing* (Kuru Gürültü), *As You Like It* (Size Nasıl Geliyorsa) ve *Twelfth Night* (On İkinci Gece) komedilerini, oğlunun ölümünden kısa bir süre sonra kaleme almıştır (Halio, 1998: x).

William Shakespeare, kendisinden önce yazılmış sayısız RJ versiyonu olmasına rağmen, esinlendiği yazarların eserlerini, yeteneğiyle ve duygusuyla en güzel şekilde dönüştürüp söz konusu yazarların da ismini dünyaya duyurmuştur. RJ hikâyesi, Shakespeare'in eliyle ölümsüz hale gelmiş ve modern romantik edebiyat için en önde gelen ilham kaynaklarından biri olmuştur.

Shakespeare'in Romeo ve Juliet versiyonunun yayımlanmasından sonra, William Davenant (öl.1668), Thomas Otway (öl.1685) ve Theophilus Cibber (öl.1758) gibi yazarlar, Shakespeare'in *RJ*'ini yeniden uyarlamışlardır. Bu yazarlardan özellikle Thomas Otway 1679'daki uyarlamasıyla çok büyük bir başarı elde etmiştir; *The History and Fall of Caius Marius* adlı uyarlaması 70 yıl boyunca sahnelenmiştir. Otway uyarlamasında hikâyeyi antik Roma'da tasarlamış; âşıkların isimlerini de Marius ve Lavinia olarak değiştirmiştir (The History of Romeo and Juliet).

Shakespeare'in *RJ*'i, çağımızda da pek çok sanatsal ürünün konusu veya ilham kaynağı olmuştur. Bellini'nin *I Capuletti I Montecchi* (Capuletler ve Montague'ler) operası 1830'da Venedik'te; Sergei Prokofiev'in *Romeo and Juliet* balesi 1938'de Çekoslovakya'da sahnelenmiştir. Shakespeare'in oyunundan sonraki en ünlü Romeo ve Juliet adaptasyonu ilk gösterimi 1957'de New York'da gerçekleşen *West Side Story* müzikalidir. Ayrıca Franco Zeffirelli'nin 1968'de ilk

gösterimi gerçekleşen ve çok beğenilen Romeo and Juliet filmi; Baz Luhrmann'ın 1996'da gösterime giren ve başrollerini Leonardo DiCaprio ile Claire Danes'in oynadığı Romeo ve Juliet filmi; Shakespeare'in hayatını ve Romeo ve Juliet dramasını yazma sürecini anlatan 1998'de gösterime giren ve çok sayıda ödül alan *Âşık Shakespeare (Shakespeare in Love)* filmleri, Romeo ve Juliet hikâyesinin modern adaptasyonlarıdır (Olson, ty. a).

Eserde ağırlıklı olarak uyaksız serbest şiir formu (*blank verse*) görülmektedir. Bunun yanında özellikle eserin ilk yarısında beşli ölçü (*iambic pentameter*) kullanılan parçalar (*couplets*) bulunmaktadır. Ayrıca Romeo'nun, Benvolio'un "thy good heart's oppression" ifadesine karşılık kullandığı "love's aggression" cevabında olduğu gibi zengin uyak (*versatile rhyme*) örnekleri de mevcuttur. Bu şekilde ölçü anlamında çeşitlilik olsa da bazı şarkılar ve sahne sonları gibi bölümler hariç olmak üzere, Shakespeare'in sonraki trajedilerinde olduğu gibi *Romeo ve Juliet*'de de genel olarak uyaksız şiir kullanılmıştır. Shakespeare *Romeo ve Juliet*'de sone (*sonnet*) ve şafak serenatının (*aubade*) yanı sıra, müzikal ses benzeşimleri (*set-pieces*), Juliet'in düğün kasidesi (*epithalamium*), Mercutio'nun Kraliçe Mab'e dair coşkulu konuşması (*rhapsody*) Rahip Lawrence'in hikmetli ifadelerle dolu söylevi (*sermon*), Paris'in Juliet'in ölümü üzerine söylediği ağıt (*elegy*) ve benzeri pek çok şiir formu kullanmıştır. Romeo ve Juliet'in kullandıkları ağıdalı şiir dili, eserde yer alan iç uyaklı nesir (*rhythmic prose*) parçalarıyla dengelenmiştir. Eserin kimi yerlerinde de şiir ve nesir birlikte kullanıldığı görülür. Örneğin Mercutio, hem şiir hem de nesir bulunan karma bir dil kullanır (Halio, 1998: 51).

1.1.1. Brooke'un Eseriyle Shakespeare'in Eserinin Karşılaştırılması

Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* (1595-96) adlı oyunu, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'da yaygın olarak bilinen ve çok çeşitli versiyonları olan bir halk hikâyesine dayanır. İngiliz şair Arthur Brooke'un *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562) (Romeus ve Juliet'in Trajik Geçmişi) adlı 3020 dizelik anlatısal koşuğu, bu halk hikâyesinin ilk İngilizce çevirisi olup Shakespeare'in eserini

yazarken model aldığı kaynaktır⁷⁵. Shakespeare, bu bilinen hikâyeye kendi sanatı ve dehasıyla dokunduğunda, bu *oyun* sadece İngiltere’de değil, bütün Avrupa’da yayılmıştır; ancak elbette bu efsanenin İngiltere’de popüler hale gelmesi, Arthur Brooke’un şiiriyle olmuştur⁷⁶ (Munro, 1908: xxi).

Arthur Brooke (1544?-1563)’un hayatı hakkında çok az şey bilinmektedir. Brooke bir şair olarak değil, daha çok Shakespeare’le ilgisi bakımından dikkat çekmiştir. Bu bakımdan kısa süren hayatından geriye kalan en önemli şey *Tragicall Historye of Romeus and Iuliet* adlı eseridir. Eserinin ön sözünde Rahib karakterini itham etmesi ve kınaması; Kutsal Kitab’ın bilinen diğer cildini kullanması gibi nedenlerle Brooke’un ateşli bir Protestan olduğu düşünülmektedir. Brooke, şiirinin yayımlanmasından bir yıl sonra, 1563’te henüz yirmili yaşlarındayken, Newhaven’e yaptığı seyahatte bindiği geminin kaza yapması sonucunda boğularak ölmüştür. Bu olaydan sonra Brooke’un adı da şiiri de hızla yayılmıştır⁷⁷.

Brooke, eserinin ön sözünde hikâyenin kaynağı olarak Matteo Bandello’nun 1554 tarihli novellasından yararlandığını söyler; ancak yapılan araştırmalar Brooke’un kaynak olarak daha çok Boistuau’nun 1559’da yayımlanan *Histories Tragiques* adlı adaptasyonunu kullandığını göstermektedir (The British Library).

Brooke’un şiirinde çok iyi bir hayal gücü; hassas ve duygulu bir söyleyişin yanında, bazı fikirlerin ve duyguların bıkırtıcı şekilde tekrar edildiği görülür. Özellikle kader, *üç kader tanrıçası*, aşk tanrısı *Cupid* gibi öğeleri oldukça sık kullanmıştır. Ağdalı ve tumturaklı şiir dilinden çok etkilenmiş; aşırıya varan aliterasyonlara, kalıplaşmış klasik mecazlara, didaktik nutuklara, uzun monologlara, yapay duygulara, gereksiz uzun tasvirlerle yer vermiştir. Arkaik kelime kalıplarını da sıklıkla kullanmış; şiirde hemen her konuda aşırıya kaçmıştır. Munro’ya göre Brooke, bu zarif dil oyunlarını ve kalıplaşmış unsurları bazı eski İngiliz

⁷⁵ Shakespeare’in Brooke’un şiirinden yararlandığı ilk eseri *RJ* değildir; *The Two Gentlemen of Verona* isimli oyununu da Brooke’un söz konusu şiirinden almıştır (Munro, 1908: lv).

⁷⁶ Brooke’un şiiri, ilk yayımlanma tarihinden (1562) sonra 1582 ve 1587 yıllarında yeniden basılmıştır. Bu tekrar basımlar Elizabeth döneminde şiirin popülaritesine dair fikir vermektedir (Halio, 1998: 13).

⁷⁷ Brooke hakkındaki bilgiler, George Turbenville’in *Epitaphs, Epigrams, Songs and Sonnets* (1570) isimli, mezar kitabeleri, vecizeler, şarkılar ve sonelerden oluşan antolojik mahiyetli eserinde bulunmaktadır (Munro, 1908: xxii).

yazarlarından kopyalamıştır⁷⁸. Şiirin tamamına bakıldığında hikâyeye unsurlarının parça parça kaldığı, organik bir bütünlükten yoksun olduğu görülür. Eserde görülen bu tür eksiklikler, şairin çok genç olmasıyla ilgilidir (Munro, 1908: lxvi).

Shakespeare, Brooke'un 3020 dize civarında, *poulter's measure*⁷⁹ adı verilen sıkıcı ve yorucu bir ölçüyle yazılmış uzun ve monoton şiirini, *blank verse* denilen on heceli uyaksız bir şiir ölçüsü kullanarak, aksiyonu ve şiir kalitesi yüksek beş perdelik bir oyuna dönüştürmüştür. Shakespeare, oyunda çeşitli şiir ölçüleri, nesir parçaları, soneler kullanarak hikâyeyi özgürce ve gerçekçi bir şekilde işlemiştir. Shakespeare, Brooke'un şiirinde önemli değişiklikler yapmış; canlı bir kurgu, tamamı geliştirilmiş karakterler ve çok güzel bir şiir diliyle bir adaptasyondan çok, kendine özgü, orijinal sayılabilecek bir eser meydana getirmiştir (Slamans, 1976:20). Brooke'un manzum hikâyesinde olaylar dokuz aylık bir zaman diliminde gerçekleşirken, Shakespeare'de bu zaman dilimi beş günden azdır. Tiyatroda sahnelenmek üzere kaleme alındığı için Shakespeare önemli olayları, aralarındaki sebep-sonuç ilişkisini güçlendirerek ve gereksiz öğeleri atarak mantıklı bir düzen içinde kurgulamıştır. Bu şekilde hem Brooke'un hacimli eserine göre oldukça konsantre bir kurgu oluşturmuş, hem de hikâyeye aksiyon getirmiştir (Ingledew, 2000: xiv).

Şairlerin ikisi de eserlerine âşıkların trajik öyküsünü özetleyen bir *sonet*⁸⁰ başlarlar. Brooke *The Argument* (işlenen konu) adını verdiği ön söz niteliğindeki sonede, didaktik ve ahlâkçı bir tutumla Romeus ve Iuliet'i yargılar; ailelerinin, arkadaşlarının ve dinî otoritelerin kurallarına kulak asmayan ve şehvetlerinin peşinde koşan bu gençlerin trajik sona yuvarlandıklarını ve hazin bir ölümle cezalandırıldıklarını söyler⁸¹. Shakespeare, oyundaki hiçbir karakteriyle ilgili buna

⁷⁸ Bu ve benzer düşüncelerle Troilus ve Romeo hikâyesi arasındaki benzerlikler, Brooke'un şiirini Chaucer'in *Troilus and Criseyde* öyküsünden aldığını düşündürmektedir. Brooke, eserinde Chaucer'a çok şey borçludur. Eserin kurgusunun yanında, feleğe ve onun dönen çarklarına sıklıkla atıfta bulunması, kader, Venüs'ün oğlu Cupid, arkaik kelimelerin çoğu ve bazı atasözü ve deyimler *Troilus*'tan gelmektedir. Brooke'un şiiri incelendiğinde, bazen Boistuau'da bir ipucu olarak görülen bir problem, Chaucer'in eserine bakıldığında anlaşılabilir. Brooke'un şiirinde az da olsa kendisine ait unsurlar da bulunur. Brooke'un Chaucer'a olan borcu belirlenirken, Bandello ve Boistuau aracılığıyla şiire giren unsurlara dikkat etmek gerekir (Munro, 1908:liv).

⁷⁹ Hece sayısının farklı dizelerde 12 veya 14 olarak değişebildiği bir ölçüdür. Kümes hayvanı satıcıları (*poulterers*) geleneksel olarak bir düzine yumurta sattıklarında fazladan bir veya iki yumurta verirlerdi. Bu ölçü birimine *poulter* denmesinin nedeni budur (Encyclopedia Britannica, 1999).

⁸⁰ İki dördlük ve iki üçlükten oluşan on dört dizelik şiirlere denir.

⁸¹ *Love hath inflaméd twain by sudden sight,*

benzer ahlâkî yargılarda bulunmaz; Brooke'daki gibi didaktik ve ahlâkçı bir anlatım (*moral tone*) onda görülmez (Slamans, 1976: 2). Shakespeare'in eseri *Chorus* (Koro) ile başlar; burada hikâye hakkında bilgi verilirken daha çok gençlerin talihsizliğinden ve aileler arasındaki ölümcül düşmanlıktan söz edilmiştir.

Brooke eserine Verona'nın güzelliklerini ayrıntılı bir şekilde tasvir ederek başlar; Alplerin ötesindeki bu şehrin verimli tepelerini, yeşil vadilerini ve gümüş renkli akarsularını över. Şehri, Prens Escalus'un tek başına yönettiğinden söz eder ve ardından anlatacağı hikâyenin kendisinin üzerinde yarattığı hayret ve dehşeti tasvir ederek hikâyeye giriş yapar (Brooke, ty.:4). Shakespeare ise iki aile arasındaki düşmanlık hakkında fikir vermek ve aynı zamanda Verona'nın sosyal ortamını göstermek için eserine, iki ailenin uşakları arasında çıkan ve neredeyse aile büyüklerinin de katılacağı kadar büyüyen bir kavga sahnesiyle başlar.

Shakespeare'de genellikle trajedi komediyle bir aradadır; eserin başındaki bu kavga da satirik dizeler ve komik sahnelerle sunulmuştur. Brooke'un şiirinde komedi unsurlarına rastlanmaz. Shakespeare eserinin başında aileler arasındaki düşmanlığa dikkat çekmiş olsa da, iki eserde de nedeni hakkında bilgi verilmeyen bu düşmanlık, Brooke'daki kadar vurgulanmamıştır. Brooke'un şiirinde bu düşmanlık olaylara etki eden en önemli güçtür. Shakespeare'in eserinde Romeo'nun ilk aşkı Rosaline da Capulet ailesine mensuptur; ancak Rosaline'ın, Romeo'nun aşkına karşılık vermemesinin iki aile arasındaki düşmanlıkla hiçbir ilgisi yoktur. Romeo ve Juliet söz konusu olduğunda aileler arasındaki düşmanlığın çok önemli bir sorun haline gelmesi eserdeki tutarsızlıklardan biri olarak görünmektedir (Slamans, 1976: 5).

Brooke'un şiirinde, karakterler ahlâkî açıdan yargılandığı halde, insan iradesinin ötesindeki güçlere sıklıkla değinilmiştir; kırktan fazla yerde yalnızca kaderin (*fortune*) insan hayatındaki öneminden söz edilmiştir. Shakespeare'de ise kimi yerde doğüstü veya mitolojik güçlere atıf yapıldığı görülmekle birlikte, hikâyenin trajik bir sonla bitmesinin nedeni, şanssızlık ve başarısızlık gibi daha reel nedenlere dayanır. Shakespeare, Brooke kadar yoğun olmamakla birlikte kadere de

*And both do grant the thing that both desire
They wed in shrift by counsel of a friar.
Young Romeus climbs fair Juliet's bower by night.
Three months he doth enjoy his chief delight* (Brooke, ty.:3).

gönderme yapmış; bunun yanında talihe, yıldızlara, önsezilere ve rüyalara da yer vermiştir. Ancak bu göndermeler de Brooke'un eserinde olduğu gibi çok güçlü bir etki alanı hissettirmez; kadere daha çok yakınmak için değinilmiştir. Shakespeare'de görülen felekten ve yıldızlardan şikâyet, Brooke'da yoktur (Slamans, 1976: 4).

Shakespeare, Brooke'un şiirinde gereksiz gördüğü bölümleri ve detayları atmıştır; bu nedenle Shakespeare'de olaylar birbiriyle çok daha bağlantılı olarak ilerler ve anlatım da buna bağlı olarak çok daha yoğun ve etkileyicidir. Brooke'da Romeus yaklaşık iki hafta Juliet'in evinin etrafında dolanır; sonunda bir gece bahçede buluşurlar. Evlenmeye karar verdiklerinde Rahip Romeus'u bir gün ve bir gece beklemeye ikna eder. Ancak Shakespeare'de Romeo ve Juliet karar verdikten sonraki gün hemen evlenirler; daha sonra bir geceyi beraber geçirirler. Fakat Brooke, ön sözde belirttiği üzere Romeus'un haz ve günah içinde üç ay geçirdiğini söyler. Olaylar gelişikten sonra Rahip Romeus'a Mantua'da bir veya iki yıl kalacağını söyler; ancak Shakespeare'de Romeo'nun sürgünde kalacağı süreyle ilgili bir şey söylenmemiştir (Slamans, 1976: 6).

Brooke'da Juliet 16 yaşındadır. Shakespeare'de ise 13 yaşındadır; büyük ihtimalle Romeo Juliet'ten birkaç yaş daha büyük olduğu halde ondan daha toy ve daha olgunlaşmamış biridir. Juliet Romeo'ya saygıyla "*my lord*" diye hitap etse de, aslında ondan daha olgun, daha zeki ve karar verebilen bir karakterdir (Watts, 2000: 14).

Shakespeare'in eserinde karakterlerin çoğunun sahip olduğu kişisel kusurlar, onların trajik sonlarını hazırlar. Bu durum özellikle Tybalt ve Mercutio'da belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. İkisinin de sahip olduğu çarpık onur anlayışı, onları ölüme götürür. Tybalt, Monatguelerden biri olan Romeo'nun Capuletlerin balosuna davetsiz katılmasını aile onuruna yapılmış bir hakaret olarak görür ve sonrasında Romeo'yu düelloya kışkırtır. Romeo'nun Tybalt'ın meydan okumasına karşılık vermemesi, bu kavgayla hiç ilgisi olmayan Mercutio'nun onu korkaklıkla suçlamasına neden olur ve cesaretini gösterip Tybalt'ın havasını söndürme isteğiyle onun tahriklerine kapılmasına neden olur. Mercutio'nun öldürülmesi sonucunda Romeo intikam hırsıyla dolar ve Tybalt'ın hamlesine karşılık vererek onu öldürür. Her üçü de çarpık erkeklik anlayışı nedeniyle, kişisel zaaflarına yenilir ve trajik

sonlarını hazırlamış olurlar. Brooke'un şiirinde Romeus ve Tybalt'ın kavgasında Mercutio yoktur; Romeus kendini korumaya çalışırken Tybalt'ı öldürür. Tybalt'ın Romeus'u düelloya çağırması da yoktur şiirde. Oyunda Romeo'nun, arkadaşının öldüğünü gördüğünde içine girdiği histerik ruh hali ve aşırı duygusal tepkileri Brooke'un şiirinde yoktur. Shakespeare'de Romeo'nun bu histerik ve aşırı duygusal tepkileri Tybalt'ı öldürdükten sonra Rahib'in hücresinde de görülür; Romeo kendini yerlere atar, ağlar, hançerini göğsüne dayayıp kendini öldürmek ister. Brooke'un şiirinde Romeus da Rahib'in hücresindeyken çok hassas bir ruh hali içindedir ancak Romeo gibi tepkiler vermez; duyguları kendini öldürmek isteyecek dereceye varmaz.

Brooke'un şiirinin ön sözünde Romeus ve Juliet, ahlâk dışı davranmakla suçlanmış ve kınanmış olmasına rağmen, şiirin genelinde gençlerin yaşadığı trajediden kader sorumlu tutulur; Romeus ve Juliet, kusurları olan ve bu kusurların sonuçlarıyla yüzleşen birer "karakter" olarak işlenmez. Ancak Shakespeare'de Romeo ve Juliet, sabırsız ve aceleci tipler olarak kusurlu görünmektedirler ve karakterlerindeki bu zaaflar nedeniyle hızla hazin sonlarına doğru giderler. Tanıştıkları ilk gece birbirlerine âşık olurlar ve hemen evlenmeye karar verirler; sonrasında da yalnızca bir geceyi birlikte geçirirler. Romeo ve Juliet'in aceleciliği ve sabırsızlığı oyun boyunca davranışlarında, diyaloglarında ve diğer karakterlerle konuşmalarında vurgulanır. Rahip Lawrence onları daha ağır davranmaları gerektiği konusunda uyarır; hızlıca karar vermenin zararlarından bahseder (Slamans, 1976: 5).

Brooke'un şiirinde Romeus ve Juliet'in ilk karşılaşmaları gülünç bir şekilde tasvir edilmiştir; Juliet, Romeus ve Mercutio'nun arasında oturmuş; bir elini Mercutio, diğer elini titrek elleriyle Romeus tutmuştur. Romeus uzun süre istifini bozmadan oturur; ilk konuşan Juliet olur. Romeus'un soluk benzinin kızardığını gören Juliet, Romeus'un ona tutulduğunu bu şekilde anlar; Romeus ona herhangi bir şey söylemez. En sonunda Juliet Romeus'un, evine gelmesini dilediğini söylediğinde, Romeus Juliet'e ilk sözlerini söyler. Juliet birlikte geçirdikleri süre boyunca Romeus'u konuşmaya teşvik etmek zorunda kaldığı halde, Romeus'un ağzından çıkan ilk sözler anlam ve değer açısından son derece sönüktür. Shakespeare'de ilk olarak Romeo konuşur ve ikili arasındaki bu ilk diyalog, eserdeki en güzel ve en dramatik konuşmalardan biridir. Shakespeare, âşıkların ilk buluşma

sahnelerini de bir hayli değiştirmiş ve geliştirmiştir. Brooke'un şiirinde Romeus balo gecesinden birkaç gün sonra Juliet'in bahçesine gider ve onunla konuşur. Bu buluşmada da yine ilk konuşan Juliet olur; Romeus'a, evine gelerek hayatını riske attığını söyler; Romeus'un cevabı yine oldukça donuktur. Shakespeare'de Romeo, Juliet'i balkonda ilk gördüğünde kendini kontrol etmekte zorlanır. Romeo ve Juliet'in balkon sahnesindeki diyalogları, eserdeki en duygusal ve dokunaklı parçalar arasında yer alır (Slamans, 1976: 10).

Brooke'da Romeus, Juliet'in ölüm haberini sakince karşılarken Shakespeare'de Romeo bu haberi duyunca feryat eder ve yıldızlara meydan okur. Brooke'un şiirinde kaderin gücü çok yoğun hissedilmesine rağmen eserin hiçbir yerinde kadere isyan ifadesine rastlanmaz. Brooke'un eserinde Romeus Juliet'in ölümüne gayet duygusuz bir tepki verir ve ardından sakin bir şekilde kendini öldürmenin yollarını aramaya başlar. şehrin caddelerinde ne yapacağını bilmez bir halde gezinir. Romeus'un bu sakin ve kendinden emin olmayan hali, bu anlatısal şiirin ne kadar sıkıcı ve olaysız olduğunu gösterir. Eserin doruk noktası aşıkların intihar ettikleri bölüm olmalıyken, Brooke bu kısmı da yok etmeye karar vermişcesine bol ayrıntıya boğmuştur. Romeus ve Juliet'in intiharlarını betimledikten hemen sonra tek tek diğer karakterlerin akibetleri hakkında bilgi vermeye geçmiştir. Rahib'in ceza almadığını, bir manastırda inzivaya çekilip beş yıl sonra öldüğünü, olanları Juliet'in ailesine haber vermediği için Dadi'nın sürgün cezasına arptırıldığını, Romeus'a zehir satan eczacının idam edildiğini, Romeus'un uşağı Balthasar'ın efendisine itaat etmek zorunda kaldığını için ceza almadığını birçok detayla birlikte eserin en can alıcı kısmına doldurmuştur. Tüm bu bilgiler ve detaylar hikâyenin özüyle ilgili olmayan; dolayısıyla eserin değerini düşüren unsurlardır. Shakespeare Brooke'un eserindeki bu kusurları fark etmiş ve eserinde bunlara yer vermemiştir. Eserin en can alıcı sahnesini oldukça dramatik bir tonda işlemiş ve en etkileyici mezar sahnesinden hemen sonra eserini sonlandırarak seyircide/okuyucuda uyandırdığı etkiyi  ld rmemiştir (Slamans, 1976: 8).

Shakespeare'in eserinde karakter sayısı daha fazladır ve ortak karakterlerin rolleri de çok daha geniştir. Shakespeare eserinde karakterleri geliştirmiş, onları daha gerçeğe uygun bir şekilde tasvir etmiştir. Romeo ve Juliet kendilerini mutsuz ve

çaresiz hissettiklerinde kurtulmak için ellerinden geleni yaparlar. Ancak başaramayacaklarını anladıklarında ikisi de yaşamına son vermeye karar verir; Juliet Rahip'den ilaç alır, Romeo kaderine boyun eğmez; aksine başkaldırır ve eczacıdan zehir alıp hayatını sonlandırmaya karar verir. Brooke'da ise karakterlerin hiçbir şekilde kendi yaşamları üzerinde söz hakları veya karar verme yetkileri yok gibidir; şiirdeki tüm olaylar dış güçlerin (kader, aileler arasındaki düşmanlık vs.) rolleriyle gerçekleşir.

Shakespeare'in Romeo'su, Brooke'un Romeus'undan daha girişken, daha merhametli ve daha tutkulu olarak karakterize edilmiştir. Bu nedenle Romeo, Juliet'i kaybettiğinde kendini öldürmek istemesi oldukça doğal görünür. Ancak donuk ve duygularını dışa vurmayan bir karakter olan Romeus'un kendini öldürmek istemesi gerçek dışı görünür. Brooke'un çizdiği Juliet karakteri ise gayet dışa dönük; isteklerini, arzularını saklamayan girişken bir karakterdir⁸². Romeus'la baloda ilk karşılaştıklarında gidip Mercutio'yla Romeus'un arasına oturur ve ikisinin ellerini tutar. Romeus'un elleri titrerken ve konuşmaya utanırken ilk olarak o konuşur ve Romeus'u cesaretlendirmeye çalışır⁸³. Balodan ayrılmak zorunda kaldığında Romeus'un ellerini öyle sıkı sallar ki kendi bedeni de sallanır. Vedalaşırken de yine ilk o konuşur ve çekinmeden duygularını dile getirir. Shakespeare'in Juliet'i ise tam tersine utangaç ve çekingen bir karakterdir; önce Romeo'nun konuşmasını bekler; ilgisini, sevgisini ilk gösteren Romeo olur. Romeo onu ilk öptüğünde Juliet hislerini açığa vurmaz; etkilenmiş görünmemek için konuşmasına kaldığı yerden devam etmeye çalışır.

⁸² *And Juliet of force must part from her new chosen friend.
His hand she clasped hard, and all her parts did shake,
When leisureless with whisp'ring voice thus did she answer make:
"You are no more your own, dear friend, than I am yours,
My honour savéd, prest t'obey your will, while life endures."*
(Brooke, ty.: 17)

⁸³ *Then she with tender hand his tender palm hath pressed;
What joy, trow you, was grafféd so in Romeus' cloven breast
The sudden sweet delight hath stoppéd quite his tongue,
Ne can he claim of her his right, ne crave redress of wrong.
But she espied straightway, by changing of his hue
From pale to red, from red to pale, and so from pale anew,
That veh'ment love was cause, why so his tongue did stay,
And so much more she longed to hear what love could teach him say.
When she had longéd long, and he long held his peace,
And her desire of hearing him, by silence did increase,*
(Brooke, ty.: 15)

Brooke'un Juliet'i, Shakespeare'inkine göre çok daha cesurdur. Yaşadıkları dönem ve her iki kadın karakterin de ilk kez kez âşık oldukları düşünüldüğünde, Shakespeare'in Juliet'i Brooke'unkine göre daha gerçekçidir. Shakespeare'in Juliet'i Brooke'unkine göre daha çekingen, daha masum, daha genç ve daha ürkek olmakla birlikte, duygularını ifade edemeyen aşka kabiliyetsiz biri değildir; bilakis son derece tutkulu ve aşkın değerini bilen bir karakterdir. Aile adının ve geçmişinin, bir insandan daha önemli olamayacağının farkında olan olgun bir karakterdir aynı zamanda. Shakespeare'in Juliet'i, Romeo'nun bir Montague olduğunu öğrendiğinde kısa bir şok hali yaşar ancak bu durum uzun sürmez; çünkü Juliet bu düşmanlığı önemli bulmaz. Brooke'un eserinde ise Juliet, Romeus'un bir Montague olduğunu öğrendiğinde uzun süreli bir şaşkınlık yaşar; bunun gerçek olduğuna inanmak istemez. Yaklaşık kırk dize boyunca Juliet'in bu tereddütlü hali anlatılır (Slamans, 1976: 11).

Shakespeare, Brooke'un çizdiği negatif rahip portresini de değiştirmiş; bu sayede Katolik doktrine sahip çıkmıştır. Brooke'da davranışları, sözleri ve karakteriyle güven vermeyen Rahip karakteri Shakespeare'de kibar, insancıl, yardımsever, merhametli, erdemli bir danışman olarak tasvir edilmiştir. Her iki eserde de Rahip Lawrence'in bitkiler ve otlarla ilgili bilgisinden söz edilir. Ancak Shakespeare buna bazı dizeler ekleyerek Rahip'le ilgili bu bilgiyi, yalnızca onunla ilgili bir detay olmaktan çıkarmış ve hikâyenin kurgusuna bağlamıştır⁸⁴. Brooke, eserinde yalnızca Romeus ve Juliet'i değil, Dadı ve Rahib'i de günahkâr gösterir. Romeus, Tybalt'ı öldürdükten sonra Rahib'in yanına sığınır; Rahib'in onu sakladığı yer, gençliğinde sevgilisiyle birlikte kalmış olduğu gizli bir yerdir. Shakespeare'in eserinde Rahib'in böyle bir geçmişi yoktur; o herkesçe kutsal biri olarak bilinir ve öyledir de. Brooke'da Rahip ününün zedelenmesinden, isminin suça karışmasından çok fazla endişelenir; bu yüzden Juliet yanına geldiğinde başlangıçta ona destek olmaz. Buradan anlaşılacağı gibi Brooke'un Rahib'i, başkalarından çok kendisini düşünen biridir. Sonunda cezalandırılmaktan korktuğu için Juliet'e yardımcı olmaya

⁸⁴ *Şu minik çiçeğin taze filizlerinde
Zehir de var, iyileştiren özler de:
Koklanırsa, dinçlik verir her yerine insanın
Tadılırsa, öldürür tüm duyuları, durdurur yüreği.*
(Shakespeare, 2017: 46)

çalışmaz; ancak gençlerin durumundaki çaresizliği gördüğü için en sonunda onlara yardım etmeye karar verir (Slamans, 1976: 16).

Brooke, Juliet'in dadısını da olumsuz bir karakter olarak tasvir eder ve gevezeliğinin yanında, "sarhoş dedikoducu" olarak etiketler. Shakespeare bu olumsuz imajı değiştirir; onu güvenilir biri olarak veya en azından yanında özel konuşmaların yapılabildiği bir aile üyesi olarak karakterize eder. Her iki eserde de erkek kahraman, aracılık yaptığı için Dadı'yı ödüllendirmek ister; Brooke'da Romeus Dadı'ya altı altın vermeyi teklif eder ve Dadı bunu hemen kabul eden çıkarıcı bir tip olarak resmedilir. Shakespeare'de ise Dadı, Romeo'nun teklifini hiç tereddüt etmeden reddeder. Dadının Juliet'in ölümüne verdiği tepki Brooke'un eserinde gerçekdışı görünmektedir; yıllardır Capuletler için çalışan ve onların biricik kızlarını büyüten Dadı, bu ölüm karşısında duygusal bir tepki vermez; direk Juliet'in annesine haber vermek için koşar. Shakespeare'de ise Dadı, bir anne gibi ah edip isyan eder, feryad eder; büyük bir şok ve panik yaşar. Brooke'un eserinin sonunda Prens, Dadı'ya sürgün cezası verir; çünkü ona göre gençlerin trajik sonunun nedeni, Dadı'nın bu sırrı ailelerden saklamış olmasıdır. Shakespeare'de ise Dadı hiçbir şekilde suçlanmaz; Prens olayları açıklığa kavuşturduğunda ve sorumluları tespit ettiğinde Dadı'nın adı anılmaz bile.

Benvolio karakteri, Brooke'un şiirinde yalnızca bir kez Romeus'la Rosaline hakkında konuşurken görülür. Shakespeare bu karakteri geliştirmiş ve eserde geniş yer vermiştir. Eserin en başından itibaren Benvolio, herkesin itibar ettiği, güvenilir, dürüst ve barışçıl biri olarak karakterize edilir. Mercutio karakteri ise tamamen Shakespeare'in hikâyeye eklediği bir karakterdir. Brooke'un eserinde Mercutio'nun gerçekleştirdiği tek eylem, balo gecesini Juliet'in elini tutmasıdır. Herhangi bir konuşması yoktur. Shakespeare, Mercutio karakterini oldukça geliştirmiş, son derece cevval (*mercurial*), konuşkan, mizahı çok seven, kavgacı ve enerjik bir karakter yaratmıştır. Shakespeare, Tybalt karakterini de geliştirmiş ve rolünü genişletmiştir. Brooke'da Tybalt, Capuletlerin balosunda yoktur. Shakespeare, Tybalt'ın balodaki varlığı ve Romeo yüzünden amcasıyla tartışması sahneleriyle, seyirciyi büyük kavganın dramatik atmosferine hazırlamış olur. Tybalt'ın, Romeo'nun evine onu düelloya davet eden bir mektup yollaması da yine Shakespeare'e özgü sahnelerdir.

Brooke'un şiirinde Tybalt da diğerleri gibi bir karakter olarak işlenmemiştir; eserdeki tek bir rolü, iki aile arasındaki kavgayı körüklemektir; bu nedenle şiirin tek bir yerinde görünür.

Brooke, şiirinde Paris'i de bir karakter olarak işlememiştir. Eserde yalnızca Juliet'in evleneceği damat adayı olarak yer almıştır⁸⁵. Konuşmasına yer verilen dizelerde Capulet'e düğün için harcama yapmamasını söylediği yerdir. Paris bunun dışında eserde görünmez. Shakespeare'in eserinde ise hem önemli bir role sahiptir hem de Juliet'i çok seven bir erkek olarak karakterize edilmiş ve eserin önemli sahnelerinde yer almıştır (Slamans, 1976: 19).

Shakespeare, Brooke'un şiirinde nadiren bahsedilen hizmetlileri, eserinde sıklıkla kullanmıştır. Oyunun en başında Capuletlerin hizmetlileri Sampson ve Gregory ile Montague ailesinin hizmetlileri Abraham ve Balthasar, oyundaki aksiyonu başlatan karakterlerdir. Daha sonra Capuletlerin hizmetlilerinden Peter, birkaç defa hikâyenin ilerlemesine katkıda bulunacak şekilde yer alır. Eserin en sonunda yer verilen hizmetliler de oyunun trajik havasına komedi katacak şekilde yazılmış diyaloglarıyla esere gerçekçi bir atmosfer oluşturulmasına yardım ederler.

Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inin, Brooke'un şiirinden farklı yönleri özetle şunlardır:

- Brooke'da 9 ayda gerçekleşen olaylar, Shakespeare'de –tiyatroda sahnelenmek üzere yazıldığı için- 4 güne sığdırılmıştır.
- Brooke'da Juliet 16; Shakespeare'de 13 yaşındadır.

⁸⁵ Brooke'un eserinde Capulet, kuzeninin yasını tuttuğu için bunca kederli olduğunu düşündüğü kızını mutlu etmek için müsasip bir koca bulup onu evlendirmeye karar verir. Gerçi 16 yaşındaki kızı gelin olmak için çok gençtir; ancak genç bir kız, tehlikeli bir hazinedir; üstelik Juliet'in endişe verici durumu, derhal bir çare bulmayı gerektirmektedir:

*By farther leisure had a husband to provide;
Scarce saw she yet full sixteen years: too young to be a bride!
But since her state doth stand on terms so perilous,
And that a maiden daughter is a treasure dangerous,
With so great speed I will endeavour to procure
A husband for our daughter young, her sickness faint to cure,*
(Brooke, ty.: 81)

- Shakespeare, hikâyedeki şahısları birer karakter olarak işlemiş ve rollerini genişletmiştir.
- Shakespeare bir Katolik olarak, Protestan olduğu bilinen Brooke'un negatif bir olarak çizdiği Rahib karakterini değiştirmiş; son derece bilgili ve erdemli bir karakter olarak ve rolünü genişleterek hikâyesinde kilit bir konuma yerleştirmiştir.
- Shakespeare aynı zamanda Benvolio, Tybalt ve Paris karakterlerini de geliştirmiş ve rollerini genişletmiştir. Brooke'da sadece bir yerde geçen ve hikâyede herhangi bir rolü olmayan Mercutio'yu oldukça önemli ve ilgi çekici bir karakter haline getirmiştir.
- Tybalt ve Romeo'un kavgasını, eklediği sahnelerle daha anlaşılır ve daha mantıklı bir şekilde işlemiştir.
- Brooke eserinde didaktik bir anlatım ve dinî-ahlâkî bir amaç güttüğü için karakterleri günahkâr ve suçlu ilan ederken, Shakespeare daha çok âşıkların masumiyetine; tutkulu ve özverili aşklarına vurgu yapmıştır.

1.1.2. Romeo ve Juliet'in Olay Örgüsü

İtalya'nın Verona şehri ahalisinin iki büyük ve soylu ailesi Capulet ve Montague'ler arasında, eserde nedeni hakkında bilgi verilmeyen ve geçmişten gelen bir düşmanlık ve nefret vardır. İki aile arasındaki gerilim, şehirde zaman zaman büyüyen kavgalara neden olmakta ve ahalinin huzur ve sükununu bozmaktadır. Oyun, bu iki ailenin uşakları arasında çıkan tartışmayla başlar. Uşaklar arasındaki tartışma büyür. Montague'nin yeğeni ve Romeo'nun arkadaşı olan Benvolio kavgaya dönüşen tartışmayı sonlandırmaya çalışır ve bunun için kılıcını çeker. O sırada Lady Capulet'in yeğeni Tybalt gelir; Benvolio'nun kılıç çektiğini görünce niyetinin kavgayı önlemek olduğuna inanmadığı söyler ve o da kılıcını çekip Benvolio'yla kavgaya girer. İki aile arasında çıkan kavgalardan bıkmış olan şehir ahali bu duruma tepki gösterir. Capulet ve Montague'ler eşleriyle birlikte kavganın çıktığı yere gelirler ve onlar da büyük bir öfkeye kapılarak kılıçlarını çekerler. Eşleri onları engeller ve bu sırada Prens Escalus gelerek aile büyüklerini yanına çağırır. Onların

kavgaları yüzünden şehirde huzur kalmadığını söyler ve onları bir daha kavga çıkmaması konusunda uyarır.

Eserin başkahramanı olan Romeo, oyunun başlarında çok sevdiği fakat aşkına karşılık bulamadığı Rosaline (Capulet'in yeğeni) için acı çekmektedir. İnsanlardan kaçarak doğaya sığınmıştır. Derdini kimseyle paylaşmaz. Ailesi ve arkadaşları onun bu durumuna üzürlüdür. Özellikle babası bu duruma çareler arar fakat oğlu iyileşmek için çaba göstermediğinden bir çözüm bulamaz. Romeo'nun kuzeni Benvolio, Romeo'yla konuşur ve onun, Rosaline yüzünden bu halde olduğunu anlar. Rosaline dışında bir sürü güzel kız olduğunu, eğer aşkına karşılık bulamıyorsa başka birini bulmasını söyler. Ancak Romeo, başka kimseyi istemediğinden emindir. Ona göre hiç kimse Rosaline kadar güzel olamaz.

Lord Capulet, Prens Escalus'un akrabası Kont Paris'le gençlerin arasında çıkan kavga ve Prens'in uyarısı hakkında konuşurken, Paris Capulet'e, onun kızına talip olduğunu, uygun görürse evlenmek istediğini söyler. Capulet kızının henüz 14 yaşına bile girmediğini, en azından birkaç yıl daha beklemeleri gerektiğini söyler. Kont, Juliet'in yaşının evlilik için küçük olmadığını, onun yaşındakilerin çoktan anne olduklarını söyler. Capulet bu teklife olumsuz yanıt vermez ancak Paris'ten kızına kur yapmasını, onun kalbini kazanmasını ister. Evinde düzenleyeceği baloya şeref vermesini; kızının da aralarında bulunduğu onlarca güzel kız arasından dilediğini seçebileceğini söyler. Evin uşağı Peter'e de balo için hazırlanan davetiye listesinde yer alanları haberdar etmek üzere Verona'yı baştan başa dolaşmasını emreder.

Benvolio, aşk acısı içinde kıvranan Romeo'yu, başka kızlara bakmak ve yeni bir aşk bulmak konusunda ikna etmek için uğraşmaya devam eder. Onlar kendi aralarında konuşurlarken Capuletlerin uşağı Peter, balo için hazırlanan davetiyeleri dağıtmaktadır. Okuma yazması olmayan uşak, davetiyede yazılı isimleri ararken gençlerden yardım ister; Romeo davetliler listesinde Rosaline'ın adını görür. Rosaline'ı uzaktan da olsa görüp onun güzelliğini seyredebilmek için baloya gitmeye karar verir.

Balonun gerçekleşmesinden önce Lady Capulet, kızı Juliet'le evlilik hakkında konuşur. Juliet, evliliğin bir onur olduğunu ancak daha önce hiç düşünmediğini

söyler. Annesi ona damat adayı olarak Kont Paris'i önerir. Juliet'in dadısı da hanımına katılır ve ikisi birlikte Kont Paris'i methederler. Verona'da ondan daha asil, daha yakışıklı bir genç olmadığını; bu gece baloya gelecek olan Paris'e alıcı gözüyle bakıp eş adayı olarak değerlendirmesini ister. Juliet, Paris'e bakacağını söyler ancak bakmanın sevgiyi getireceğinden emin olmadığını belirtir.

Romeo, Benvolio ve Mercutio, davetli olmadıkları halde maskelerini takıp baloya katılmak üzere Capuletlerin evine giderler. Benvolio ve Mercutio dans edenlerin arasına karışmayı teklif ederler ancak Romeo, ruhunun kurşun gibi ağır olduğunu, bu nedenle sadece dans edenleri izleyeceğini söyler. Israr eden arkadaşları gördüğü kötü rüyadan ve içinde bu gece kötü bir şeyler olacağına dair uyanan önseziden söz eder.

Dans eden Benvolio ve Mercutio'dan ayrılarak davetlileri izlemeye başlayan Romeo, aniden Juliet'i fark eder. Juliet'in güzelliğinin etkisiyle şiirsel sözler söylemeye başlar. Romeo bu sözleri söylediği sırada Capulet'in yeğeni Tybalt, onun sesini duyar ve büyük bir öfkeye kapılarak kılıcını getirmelerini ister. Hiddetinin nedenini soran amcasına, düşmanları olan Montagueelerin oğlu Romeo'nun davetsiz olduğu halde baloya gelerek Capuletleri küçümsediğini söyleyerek amcasının Romeo'ya haddini bildirmesini ister. Ancak amcası Romeo'nun Verona'da takdir edilen bir genç olduğunu, gördüğü kadarıyla nazikçe eğlendiğini ve evinde küçük düşürülmesini asla onaylamadığını belirtir. Öfkesi artan Tybalt'ı azarlar; haddini bilmesini ve erkeklik taslamamasını söyleyerek kızar. Tybalt kabaran öfkesini daha sonra intikam almak üzere yemin ederek içine atar.

Romeo güzelliğine vurulduğu Juliet'in yanına giderek ona kur yapar. Elini nazikçe öper ve birbirinden güzel kelime oyunları ile onu etkilemeye çalışır. Juliet de Romeo'dan etkilenmiştir. Aralarında güçlü bir çekim meydana gelir ve Romeo Juliet'i birkaç kez öper. Dadısı Juliet'e seslenince ayrılmak zorunda kalırlar. Romeo dadıya genç bayanın kim olduğunu sorar ve Capuletlerin biricik kızları olduğunu öğrenir. Konuklar ayrılırken Juliet dadısına kapıya doğru giden konukların arasında gördüğü gencin kim olduğunu sorar. Dadı, Capuletlerin düşmanı olan Montagueelerin biricik oğulları olan Romeo olduğunu öğrenip Juliet'e haber verir. Juliet, kendisini öpen bu gence çoktan âşık olmuştur.

Romeo'nun aklı Juliet'de kalır; arkadaşlarını atlattıktan sonra Capuletlerin bahçe duvarından atlayarak evi gözetlemeye başlar. Juliet de aşkın büyüsüne kapılmış ve kendini balkona atarak kimseyle paylaşamayacağı güzel duygularını ve heyecanını kendi kendisiyle konuşarak yatıştırmaya çalışır. Romeo, balkonda gördüğü ve kendi kendine konuştuğunu duyduğu Juliet'in sözlerini yanıtlar. Juliet, bunca beğendiği ve etkilendiği gencin düşmanlarının adını taşıyor olmasına isyan eder. Romeo, Juliet istediği takdirde adını silip atabileceğini söyler. Birbirlerine karşı hissettiklerini en güzel dizelerle dile getirip aşkları üzerine yeminler ederler. Juliet, eğer aşkında samimiyse ve niyeti evlilikse, ona göndereceği kişiyle bunu bildirmesini ister. Ertesi gün sabah 9'da aracı vasıtasıyla haberleşmek üzere ayrılırlar.

Romeo o gece uyuyamaz; sabaha karşı kendisini kiliseye, Rahip Lawrence'in yanına atar. Sabahın ilk ışıklarıyla bitki toplamak üzere dışarı çıkan Rahip, Romeo'nun gece boyu uykusuz kaldığını fark eder. Rosaline ile birlikte olduğunu tahmin ederek günahı için tövbe etmesini ister. Ancak Romeo o adı çoktan unuttuğunu, Capuletlerin kızına âşık olduğunu ve bu sefer aşkının karşılıksız olmadığını bildirir. Romeo'daki ani değişime şaşırان Rahip, onun gizlice evlenme isteğini kabul eder. Bu evlilikle ailelerin arasındaki düşmanlığın son bulacağını ümit eder.

Arkadaşları Benvolio ve Mercutio'nun yanına giden Romeo, Juliet'in göndereceği haberciye beklemeye başlar. Juliet'in dadısı gelir; Romeo dadıya, Juliet'in öğleden sonra günah çıkarma bahanesiyle kiliseye gelmesini, Rahip Lawrence'in onların nikâhını kıyacağını iletmesini söyler. Uşağının getireceği ip merdiveni yanında götürmesini, bu gece bununla müstakbel karısının yanına tırmanacağını söyler.

Dadının getireceği haberi heyecanla bekleyen Juliet, dadısından binbir güçlükle alabildiği haberi duyduğunda sevinçle kiliseye ko ar. Rahip içindeki tereddütleri gidermesi ve kıyacağı nikâhın hayır getirmesi için dualar ederek gençlerin nikâhını kıyar.

Benvolio ve Mercutio, kentin bir alanında kavga ve cesaret üzerine gevezelik ederlerken Tybalt, yanında birkaç kişiyle gelir ve kavga çıkarmak üzere gençleri

kışkırtmaya çalışır. Esas hedefi ise Romeo'dur. Mercutio Tybalt'ın dozuyla ona karşılık verirken Romeo gelir. Tybalt sözleriyle ona sataşır ve kılıcını çekmeye davet eder. Ancak Romeo, Tybalt henüz bilmese de onunla akraba olmuştur ve karısını düşünerek ona beklediği karşılığı vermez. Onun bu pasif hali Mercutio'yu öfkelenendirir ve kavga etmeye kararlı olduğunu gördüğü Tybalt'a karşı kılıcını çeker. Kılıç kullanma konusunda maharetli olan Mercutio, Romeo'nun onları engellemeye çalışması sırasında Tybalt'ın bir hamlesiyle ölümcül bir yara alır ve kısa süre sonra iki aileye de lanet ederek ölür⁸⁶. Esas hedefi Romeo'yu öldürmek olan Tybalt, uzaklaştığı halde geri döner ve bu sefer Romeo da kavgaya hazırdır. Zira en yakın arkadaşının ölümüne neden olmanın acısı ve öfkesiyle doludur. Vuruşurlar ve Tybalt ölür. Benvolio, ne yapacağını bilemez bir halde kaderine sitem eden Romeo'yu kaçmaya ikna eder. Prens, Capuletler ve Montague'ler gelirler ve cinayetlerin nedenini Benvolio'dan öğrenirler. Prens'in yeğeni, Capuletlerin yeğeni tarafından öldürülmüş; Romeo da Capuletlerin yeğenini öldürerek yasaların Tybalt'a vereceği cezayı uygulamıştır. Bu karmaşık suçtan ötürü Prens Romeo'ya ölüm cezası yerine sürgün cezası verir.

Heyecanla kocasını bekleyen Juliet, dadısının getirdiği cinayet ve sürgün haberleriyle yıkılır. Bir yandan kuzenine üzülmüşken diğer yandan kocası için kahrolur. Romeo ise ne yapacağını şaşırılmış bir vaziyette kiliseye; Rahip Lawrence'a koşar. Prens'in kararının Mantua'ya sürülmek olduğunu öğrenince derin bir karamsarlık ve umutsuzluk duygusuna kapılır. Lawrence onu teselli etmeye çalışır; yasalara göre idam cezası vermesi gerekirken Prens'in sürgün cezası vermekle yetindiğini, bunun için çok şanslı olduğunu söyler. Ancak Romeo aşkıdan ayrılacağı için Verona surları dışında hayat olmadığını, zaten ölüm cezası verilmiş olduğunu söyleyip kahrolmaktadır. Juliet'in içler acısı durumuna üzülen dadısı, Romeo'nun kiliseye saklanmış olacağını tahmin ederek oraya gelir ve onlara Juliet'in durumunu anlatır. Romeo, karısının perişan halini öğrenince elini belindeki hançere uzatır ve kendini öldürmeye kalkar. Lawrence ona bir kadın gibi davranmaktan vazgeçmesini, erkeklere yakışır şekilde davranıp güçlü olmasını ve bu gece gidip

⁸⁶ Eserde Mercutio'nun ölümü bir dönüm noktası olur. Zira Mercutio'nun öldürüldüğü III. Perde'nin I. sahnesine kadar eserde komedi unsurları ağır basmaktayken bu ölümle birlikte trajedi başlar ve sonraki sahnelerin seyircide uyandırdığı duygu keskin bir çizgiyle ayrılırcasına komediden trajediye döner (Halio, 1998:21).

karısını teselli ettikten sonra kimselere görünmeden Mantua'ya gitmesini, orada kendisinden haber beklemesini söyler. Olaylar unutulunca konuyu ailelere açıp Prens'in de affını sağladıktan sonra buraya dönmesi için elinden geleni yapacağını söyler.

Capuletler öldürülen yeğenleri Tybalt'ın yasını tutarlarken, ziyaretlerine gelen Kont Paris, evlilik talebini yineler. Lady Capulet, Juliet'in kuzeni için çok fazla ağladığını, bu nedenle erkenden odasına kapandığını söyler. Ancak Capulet, kızı adına Kont Paris'in teklifini kabul eder. Kızının her konuda olduğu gibi bu konuda da kendisinin sözünden çıkmayacağına emindir. Düğün gününü birlikte kararlaştırırlar. Tybalt yeni öldüğü için aile arasında mütevazı bir tören yapmaya karar verirler. Odasına kapanan Juliet ise gizlice odasına gelen kocası Romeo'nun kollarında teselli bulmaktadır. Sabahın ilk ışıklarına kadar dertleşirler ve birbirlerine moral vermeye çalışırlar. Ancak Romeo, kimseye görünmeden ayrılmak zorundadır. Bu nedenle gün aydınlanmadan tırmandığı merdivenden iner. Ona son kez bakan Juliet, sanki onu mezarda bir ölü gibi gördüğünü söyler. Romeo da Juliet'i aynı şekilde gördüğünü söyler ve kötümser duygularla ayrılırlar.

Romeo ayrıldıktan sonra, annesi ve dadısı Juliet'in odasına gelirler. Annesi Juliet'in neden bu denli ağladığına bir anlam veremez. Onun ölümüne bu derece ağlamaktansa, katilinin hâlâ yaşıyor olmasına ağladığını umar. Kuzeninin intikamını alacağını; onu öldüren ve şehirden kaçan Romeo'yu bir şekilde öldürteceğini vaad eder. Ardından da Juliet'i biraz olsun mutlu edeceğini umduğu haberi verir; düşünceli babası, kızını bu amansız kederden kurtarmak üzere Perşembe günü onu Paris'le evlendireceğini haber verir. Juliet, büyük bir şok geçirir. Neden bu kadar acele ettiklerini anlamadığını; Paris'in kendisine duygularından söz etmediğini; onunla evlenmektense kuzenini katiliyle evlenmeyi tercih edeceğini söyleyerek bu karara net bir şekilde karşı çıkar. Kızının Paris'le evlenmeyi reddettiğini duyan Capulet, büyük bir öfkeye kapılır ve kararlaştırılan günde kiliseye gidip evlenmediği takdirde onu evlatlıktan reddedeceğini, evinden defolup gitmesini ve ailesini unutmaması gerektiğini söyleyerek hakaretler ve tehditler savurur. Annesi ve babası ayrıldıktan sonra onun Romeo'yla hem dinsel hem de duygusal bağlarla bağlanmış olduğunu bilen dadısından yardım ister. Ancak dadı Juliet'e, kocasını unutmamasını,

zaten onun bir anlamda ölmüş olduğunu, Kont Paris'in her anlamda ondan kat kat üstün olduğunu ve bu ikinci evliliğinin ilk evliliğini unutturacağını söyler. Juliet kendini yapayalnız hissederek kiliseye, nikâhını kıyan Lawrence'in yanına koşar. O sırada nikâh tarihini rahibe bildirmek için gelen Paris de oradadır. Juliet'le karşılaşır ancak Juliet ona soğuk davranarak günah çıkarmak için geldiğini ve rahiple yalnız kalması gerektiğini söyleyerek onun gitmesini sağlar.

Juliet, Rahip Lawrence'e bir çözüm bulamayacak olursa ölmeye hazır olduğunu söyler ve belinden hançerini çıkararak bu konuda ne kadar ciddi olduğunu gösterir. Rahip ona bir çözüm yolu görür gibi olduğunu, ancak bunu uygulamak için çok cesur olması gerektiğini söyler ve ona planını anlatır; buna göre Juliet eve gidip evliliğe razı gibi görünecek ve delilik yapabilecek umutsuz bir insan imajını silip onları eceliyle öldüğüne inandırmaya çalışacaktır. Bunun için ona bitkilerden hazırladığı bir iksir vereceğini; bu iksirin onu 42 saat boyunca ölü bir insan gibi uyutacağını ve bedenindeki tüm hayat emarelerini yok edeceğini; törenle gömüldüğü gece Romeo'nun gelip onu mezardan çıkaracağını ve birlikte Mantua'ya kaçacaklarını söyler. Juliet, yaklaşan düğün gününün yaşattığı panik yüzünden bu planı kabul eder ve iksiri alıp eve döner.

Capuletlerin evinde düğün hazırlıkları yapılmaktadır. Juliet odasına çekilir ve dadısına içinde bulunduğu karmaşık ruh halinden ötürü bu gece yalnız kalmak istediğini söyler. Capuletler sabaha kadar düğün hazırlıklarıyla meşgul olurlar. Sabah olunca Capulet, çalgıcılarla birlikte gelen Paris'i karşılamak için çıkar ve dadıya Juliet'i uyandırıp düğün için hazırlamasını söyler. Juliet'in odasına giren dadı, onu bir türlü uyandıramaz. Nihayet ölmüş olduğuna karar verir ve feryat etmeye başlar. Odaya gelen ebeveyni de Juliet'i yoklar ve öldüğünü düşünüp büyük bir matem haline girerler. Müstakbel karısını almak için odaya gelen ve Juliet'in öldüğünü öğrenen Paris yıkılır ve kadere sitemler ederler. Rahip Lawrence onlara metin olmalarını; düğün için yapılan tüm hazırlıkların cenaze törenine uygun hale dönüştürülmesini ister. Juliet törenle aile mezarlığına gömülür.

Mantua'da çaresiz bir şekilde Verona'dan gelecek haberleri bekleyen Romeo, Balthasar'ın, Juliet'in öldüğünü haber vermesiyle yıkılır; kaderine isyan eder ve o anda ölümle ilgili kararını verir. Mantua'da bir eczacı bulur ve onu ikna ederek

yasadışı olduğu halde ondan zehir temin eder. Balthasar'dan onu Juliet'in mezarına götürmesini ister ve atlara binip yola çıkarlar.

Rahip Lawrence'in Juliet'le yaptıkları planı anlattığı ve acilen Romeo'ya ulaştırılması gereken mektubu yerine ulaştırmakla görevlendirdiğı Rahip John, Lawrence'in yanına gelir ve şehirde çıkan veba salgını yüzünden evde karantinada tutulduklarını, bu nedenle mektubu geri getirdiğini söyler. Lawrence Juliet'in uyanma saatini hesaplayarak panik içinde mezarlığa gider.

Oyunun, Capuletlerin mezarlığında geçen son sahnesinde Paris elinde çiçeklerle Juliet'in mezarına gelmiştir. Sevddiği kadının mezarını çiçeklerle süsler ve mezarıyla konuşmaya başlar. Bu sırada elinde meşaleyle oraya doğru gelen birilerini fark eder ve bir kenara çekilip izlemeye başlar. Romeo, Balthasar'a bir mektup verir ve yarın sabah mektubu babasına vermesini söyler. Kazmayı ve diğer gereçleri Balthasar'dan alır ve onu gönderir. Efendisinin çılgınca sözlerinden ve kararlı bakışlarından korkan Balthasar, onu uzaktan izlemek üzere bir ağacın dibine gizlenir. Uzaktan olanları seyreden Paris, Juliet'in mezarını kazmaya çalışan kişinin Romeo Montague olduğunu anlar ve bu düşman gencin, Capuletleri incitmek için Juliet'in cesedine zarar vereceğini düşünür. Bu nedenle kılıcını çeker ve Romeo'nun karşısına dikilerek ondan bu çirkin işe son vermesini ve teslim olmasını ister. Romeo Paris'e ona engel olmaması için yalvarır. Onu ikna edemeyeceğini anlayınca kılıcını çeker, vuruşurlar ve Paris düşer; ölmeden önce Romeo'dan kendisini Juliet'in yanına gömmesini ister. Romeo ona büyük bir saygı ve acıma duyar ve isteğini yerine getireceğini söyler.

Juliet'i mezarından çıkarır; vücudundaki canlılığı ve güzelliğı görünce ölümün de Juliet'e âşık olduğunu ve bunun gibi duygularını dile getirir. Juliet'le vedalaştıktan sonra yanındaki zehiri içer ve ölür. Mezarlığa gelen ve etraftaki kanları gören Lawrence, dehşete kapılır. Juliet de o sırada uyanır ve Romeo'yu sorar. Lawrence ona planın umdukları gibi gitmediğini, karşı koyamadıkları bir gücün her şeyi altüst ettiğini söyler; yanbaşında duran Romeo ve Paris'in ölüsünü gösterir. Metin olmasını ve kendisiyle birlikte gelip manastırdaki kutsal rahibelerin arasına katılmasını ister, ancak Juliet kabul etmez ve ona gitmesini söyler. Mezarlığa doğru gelenleri fark eden rahip, oradan uzaklaşır. Juliet kocasına bakar ve kısa süre önce

öldüğünü anlar. Elindeki şişede hiç zehir kalmadığını görür ve dudaklarında kaldığını düşünerek hala sıcak olan dudaklarını öper. Ardından Romeo'nun belindeki hançeri alır ve göğsüne saplayarak Romeo'nun cesedinin üzerine düşer. Prens ve bekçiler ve aileler olay yerine gelip olanları anlamak üzere tahkikata girişirler. Romeo'nun uşağı ve Rahip bulunur; neler olduğunu anlatırlar. Balthasar'ın elindeki Romeo'ya ait mektubu okuyan Prens, Rahibin sözlerinin doğru olduğunu anlar. Montague, daha dün gece oğlunun kederinden ölen karısının öldüğünü ve şimdi de oğlunun öldüğünü söyler ve yıkılmış bir vaziyette kaderine teslim olur. Prens aile büyüklerine nefretlerinin vardığı yeri hatırlatır.

Capulet, Montague'ye barış elini uzatır; Montague Verona'ya Juliet'in altından heykelini dikeceğini, Verona denilince vefalı ve sadık Juliet'in hatırlanacağını söyler. Capulet de onun yanına Romeo'nun heykelini dikeceğini söyler. Son olarak Prens, Romeo ve Juliet'in öyküsünden daha acıklı bir öykü olmadığını söyler ve hikâye sona erer.

1.1.3. William Shakespeare

William Shakespeare, 23 Nisan 1564'te İngiltere'nin Warwickshire bölgesinde bulunan ve yaygın olarak Stratford olarak bilinen Stratford-upon-Avon kasabasında, sulh hâkimliği ve belediye başkanlığı gibi önemli görevlerde bulunmuş bir zanaatkâr olan John Shakespeare ve varlıklı bir ailenin kızı olan Mary Arden'in 8 çocuğunun üçüncüsü ve ilk erkek çocuk olarak doğmuş; doğumundan üç gün sonra bölge kilisesinde vaftiz edilmiştir. 18 yaşındayken kasabaya yakın bir köyden, kendisinden 8 yaş büyük Anne Hathaway'le evlenmiş⁸⁷; 1582'de kızı Susanna, 1585'te ikiz çocukları Judith ve Hamnet doğmuş; tek oğlu Hamnet 1596'da 11 yaşındayken ölmüştür (Watts, 2000: 25).

Kendisine “Avonlu Swan” (ozan, şair) da denilen Shakespeare'in hayatı hakkında bilinenler, kilise, mahkeme ve tapu kayıtları gibi resmi belgelere ve çağdaşı olan yazarların onun hakkında yazdıklarına dayanmaktadır. Shakespeare, babasının mali durumu bozulmasına rağmen, diğer varlıklı aile çocukları gibi iyi bir eğitim

⁸⁷ Anne hamile olduğu için alelacele evlenmek zorunda kalmışlardır. Zira o dönemde evlilik dışı cinsel ilişki suçtu ve gençler bu yüzden kilise mahkemesi tarafından yargılanmak üzere çağrılabilirlerdi (Honan, 2014: 125).

görme olanağına sahip olmuştur. İlkokuldan sonra Latince eğitim veren King's New School adlı okula devam etmiş, burada Roma edebiyatı klasiklerini okuma fırsatı bulmuştur. Erken yaşta hayata atılan Shakespeare, üniversite eğitimi alamamıştır (Sevgen, 2006: V).

Ailesi Katolik olan Shakespeare, Katolik mezhebine uygun bir eğitim almıştır. Ancak yetiştiği ve yaşamını sürdürdüğü Stratford ve Warwickshire'da ve o dönemin Londra'sında, dini anlamda karışık bir ortam söz konusudur⁸⁸. Bu nedenle kimi araştırmacılar Shakespeare'in Protestan olduğunu iddia ederler, fakat Shakespeare'in Katolik veya Protestan olduğunu söyleyebilmek için elde kesin bir bilgi mevcut değildir. Ancak ailesi, yaşadığı çevre, dönemin dini anlayışı, Shakespeare'in hitap ettiği kitle vb. faktörler değerlendirildiğinde, onun bu konuda katı bir anlayışa sahip olmadığı sonucuna varılabilir. Shakespeare, Katolik geçmişini ve geç Elisabeth/erken Jakoben İngiltere'sinde Katolikliğin riskli pozisyonunu göz önünde bulundurarak, oyunlarında dinsel sorunlara değinmeme konusunda dikkatli olmaya çalışmıştır (Marotti, 2003: 222).

Yirmili yaşlarında, üç çocuk babası olan Shakespeare, hakkında açılan bir davadan kaçmak için doğduğu kasabadan ayrılır; Londra'ya gider ve Globe Tiyatrosu'na bağlı bir tiyatro topluluğunda⁸⁹ aktör ve oyun yazarı olarak tiyatroculuk mesleğine başlar. Mesleğinde büyük bir başarı yakalar; çalıştığı kumpanyanın altı ortağından biri olur. Kazandığı paranın büyük bir kısmıyla emlak satın alır; bu yatırımlar sayesinde 1610'da doğduğu kasabaya oldukça varlıklı biri olarak döner; kasabadaki en büyük evi satın alır ve temelli olarak buraya yerleşir. Sonunun yaklaştığını hissetmiş gibi 25 Mart 1616'da vasiyetnamesini yazar. Bir ay sonra

⁸⁸ Stratford-upon-Avon, Shakespeare'in yaşadığı dönemde dış dünyayla önemli ilişkileri olan, yol kavşağında, yaklaşık iki bin nüfuslu, küçük fakat canlı bir kasabadır. Gezici tiyatro topluluklarının uğrak yerlerinden biri olduğu bilinmektedir. Shakespeare, çok defa bu toplulukların temsillerini izlemiş olmalıdır (Ofazoğlu, 2011:35).

⁸⁹ Shakespeare'in kumpanyası önceleri kiracı olarak *The Theatre* binasında temsiller verirken, daha sonra iki ayrı tiyatro binasına sahip olmuşlardır. Bunlardan ilki 1599'da yaptırıkları üç bin kişilik üstü açık ve daire şeklindeki *Globe Tiyatrosu*, kumpanyanın ana mekânıdır. (Burada ilk olarak 1599 yılında Shakespeare'in *V. Henry* adlı oyunu sahnelenmiştir. *Globe* ismi, daire şeklindeki dünyayı temsil etmektedir; karakterlerinden birine söylediği üzere, Shakespeare'e göre dünya bir sahne, insanlar da bu sahnedeki oyuncularlardır.) Shakespeare'in ortağı olduğu kumpanya 1609'da *Blackfriars* adını verdikleri üstü kapalı bir tiyatro binası almış, burayı da tiyatronun kışlık mekânı olarak kullanmışlardır (Sevgen, 2006: X).

evinde arkadaşlarıyla eğlenirken içkiyi fazla kaçıır ve tutulduğu humma sonrasında 23 Nisan 1616’da, 52 yaşında yaşama veda eder (Oflazoğlu, 2011:37).

Günümüzde Shakespeare’e ait oyunların sayısı 38 olarak kabul edilir⁹⁰. Oyunlarından başka, *Venus and Adonis*⁹¹ ve *The Rape of Lucrece*⁹² (Lucretia’nın Irzına Geçilmesi⁹³) adında iki uzun öyküsel şiir; *The Lovers’s Complaint* (Âşığın Yakınması), *The Phoenix and The Turtle*⁹⁴ (Anka Kuşu ile Kumru) gibi birkaç kısa şiir ve 154 sone yazmıştır (Urgan, 2020: 226). Veba salgını⁹⁵ etkisindeki Londra’nın umutsuz ve kasvetli havasıyla kontrast oluşturan bu erotik şiirler, Shakespeare’in kendisini kibar sosyeteye şair olarak tanıtmaya ve kabul ettirme girişimi olarak görülmüştür (Honan, 2014: 247).

Mina Urgan, pek değeri olmayan bu şiirlerin, büyük bir şairin acemilik dönemine dahi yakışmadığını; o dönemde ikinci sınıf bir şairin bile yazabileceği oranda sıradan şiirler olduğunu söyler. Aşırı süslü ve yapmacık bir dille Ovidius’un

⁹⁰ Shakespeare’in oyun yazarı olarak ürün verdiği süre yaklaşık yirmi yılı kapsar. Shakespeare’le ilgili sorunlardan biri de 52 yaşında ölen şairin 47 yaşındayken (1612) oyun yazmayı neden bıraktığıdır. Bu tarihten sonra herhangi bir oyun yazmadığı bilinmektedir (Urgan, 2020: 262).

⁹¹ Shakespeare, 1593’te yayımlandığında büyük ilgi gören *Venus ile Adonis*’in konusu Yunan mitolojisinden alınmıştır; yaklaşık iki bin satırlık bu uzun şiirde Aşk Tanrısı Venüs’ün genç ve yakışıklı Adonis’e duyduğu karşılıksız aşkı ve tutkusu konu edilmiştir. Shakespeare “muhayyilemin ilk evladı (*the first heir of my invention*)” dediği bu manzum öyküyü üçüncü Southampton Kontu Henry Wriothesley’e sunmuştur. “*Sayın Ekselansları*” diye hitap ettiği kont için yazdığı ithaf yazısında, “*Eğer muhayyilemin bu ilk evladı çirkin çıkarsa, bu denli soylu bir vaftiz babaya layık olmadığı için çok üzüleceğim ve aynı kötü hasadı bir daha almaktansa, böyle kıraç bir toprağı bundan sonra asla ekmeyeceğim.*” demiştir. Ayrıca ithaf yazısına Ovidius’a ait şu Latince özlü sözü de eklemiştir: “*Hayali dar şairler yavan şeylerle uğraşadursun, /Güzelim Apollo beni Musa’ların pınarlarına götürsün*” (Honan, 2014: 253).

⁹² 1594’te yayımlanan ve konusunu Roma efsanelerinden alan *The Rape of Lucrece* de yine Southampton kontuna sunulmuştur. *Venus ile Adonis* kadar uzun bir şiir olan bu öyküde, Roma kralının oğlu Sextus Tarquinius, dürüstlüğü ve iffetiyle ünlü, soylu bir kadın olan Lucrece’e tutulur; onu baştan çıkaramayacağını anlayınca, kocası savaştayken Lucrece’e saldırır ve istediğini zorla elde eder. Genç Lucrece, başına gelenleri babasına ve kocasına bildirdikten sonra namusunu temizlemek için intihar eder. Shakespeare’in dokunaklı tasvirlerle işlediği bu öykü de büyük ilgi görmüştür (Honan, 2014: 259).

⁹³ Bu şiirin ilk Türkçe çevirisi Mehmet Nadir tarafından 1888’de “*Lucrece’in Hetki*” adıyla Yeni Tarik gazetesinin çeşitli nüshalarında çıkmıştır (Enginün, 2008: 109).

⁹⁴ Bu iki kısa şiirin Shakespeare’e ait olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Bunlar arasında Shakespeare’e en layık olduğu düşünülen şiir, 67 dizecik *The Phoenix and Turtle*’dır. “Garip ve olağanüstü” olarak nitelendirilen bu şiirde, yüzyıllarca yaşadıktan sonra kendi kendini yakan, sonra küllerinden yeniden doğan anka kuşu ile kumru arasındaki sonsuza dek yaşayacak olan sevdanın anlatılmıştır (Urgan, 2014: 17).

⁹⁵ Londra’da genellikle yaz mevsiminde baş gösteren veba salgınları nedeniyle tiyatrolar zaman zaman kapatılırdı; bu nedenle tiyatro sezonu daha çok, eylül ayı ile aralık ayı sonundaki Noel’e kadar olan zamandı. Ancak salgın dönemlerinde bile tiyatro etkinlikleri tamamen durmaz, kumpanyalar başka şehirlere turneye çıkarlardı (Sevgen, 2006: X).

taklit edildiği bu tarz şiirler, o dönemin genel bir eğilimi olarak görülmektedir. Şiirlerin konusu şehvet olmakla birlikte, gereğinden fazla abartılmış söz oyunları ve çok uzun tasvirlerin yarattığı laf kalabalığı nedeniyle, okuyanlarda herhangi bir heyecan uyandırmaktan uzak, Hazlitt'in deyimiyile "*a couple of icehouses*" (buzdan iki ev) soğuk şiirlerdir. Urgan, Shakespeare'e tapanların bile bu şiirleri sahiplenmediklerini belirtir. Halbuki Shakespeare, yaşadığı dönemdeki ününü bu şiirlere borçludur; Shakespeare'in ne büyük tragedyaları (şairin yaşadığı dönemde 18 tanesi yayımlanmıştır) ne de sanatsal açıdan çok daha üstün olan soneleri bu şiirler kadar ilgi görmemiştir. VA, yazıldığı 1593 yılıyla 1602 yılları arasında altı kez basılmış; RL, 1594'le 1616 yılları arasında beş kez basılmıştır.

Urgan'a göre bu erotik fakat son derece soğuk şiirlerden sonra Shakespeare'in sonelerini okumak, ikinci sınıf bir şairin acemice denemelerinin ardından, büyük bir şairin ustalık çağında yazdığı şiirlere geçmek gibi bir etki yaratır. Halbuki soneler, bu iki şiirle hemen hemen aynı dönemde (1593-96 arasında) yazılmış, 1609'da (şairin izni alınmadan bir matbaacı tarafından) yayımlanmıştır. Üstelik bu dönem, sone türünün en çok rağbet gördüğü bir dönemdir. Buna rağmen sonelerin ikinci baskısı, ancak 1640'ta, yani şairin ölümünden 24 yıl sonra yayımlanmıştır (Urgan, 2014: 37).

Shakespeare, 154 sonenin ilk 128'inde sarışın bir delikanlıya duyduğu aşırı sevgiyi⁹⁶; sonra gelen 27 sonede ise esmer bir kadına (*dark lady*) duyduğu beğeniyi, tutkuyu ve öfkeyi dile getirmiştir. Shakespeare'in "ben" dediği, kendi düşünce ve duygularını anlatır gibi konuştuğu tek yapıtı sonelerdir⁹⁷. İki uzun manzum

⁹⁶ Soneler, Shakespeare'in sanatını tüm görkemiyle yansıtan ve güzelliği herkesçe kabul edilen şiirler olmalarına rağmen, bir erkeğin hemcinsine duyduğu aşırı ilgiden söz ettikleri için son derece yadırganmış ve acımasızca yargılanmıştır. Urgan'a göre bu tedirginlik yersizdir, zira Rönesans döneminde iki erkek arasında bu tarz duygusal ve coşkulu bağlar olması o dönem için yadırganmıyordu. Elizabeth dönemi İngilizcesinde *lover* (sevgili) sözcüğü, arkadaş anlamına da gelmektedir. Mesela Shakespeare'in Julius Caesar'ında Brutus, Roma halkına seslenirken onlara "*Romans, countrymen, lovers!*" (Romalılar, yurttaşlar, dostlar) diye hitap eder. Caesar'ın en yakın arkadaşı olduğunu belirtmek için de "*my best lover*" (en iyi dostum) der (Urgan, 2014: 42). Ayrıca Honan'ın belirttiğine göre, Shakespeare'in koruyucusu olan ve şairin, tüm yazacaklarını ona ithaf ettiğini söylediği Southampton kontunun, biseksüel veya homoseksüel arkadaşları tercih ettiğine dair yeterince veri bulunmaktadır. Honan, o dönemde erkekler arasında cinsel ilişkinin suç sayıldığını, ancak yakın arkadaşlık ve candan dostluğa çok değer verildiğini söyler (Honan, 2014: 257).

⁹⁷ Bu nedenle bu şiirlerde şairin yaşamına, his ve düşünce dünyasına dair izler bulmak amacıyla soneler didik didik edilmiş, akla hayale sığmayacak yorumlar yapılmış, sonelerin üzerinden adeta "mürekkep seli" akıtılmıştır. Bu yorumlarda soneler şiir olarak değil, şairin hayatıyla ilgili belgeler

öyküsünden yukarıda söz ettik. Tiyatro oyunlarında ise Shakespeare'in yaşamına ve kişiliğine dair bir iz bulmak neredeyse imkânsızdır. Bu oyunlara bakarak Shakespeare hakkında, halkı yüce veya hor gördüğü, Katolik, Protestan veya dinsiz olduğu, savaştan veya barıştan yana olduğu, içkiden hoşlandığı veya nefret ettiği gibi birbirine zıt pek çok yorum yapmak mümkündür⁹⁸. Zira Shakespeare'in siyasal, dinsel ve toplumsal görüş ve yaklaşımları hakkında, birbiriyle çoğu zaman çelişen yorumların dışında gerçek anlamda bir bilgi bulunmamaktadır⁹⁹ (Urgan, 2020: 229).

Sonelerden anladığımız kadarıyla Shakespeare, tiyatroculuk mesleğinden hiç hoşnut değildir. 110. Sonede geçimini halkı eğlendirmek yoluyla sağladığı için adının lekелendiğinden, kişiliğini kaybedip âleme maskara olduğundan yakınır¹⁰⁰. Shakespeare sadece mesleğinden değil, sanatından da memnun değildir. 76. sonede şiirlerinin kısır ve tekdüze olduğundan, yeni ve değişik yollar deneyemediğinden, zamana uyup kendini yenileyemediğinden şikâyet ederek kendini yargılar¹⁰¹. Ayrıca kendine rakip olarak gördüğü bir başka şairden söz eder ve bu şairle kıyasladığında kendini çok değersiz bulur¹⁰². Shakespeare bu soneleri 34 yaşından önce yazmış olduğu halde kendini son derece yaşlanmış hisseder; yaşlılıktan acı acı yakınır (Urgan, 2014: 50). Oldukça sıkıntılı ve karamsar bir ruh hali içindeki şair, 66. sonede

olarak incelenmiştir. Shakespeare'in, soneleri dönemin modasına uyarak yazdığını, sonelerde şaire dair bir şey olmadığını, Shakespeare'in bu şiirlerde samimi olmadığını söyleyen araştırmacılar olmakla birlikte, bu şiirlerin, Shakespeare'in duygularından ve kişisel yaşantısından kaynaklandığı, şairin bu şiirlerde sevgisini, özlemlerini, duygularını günah çıkarırcasına içtenlikle açığa vurduğu görüşü ağır basmaktadır (Urgan, 2014: 53).

⁹⁸ Tieghem, bu durumun tiyatro türüne özgü olduğunu belirtir. Rousseau, Byron, Dostoyevski gibi pek çok yazar, yazdıkları yoluyla aktardıkları yaşam deneyimleri, düşünce ve duygularıyla Avrupa Edebiyatı üzerinde derin etkiler bırakmışlardır. Ancak Shakespeare, Corneille, Racine, Lope ve Calderon gibi tiyatro yazarları, yazdıkları oyunlarda şahısları hiç görünmediğinden, bu tür bir etki yaratmaları olası değildir (Tieghem, 2017: 199).

⁹⁹ Bloom, tam da bu nedenle Shakespeare metinlerine tarihsel, siyasal veya feminist yaklaşımların gereksiz girişimler olduğunu; Shakespeare metinlerinde şairle ilgili nihai yargılar arayanların hayal kırıklığına uğrayacaklarını söyler (Bloom, 2016: 22).

¹⁰⁰ *Yazık ki doğru; evet, orada burada dolaştım;*

Kendimi âleme maskara ettim durdum;

Öyle karıştı ki aklım, en pahalı şeyimi ucuza sattım; (Shakespeare, 2015:130). Halit Ziya Uşaklıgil, bu dizeleri şu şekilde tercüme etmiştir; “Şurada burada serseriyâne dolaştım. Halka bir soytarı sıfatıyla çıktım, ciğerlerime kan kusturdum ve ruhumda en muazzaz olan şeyleri bir hiç mukabilinde sattım.” (Enginün, 2008:259).

¹⁰¹ *Neden kısırlaştı ki şiirim, kendini donatamaz oldu,*

Değişimden, yenilikten alamaz oldu nasibini?

Niye ben de zamana uyup gözlemiyorum sağı solu,

Yeni yöntemlere, ilginç deyişlere açılmıyorum sanki? (Shakespeare, 2015: 96)

¹⁰² Birçok uzmana göre bu şair, Cristopher Marlowe'dan başkası değildir. Shakespeare'in karşısındaki en büyük şair ve oyun yazarı Marlowe'dur ve Shakespeare ancak onun karşısında kendini aşağı görebilir (Urgan, 2014: 57).

dünyanın kötü düzeni yüzünden hayatından bezdiğini ve ölümü özlediğini dile getirir. Beş para etmez serserilerin revaçta olduğundan, en güvendiği insanlar tarafından aldatıldığından¹⁰³, olmayacak insanlara onur payesi verildiğinden, erdemli insanların isimlerinin haksız yere lekелendiğinden, eğitilmiş insanların dilinin bağlandığından ve şarlatanların bilgili insanları yönettiğinden şikâyet eder; şayet sevdiğini yalnız bırakma korkusu olmasa ölümü bu hayata tercih edeceğini söyler¹⁰⁴.

Shakespeare, sanatıyla orijinal bir yerde durmakla birlikte, eserlerinde işlediği konulara bakıldığında, özgün denilebilecek bir eseri neredeyse yoktur; ilk oyunlarından biri olan *Love's Labour Lost* (Aşkın Emeği Boşuna) ve son eseri *The Tempest* (Fırtına) dışındaki oyunlarının tamamının kaynağı tespit edilmiştir (Urgan, 2020: 230). Shakespeare, sanatı konusunda alçakgönüllü davrandığı gibi, eserlerinin özgün olmayışını da üzümlere itiraf eder; tek yaptığı şeyin, eski sözlere yeni giysiler bulmak olduğunu; bellediği konuları hep aynı kılığa sokup durduğunu; fakat tek derdinin aşkını anlatmak olduğunu içtenlikle dile getirir¹⁰⁵.

¹⁰³ Shakespeare'in hayatı hakkında çok az şey bilsek de, genç yaşında önemli başarılar kazanan bu hassas şairin, hayatında pek çok hayal kırıklığı yaşamış olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bir örnek olarak, aynı zamanda bir şair olan, İtalyanca-İngilizce sözlük yazarı John Florio, şiirleriyle Shakespeare'in koruyucusu Henry Wriothesley'i o kadar etkilemiştir ki, üçüncü Southampton Kontu, Shakespeare'in maaşını keserek himayesini John Florio'ya devretmiştir (Patricca, 2020).

¹⁰⁴ *Bezdim hepsinden, ölüm gelse de huzur getirse!*

Hangisini saysam: Haklının hakkı hiç verilmez;

Allı pullu giysi düşer, beş para etmez serseriye;

En güvendiğin adam seni aldatmaktan çekinmez.

Ona buna hayasızca yaldızlı paye dağıtılır,

Tertemiz genç kıza hoyratça damga vurulur.

Sarsak yönetimce becerikli insan engellenir,

Kusursuz adını hak edene haksızca leke sürülür.

Eğitimin, bilginin dili bağlanır yetkili kişilerce,

Bilgi geçinen şarlatanlar yönetir bilgili adamı,

İyilik kısıvrak kul köle edilir kötülüğe,

Doğru sözlü kişinin aptala çıkartılır adı.

Bezdim işte bunlardan ve hiç durmam bana kalsa;

Ölmek, sevdiğimi yalnız bırakıp gitmek olmasa. (Shakespeare, 2015: 86)

¹⁰⁵ *Neden her yazdığım aynı, biri farksız ötekinden,*

Hep aynı kılığa sokup duruyorum, bellediğim konuları;

Artık benim adım sesleniyor neredeyse her sözümde,

Nereden gelmiş belli hepsi, biliniyor doğumları.

Ah, tatlı sevdiğim, bil ki, amacım hep seni yazmak,

Senden ve aşktan başka konum olmadı hiçbir zaman;

Tek yaptığım, eski sözlere yeni giysiler bulmak,

Kullanılmış olanı yeniden kullanmak durmadan.

Güneş her gün nasıl yenilenir nasıl eskirse,

Aşkım da, söylenmiş olanı söyleyip duruyor işte. (Shakespeare, 2015: 96)

Shakespeare araştırmacılarının hemfikir olduğu üzere, Shakespeare, İtalyan Rönesans müfredatı ve edebiyatı konusunda iyi bir eğitim görmüştür. Shakespeare'in, *Romeo ve Juliet* hikâyesini konu edinen İtalyanca metinlere sahip olduğu ve eserini yazarken bu metinlerden faydalandığına kesin gözüyle bakılmaktadır. Tudorlar, İtalyan Rönesansını büyük bir zevkle kucakladıklarında, İngiltere'den çok sayıda sanatçının, akademik ve sanatsal eğitimlerini desteklemek için İtalya'ya gittiği bilinmektedir. Dönemin tarihsel kayıtlarından anlaşıldığı kadarıyla Londra'da, Shakespeare'in çalıştığı bir alan etrafında merkezlenmiş oldukça kalabalık bir İtalyan topluluğu bulunmaktadır. Bu İtalyanlar arasında, özellikle sözlük yazarı John Florio ve Londra'da büyük bir şirketin başı olan Alfonso Bassano'nun karısı Emilia Bassano¹⁰⁶, Shakespeare'le ilişkileri bakımından özel bir öneme sahiptirler. Shakespeare'in bu kadını ve Kraliçe Elizabeth'in sarayında ağırladığı Venedikli tiyatro sanatçılarını yakından tanıdığı bilinmektedir. Bassano ailesinin, Da Porto ve Bandello'nun *Romeo ve Juliet* metinleri gibi pek çok İtalyanca esere sahip olduklarına; aynı zamanda diğer *Romeo ve Juliet* versiyonlarını da Shakespeare'e şifahen aktardıklarına kesin gözüyle bakılmaktadır (Patricca, 2020).

Shakespeare'in çalışmaya başladığı 1590'lı yıllarda drama türü, Avrupa'da oldukça yaygındı. İngiliz tiyatrosu, Roma tiyatrosundan ve Rönesans İtalya'sından pek çok şey almıştı. Bu kültürel alımlama Elizabeth dönemi tiyatrosuna önemli avantajlar sağlamıştır (Wain, 1964:1). Elizabeth dönemi tiyatrosu (özellikle Shakespeare'in oyunları), Antikçağ (Roma, Yunan) tiyatrosundan daha zengin bir insan dünyası sunar; tema kaynakları olarak ulusal tarih, Roma ve Yunan tarihi, tarih öncesi zamanlar, efsane ve masallar kullanılmıştır. Bu dönem tiyatrosu için seçilen mekânlar, İngiltere, İskoçya, Danimarka, İtalya, Akdeniz adaları, Doğu, Antik Yunan, Antik Roma ve Antik Mısır gibi çok çeşitli yerlerdir. Dönemin kültürel ve coğrafi ufkuna, büyük keşiflerin etkileri de eklenince Elizabeth dönemi İngiliz tiyatrosu, çok kültürlü bir yapıya kavuşmuştur (Auerbach, 2019: 360).

Shakespeare'i etkileyen, ona ilham kaynağı olan yazarlar arasında Romalı şair Ovidius Naso (öl. M.S 17) ilk sırada yer alır. Ovidius'un, çok çeşitli öyküleri

¹⁰⁶ Bazı Shakespeare uzmanlarına göre, şairin sonelerinde bahsettiği "*Dark Lady*", Shakespeare'in yasak aşkı İtalyan Emilio Bassano'dur (Patricca, 2020).

manzum bir şekilde derlediği *Metamorphoses* (Dönüşümler) adlı önemli eserinin, 1565-67 yıllarında Arthur Golding tarafından İngilizceye çevrildiği bilinmektedir. Ovidius'dan İtalyan şair Petrarca ve Shakespeare'e kalan en önemli miras “evrenselleştirme” temasıdır. Bu temaya göre, bir şairin şiirlerinde söz ettiği kişi, ölümsüzlük kazanmaktadır. Zamanın yıkıcı etkisine karşı korunmanın ve sonsuz yaşamın sırrı, şiir yoluyla “bâkî” kalmaktır (Bozkurt, 2015: 11). Shakespeare 55. sonesinde, kendi yaman şiiri hala yaşıyorken, geride ne mermer heykeller ne de beylerin süslü anıtlarının kalmış olacağını söyleyerek bu temayı çok güzel işlemiş, böylece kendi adıyla birlikte aşkını da ölümsüzlüğe kavuşturmuştur¹⁰⁷.

Ovidius'tan sonra Shakespeare'i en çok etkileyen iki yazar, İngiliz edebiyatının ilk büyük şairi Geoffrey Chaucer (öl. 1400) ve Shakespeare'in çağdaşı Cristopher Marlowe'dur. Bloom, Ovidius, Chaucer ve Marlowe'un, Shakespeare'in birleşik selefi olduklarını ve Shakespeare'in yaşadığı dönemde de bunun bilindiğini söyler. Shakespeare, karakterlerini inceliklerle işlerken kuşkusuz Kutsal Kitap'tan, Ovidius ve Chaucer'den önemli ölçüde etkilenmiştir; ancak yalnızca Marlowe, Shakespeare'e ilham kaynağı olmakla birlikte, aynı zamanda onda tereddüt ve endişe uyandırmıştır. Shakespeare, kendisinden iki yaş küçük olan ve öldürüldüğü 1593 yılına kadar Londra'nın en gözde oyun yazarı olan Ovidius takipçisi Marlowe¹⁰⁸'a karşı daima ‘etkilenme endişesi’ taşımıştır. Shakespeare ve Marlowe, dört yıl boyunca Londra sahnesine oyun yazmak için rekabet halinde olmuşlardır (Bloom, 2016: 19).

Sonelerinden anladığımız kadarıyla Shakespeare her ne kadar mesleğinden ve sanatından hoşnut olmasa da, yaşadığı dönemde kendini kabul ettirmiş saygıdeğer bir şair ve oyun yazarı olarak tanınmıştır. Tiyatroculuk mesleğinde, oyunculuk, oyun

¹⁰⁷ *Ne mermer heykeller, ne beylerin süslü anıtları
Kalmış olacak, bu yaman şiir yaşıyorken gelecekte.
Kahpe zaman toza bulayıp, kirle sıvarken yazıtları,
Günden güne daha parlayacaksın sen bu dizelerde.
Kıyamet günü sen kendin dirilene dek var olacaksın,*

Hep bu şiirde yaşayacak, sevenlerin gözünde kalacaksın. (Shakespeare, 2015: 75)

¹⁰⁸ Marlowe, Shakespeare gibi bir zanaatçı (Shakespeare'in babası eldiven üretti) çocuğu olmasına karşın üniversite eğitimi görmüş; tiyatroya ilgisi olduğu halde, büyük ihtimalle o dönemde saygın bir meslek olarak görülmediği için oyunculuğu beğenmemiştir. Saray çevresinin ajanı olarak çalıştığı düşünülen Marlowe, henüz 29 yaşındayken muhtemelen sarayın emriyle bir meyhane kavgasında öldürülmüştür (Bloom, 2016: 19).

yazarlığı ve tiyatro kumpanyasının ortaklarından biri olarak yöneticilik gibi hemen her pozisyonda çalışmış ve emeklerinin maddi karşılığını da almıştır; ancak yaşadığı dönemde diğer yazar ve şairler arasında belirgin bir üne sahip olamamıştır. Shakespeare’in adı, 18. yüzyılın sonlarına kadar Ben Johnson, John Fletcher gibi oyun yazarları kadar bile duyulmamıştır. 17. yüzyılda Shakespeare hakkında yazılanlar, sıradan övgü ve yergilerden ibarettir. Shakespeare’in adının Avrupa’da tanınması ve eserlerinin yaygınlaşması, 19. yüzyılda gerçekleşmiş, 20. yüzyılda ise her yönüyle araştırılan bir isim haline gelmiştir¹⁰⁹ (Sevgen, 2006: XXVI).

Shakespeare’in ünü yayıldıkça eleştirmenlerin tavırları değişmiş; Shakespeare’in kelime oyunlarına olan düşkünlüğü, trajedilerine komedi unsurları karıştırması¹¹⁰ gibi önceleri kusur olarak görülen özellikleri, sonradan yazarın olumlu ve ayırıcı nitelikleri arasında sayılmaya başlanmıştır. 20. yüzyılın önemli eleştirmenlerinden Bloom, Shakespeare’in çokkültürlülük yanlıları için vazgeçilmez bir yazar olduğunu; onu sadece Batı kanonu olarak görmenin sıradan bir yaklaşım olacağını; Shakespeare’in gerçekte “dünya kanonu” olduğunu söyler (Bloom, 2016: 16).

Dünya yazın tarihinde önemli bir yeri olan Rus yazar Tolstoy (d.1828), 1904’te yazdığı fakat öldükten sonra yayımlanmasını istediği, ancak arkadaşlarının ısrarı üzerine 1906’da yayımlanan *Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine* adlı yazısında, Shakespeare’e atfedilen ünün nedenini anlayabilmek için şairin tüm eserlerini hem kendi dilinde hem de İngilizce ve Almanca dillerinde okuduğu; ancak her seferinde tiksinti, can sıkıntısı ve şaşkınlıktan başka bir şey hissetmediğini anlatır. Dine ve dindaşlığa çok önem verdiği bilinen Tolstoy, Hristiyan dünyanın aydınlarının Shakespeare’in değeri konusunda sahip oldukları ortak kanıyı paylaşma motivasyonu, Shakespeare’i anlama konusunda büyük çaba gösterdiğini belirtir;

¹⁰⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “gelmiş geçmiş şairlerin en büyüğü” dediği Shakespeare’in, iki asır boyunca fark edilmemiş olmasını, şöhretin yanıltıcılığına örnek olarak gösterir (Tanpınar, 2016: 43).

¹¹⁰ Alman eleştirmen Erich Auerbach’ın “üslup sentezi” dediği bu durum, Shakespeare’in eserleri arasında en fazla *RJ*’de görülür; trajik süreçler, taşkınlık dolu veya komik sahneler birbiri ardına dizilir. Shakespeare’in hiçbir trajedisi, tek bir üslupla yazılmamıştır. Karakterlerin tasvirinde de trajik ile komik, yüce ile bayağı iç içedir. Auerbach, Shakespeare’in üslubunun bir parçası haline gelen trajik ile komiği birleştirme geleneğinin Antikçağ tiyatrosuna, özellikle Seneca’ya dayandığını söyler (Auerbach, 2019: 356).

ancak vardığı netice değişmemiştir; “İstedikleri kadar yere göğe sığdıramasınlar, Shakespeare bir sanatçı değildir.” der (Tolstoy, 2016: 302).

Tolstoy’un Shakespeare’e yönelik eleştirilerinin odak noktaları; aşırı yapay bulduğu dili, hiçbir konuda yakalayamadığını düşündüğü ölçü ve “karaktersiz” bulduğu karakterleridir. Shakespeare’e atfedilen olağanüstü niteliklerin, gerçekte şairin bu apaçık belli olan kusurları üzerine kurulduğunu söyler. Shakespeare’i, bir sanat yapıtının en önemli göstergeleri sayılan dil, üslup ve ölçülülük gibi konularda yetersiz bulan Tolstoy, karakter yaratma konusunda şaire atfedilen olağanüstü nitelikleri de son derece anlamsız bulur. Shakespeare’in en büyük tragedyası olarak genel kabul gören *King Lear*’le ilgili gözlemlerini ayrıntılı bir şekilde paylaşan Tolstoy, şairin bu oyun için yararlandığı kaynaktaki *King Lear* karakterinin, Lear’e göre çok daha başarılı bir karakter olduğunu, Shakespeare’in kaynak eserdeki karakteri çok bozduğunu iddia eder. Shakespeare’in karakter yaratma konusundaki yetkinliğine delil olarak gösterilen Lear dışındaki diğer karakterler, Hamlet, Othello ve Falstaff’dır¹¹¹. Tolstoy bunları da karakter olarak görmez; bazı eleştirmenlerin son derece ürkek bir tonda Hamlet karakterinin tuhaflığını dile getirdiklerini; ancak günümüz Hristiyan toplumlarında Shakespeare konusunda dogmatik hale gelen görüşlerden kaçınan özgür insanların olmadığını söyler (Tolstoy, 2016: 346).

Tolstoy, Shakespeare’in karakter yaratma konusundaki ününün, daha çok o rolleri sahnede performe edenlerle ilgili olduğunu savunur¹¹². Shakespeare karakterlerinin dilini son derece yapay bulan Tolstoy, dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir kimsenin böyle bir dil kullanmadığını söyler. Tolstoy’a göre bu karakterler bir de dillerini tutamamaktan mustarıptır; hangi koşullarda olduklarının bir önemi olmaksızın inanılmaz derecede çok konuşur, düşünceden çok uzak, cinas ve söz oyunlarına dayanan yığınlarca gereksiz şeyler söylerler (Tolstoy, 2016:

¹¹¹ Tolstoy’a göre, Shakespeare’in hiçbir karakterinin üstüne uymayan son derece yapay dili, sadece övünmeyi seven, sefih, sarhoş ve ahlâksız Falstaff karakterine yakışır; Shakespeare sadece Falstaff’ı kendi kişiliğine uygun bir dille konuşturabilmiş, dolayısıyla diğer oyun kişileri arasında sadece Falstaff karakter katına çıkabilmiştir (Tolstoy, 2016: 343).

¹¹² Mesela Shakespeare’in ilk tragedyası Titus Andronicus o kadar kötü bir oyundur ki uzun süre Shakespeare’e ait olmadığı iddia edilmiştir. Bu oyun ilk sahnelendiğinde peş peşe yığılan cesetler (13 kişi ölür) karşısında izleyenlerin kahkahaya boğuldukları söylenir. Fakat 1955’te yönetmenliğini Peter Brooke’un üstlendiği, başrollerinde Laurence Olivier ve Vivian Leigh’in oynadığı aynı oyun, sadece İngiltere’de değil, turneye gittiği Fransa’da da büyük beğeni kazanmıştır (Urgan, 2020: 246).

333).Shakespeare'in, oyunlarının ekonomisinde müsrif bir bonkörlük sergilediğini söyleyen Auerbach, sürüyle görülen yan rollerin ve yan öykülerin pek çoğunun gereksiz olduğunu, bunlar çıkarıldığı takdirde oyunun genel akışından bir şey eksilmeyeceğini ve metinlerin hafifleyeceğini söyler (Auerbach, 2019: 363).

Shakespeare'in oyunlarındaki aşırıya varan detaylara, suni ve ağır dile dikkat çeken bir başka eleştirmen, Terry Eagleton, Shakespeare hakkında çok az şey bilenlerin dahi bu oyunların, durdurulamaz bir akışla bir metaforun diğerini doğurduğu olağandışı bir belagatle yazılmış olduklarını fark edebileceklerini söyler. Shakespeare'de cinselliğin yüce ve bayağı görünümleri arasındaki çarpıcı oransızlığa vurgu yapan Eagleton'a göre âşıklar arasında, cinselliğin fiziksel yönüyle ilgili oldukları görülen tartışmalar, kur ayinleri, çılgın sayıklamalar gibi heyecan uyandırması beklenen sahnelerde bile öylesine yersiz ve aşırıya kaçan bir dil kullanılmıştır ki bu duruma şahit olan insanların gerçeklik duyguları zedelenir; istemsiz bir şekilde gerçeğin tam tersi olup olmadığı şüphesi uyanır. Bu tür sahnelerde “tantanalı edebi formüllerin” seferber edildiğini söyleyen Eagleton, şairin *Much Ado About Nothing* (Kuru Gürültü) oyunundaki karakterlerinden birine söylediği, “Eskiden dürüst bir erkek ve asker gibi az ve öz konuşurdu ama şimdi imla kılavuzu gibi; sözleri bir sürü garip yemekle süslü muhteşem bir ziyafet sanki.” sözlerine yer verir (Eagleton, 2015: 29).

İngiliz şair John Lyly'nin *Euphues* (1579) adlı eserinden türeyen *euphuism*, sürekli mecazlar kullanarak ve aşırı ince bir dille konuşan roman kahramanının adına dayanan bir kavramdır. *Euphuism* denilen bu yapay üslup, 16. yüzyılın sonunda, adeta salgın bir hastalık gibi toplumun üst sınıflarına kadar herkese bulaşan bir moda haline gelmiştir. 16 ve 17. yüzyıldaki bu aşırı süslü, mübalağalı benzetmelerle dolu ve tümüyle uydurma üslup, İngiltere'ye özgü bir moda değildi; İtalya'da adını Marino'dan alan “marinismo”; İspanya'da adını Gongora'dan alan “gongorism”; Fransa'da Moliere'in *Les Precieuses Ridicules* adlı eserinde alaya aldığı “preciosite” isimleriyle Avrupa'nın genelinde görülen bir akımdır. Shakespeare de dahil Elizabeth Dönemi yazarlarının çoğu uzun süre bu yapay üslubun etkisinden

kurtulamamışlardır¹¹³. Shakespeare, olgunlaştıktan sonra bu üslubu sadece alay etmek maksadıyla kullanmıştır¹¹⁴ (Urgan, 2020: 125).

Shakespeare'den hiç hoşlanmadığı bilinen Avusturyalı filozof Wittgenstein, Shakespeare'i bir yazar olmaktan çok bir "dil yaratıcısı" olarak değerlendirir (Bloom, 2016:24). Tolstoy, Shakespeare'in dil konusunda hünerli ve zeki bir adam olduğunu; sadece başarılı bir diyalog ustası değil, aynı zamanda ünlemler, jestler ve söz oyunları ile karakterlerin ruh hallerini başarılı bir şekilde vurgulama gücüne sahip olduğunu söyler. Ancak Tolstoy'a göre Shakespeare, bundan fazlası değildir. Shakespeare'in, yaşadığı dönemde iyi bir yazar, akıllı bir aktör ve rejisör olduğunu, şiire hâkimiyetinin fena sayılmayacağını söylemek biraz abartılı olmakla birlikte en azından ölçülü bir değerlendirme olacaktır diyen Tolstoy, şaire atfedilen ölçüsüz ve gerçekdışı niteliklerin bir telkine dönüştüğünü; önlenemez biçimde yayılan 'Shakespeareomanya' yüzünden estetik ve etik duyguların iğdiş edilmesi pahasına insanların baskın kanıya uymak zorunda kaldığını söyler (Tolstoy, 2016: 175).

Tolstoy, Shakespeare'in dünya çapında kazandığı ünün, Goethe önderliğindeki Almanların başlattığı ve sonrasında bir telkin haline gelen aşırı övgülerin sonucunda gerçekleştiğini savunur. Shakespeare'in İngiltere'den önce Almanya'da ünlenmesinin nedenlerini irdeleyen Tolstoy, bunu Alman aydınlarının arayışlarıyla ilişkilendirir¹¹⁵. Buna göre Yunan tiyatrosunun üç birlik kuralına sıkı sıkıya bağlı Fransız tiyatrosunu soğuk, ruhsuz ve heyecansız bulan Alman aydınları, daha yeni, değişik ve daha özgür dramatik biçim arayışlarına girmişlerdir; tam da o dönemde Almanların akrabası olan İngilizler arasında da böyle özgür bir tiyatro gelişme göstermiştir; dinden uzak, insana dair güçlü tutkuların yansıtıldığı, Antik

¹¹³ *Romeo ve Juliet*'de de bu üslubun etkisi görülür; örneğin Juliet, en acı çektiği bir anda, "aye" (evet), "eye" (göz), "i" (ben) gibi sesteş sözcüklerle oynayarak seyircinin veya okurun gerçeklik algısının zedelenmesine sebep olur (Urgan, 2020: 125).

¹¹⁴ Bu tür yapay ve aşırı süslü bir üslup, 17. yüzyılda Osmanlı şiirinde de görülmektedir. Osmanlı şairleri uzun süre "Hint üslubu" (sebk-i Hindi) denilen bu üslubun etkisinde kalmışlardır. İngiliz şair Sir Philip Sidney (öl. 1586) yerli yersiz bu abartılı ve süslü anlatıma başvuranları, her yemeğe şeker katan veya güzel görünmek için sadece kulaklarına değil, burun, kulak ve dudak gibi diğer organlarına da küpe takan vahşilere benzetmiştir (Urgan, 2020: 125).

¹¹⁵ İngiliz tiyatro sanatçıları 16.yüzyılın sonlarında Almanya'da büyük bir ilgiyle karşılaşmışlardır. Mükemmel tiyatro binaları olan Almanlar, tiyatro eserlerinde başarılı örnekler verememişlerdir. İngiliz tiyatrosunu büyük bir zevk ve açıklıkla seyreden Almanlar, Goethe'nin yönlendirmesiyle Shakespeare'in eserlerine büyük ilgi göstermişler ve İngiliz tiyatrosunu kendi dramlarının temeli olarak kabul etmişlerdir (Enginün, 2008: 17).

tiyatronun katı kurallarını önemsemeyen bu özgür tiyatroyu temsilen de Shakespeare'i seçmişlerdir¹¹⁶. Tolstoy'a göre o dönemde Geothe, estetik konularında Alman aydınları üzerinde diktatör gücüne sahiptir. Sahte ve soğuk bulduğu Fransız sanatına duyulan hayranlığı yıkmak, kendi tiyatro çalışmalarına ufuk açmak ve en önemlisi Shakespeare'i kendine yakın bulması gibi sebeplerle Shakespeare'i "yüce ozan" ilan etmiş ve bunu Alman toplumuna empoze etmiştir¹¹⁷. Bundan sonra Shakespeare'e duyulan ilgi ve merak kartopu gibi gittikçe büyümüş, sonrasında bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Netice olarak Tolstoy, Shakerpeare'in haksız bulduğu ününün baş sorumluları olarak Almanları suçlar. Telkinler ve olmadık övgüler yüzünden bütün eleştirmenlerin Shakespeare'i övmek konusunda yarışa girdiklerini, Shakespeare üzerine yazılan yorumların on binlerce cildi geçtiğini ve Shakespeareoloji diye bir bilim türediğini ve Shakespeare'i övme işinin çılgınlığa vardığını söyler (Tolstoy, 2016: 368).

Shakespeare'in, dönemin diğer oyun yazarları gibi yılda iki oyun ürettiği düşünülmektedir. Shakespeare'e ait özgün elyazmalarından hiçbirisi günümüze ulaşmamıştır. Bir oyunun yazımı tamamlandığında oyun sorumlusuna teslim edilir ve o andan sonra oyun artık kumpanyanın malı kabul edilirdi. Gişe hasılatını düşünen kumpanyalar, bu oyunların başka kumpanyaların eline geçmesini engellemek için basılmasını istemiyorlardı. Buna rağmen Shakespeare'in 38 oyununun yarısı şairin yaşadığı dönemde, *RJ* ve *Hamlet* gibi birkaç oyun istisna olmak üzere, yazarın ve ortağı olduğu kumpanyanın izni olmadan basılmıştır¹¹⁸ (Sevgen, 2006: XV).

¹¹⁶ Shakespeare, oyunlarını yazarken klasik Yunan tiyatrosunun kurallarını dikkate almaz. Konu birliği kuralına uymaz; bazen çok sayıda olayı birbirine karıştırır. Yer ve zaman birliği kuralına uymaz; oyunlarını üç-beş perdeyle sınırlamaz; trajediyi komediden ayırmaz. Oyunlarını yalnızca manzum yazmaz, nesir parçaları da karıştırır. Klasik tiyatrodaki yasaklanan kötü kelimeler ve çirkin olaylara yer vermekten sakınmaz. Özgürce ve tamamen kendi kurallarıyla yazar (Namık Kemal, 2016: 92).

¹¹⁷ Türk aydınlarının Batı ile ilk temasları Fransa aracılığıyla gerçekleştiği için Shakespeare Türk edebiyatında ilk olarak Fransız romantikleri vasıtasıyla tanınır. Shakespeare'i Fransız romantikleri ve özellikle Hugo kanalıyla tanıyan Namık Kemal, Shakespeare'e olan hayranlığını Abdülhak Hamit gibi yetenekli öğrencilerine ve takipçilerine aşılar ve onları Shakespeare okumaya teşvik eder. Shakespeare, Türk edebiyatında Fransız etkisi ve Namık Kemal'in yönlendirmeleriyle, herhangi bir eleştiri süzgecinden geçirilmeden tartışmasız biçimde kabul edilmiştir (Enginün, 2008: 126).

¹¹⁸ *Romeo ve Juliet* ile *Hamlet*'in korsan baskıları o denli bozuk basılmıştır ki, kumpanya bu iki değerli oyunun kötü bir ün kazanmaması için eldeki iki yedek kopyayı basımcıya gönderip en düzgün haliyle yayımlanmasını sağlamıştır (Sevgen, 2006: XV).

Tiyatro oyunları açısından oldukça zengin bir dönem olan Elizabeth Çağı'nda yazılan binlerce oyun yok olup gitmiştir. Çünkü o dönem oyunlar sahnelenmek üzere yazılır ve yukarıda değindiğimiz nedenlerden dolayı yayımlanmazlardı. Bu nedenle Shakespeare'in eserlerinin günümüze ulaşması mucize gibi görülür. Demin bahsettiğimiz gibi 38 oyundan ilk 18'i şair henüz hayattayken ondan izin alınmadan basılmıştır. Şairin ölümünden yedi yıl sonra, 1623'te Shakespeare'in aynı kumpanyadan arkadaşları olan John Heminges ve Henry Cordell, Shakespeare'e duydukları sevginin bir göstergesi olarak tüm oyunlarının ilk toplu basımını (*First Folio*) gerçekleştirmişlerdir (Urgan, 2020: 229).

William Shakespeare, insan doğasını tüm karmaşıklığıyla ele almış, bunu yaparken siyah ve beyaz yargılardan bilinçli olarak kaçınmış, insan deneyimini basite indirgeyen kesin çözümler üretmek yerine bizleri düşünmeye yönlendirmiş; yapıtlarıyla insana hayatı olduğu gibi yansıtan bir ayna tutmuştur. Yerel olana pek itibar etmeyip insan için her çağda ve dünyanın her yerinde ortak olan duyguları şiir diliyle ve hissederek işlemiş olduğu için demode olmadan günümüze gelmeyi başarmış; günümüzde çokkültürlülük yanlıları için tükenmez bir kaynak olmuştur (Moran, 2016: 33).

1.2. LEYLÂ VE MECNÛN: KAYNAKLARI VE FUZÛLÎ'NİN VERSİYONU

Arap literatüründe yazılı eserlerin tarihi, 7. yüzyılda kitap haline getirilen Kur'an'la başlar. Söz konusu dönemde şiirler, şairlerin yanlarında gezdirdikleri ravilerce yazıya geçiriliyordu, ancak bu yaygın bir durum değildi. Şiirler çoğunlukla sözlü geleneğe terk ediliyordu. Kur'an'ın indirildiği 7. yüzyıldan öncesine ait Arap şiirinden neredeyse hiçbir şey kalmamış olmasının nedeni budur. Arabistan'da yazı bilindiği halde yaygın değildi ve Kur'an nazil olana dek kıymetli sözlerin yazıya geçirilmesine ihtiyaç duyulmamıştı. Arap literatürüyle ilgili çalışmalarıyla bilinen Goldziher, bu nedenlerden dolayı eski Arap şiiri verimlerinin İslamiyet sayesinde kaybolmaktan kurtulduğunu söylemektedir (Goldziher, ty.: 42).

Araplar arasında şiirlerin derlenip yazıya geçirilmesi giderek yaygınlaşmış ve ilk defa Emevîler döneminde *divan* adı verilen şiir koleksiyonları meydana getirilmiştir. İlk olarak Ebû Muhammed Abdullah b. Müslim b. Kuteybe (öl. 890),

Kitâbu 'ş-şî'r ve 'ş-şu'arâ adlı eserinde Arap şiirlerini ve şair biyografilerini bir araya getirmiştir. Ardından Ebu'l-Ferec el-İsfahanî (öl.966), *Kitâbu 'l-egânî*¹¹⁹ adını verdiği 21 ciltlik eseriyle en kapsamlı Arap şiiri ansiklopedisini üretmiştir (Goldziher, ty.: 45).

Emevîler döneminde şiirleri ve aşkları kayda geçirilen şairlerden iki tanesi çok meşhur olmuştur. Bunlardan biri, sevgilisi Buseyne'ye duyduğu aşka şiirler yazan 'Uzre¹²⁰ kabilesine mensup Cemîl (öl. 700 civarı), diğeri, sevgilisi Leylâ'ya şiirler yazan Âmir kabilesinden *Mecnûn* diye bilinen Kays ibn el-Mulevvah (öl. 699-709 arası)'dır. Söze dökülen ve şiirlerle yayılan bu aşklar sadece Arap şiirini değil diğer Müslüman milletlerin şiirini de etkilemiştir. Bunlardan Leylâ ile Mecnûn'un hikâyesi, özellikle İran ve Türk şiirinin en sevilen konularından biri haline gelmiştir (Goldziher, ty.: 47). Bu hikâyede geçen olayların M. 661-675 yılları arasında Medine'de valilik yapan Halife Mervan İbn el-Hakem (683-685) ile oğlu Abdumelik (M.S 685-705) zamanına rastladığı düşünülmektedir.

Hicretin 1. yüzyılında (M. 7. yüzyıl) Necid¹²¹ çöllerinde geçen bu hikâye, daha çok Mecnûn'un kişiliği etrafında toplanmıştır. Asıl adı Kays olan bu şairin kişiliğiyle ilgili Arap kaynaklarında farklı rivayetler bulunmaktadır. Kimi kaynaklara göre ne şairin ne de aşk hikâyesinin tarihsel bir gerçekliği yoktur; Emevîlerden bir genç, amcasının kızına duyduğu aşkı gizlemek zorunda kalmış ve bu şiirleri onun için yazmıştır. Kimi kaynaklara göre de Kays 690-700 yılları arasında ölen, Benî Âmir kabilesine mensup gerçek bir kişiliktir ve hikâyesi de gerçektir (Levend, 1959: 1).

Aynı kabileye mensup iki bedevî gencin trajik şekilde sonlanan hikâyesi, antik Arap formlarında oldukça yalın olmakla birlikte zamanla tarihsel gerçekliği bilinmeyen olaylar eklenerek genişlemiş, çeşitli malzemelerle süslenerek

¹¹⁹ *Kitâbu 'l-egânî* (Şarkılar Kitabı), eski Arap şiirlerine ve şairlerine yer verirken paylaştığı notlarında, şiirlerin söylenme nedenlerine değinirken aynı zamanda putperest Arapların sosyal yaşantılarıyla ilgili önemli bilgiler aktarmaktadır. Arap şiiri ve Araplar hakkında değerli bir hazine olan bu eser, aynı zamanda eski Arap müzik teorisiyle ilgili önemli bir kaynaktır (Goldziher, ty.: 45).

¹²⁰ Goldziher, bu kabileyle ilgili "Sevdiklerinde ölürler!" dendiğini nakleder (Goldziher, ty.: 47).

¹²¹ Yüksek kısımları, Arabistan yarımadasının sahil şeridini oluşturan Tihâme ve Yemen'e; alçak kısımları Irak ve Suriye'ye bakan ve büyük bölümü çölden oluşan geniş araziye ifade eder. Bu geniş anlamı dışında, Hicaz ve Irak arasındaki bölge de aynı isimle anılmıştır (Kurşun, 2006: 491).

yaygınlaşmıştır. 702 senesinde Medine’de valilik yaptığı bilinen Nevfel bin Musahik’in hikâyeye dahil edilmesi, hikâyedeki olayların bu dönemde yaşanmış olduğuna işaret etmektedir. 7. yüzyılın sonlarıyla 8. yüzyılın başlarında, Arap kültürel mirasının gelişip kayda geçtiği Basra ve Kufe’de şekillenen bu hikâye, bazen birbirini tekrar eden bazen de birbiriyle çelişen, birbirinden bağımsız anlatıların mozağından aktarılır. 8. yüzyılın sonlarından itibaren parçaları toplanan hikâyeye Orta Çağ boyunca yeni eklemeler yapılmıştır (Dols, 2013:410). Arap literatüründe bu hikâyeye ait parçaların ve hikâyenin kahramanlarına isnat edilen şiirlerin toparlanıp kayda geçirildiği ilk eserler şunlardır¹²²:

- İbn Davud el-İsfahanî (öl.870), *Kitâbu ’z-zehrâ*
- Müslim b. Kuteybe (öl.890), *Kitâbu ’ş-şî ’r ve ’ş-şu ’arâ*
- Ebûbekr el-Vâlibî, *Divânu Mecnûn u Leylâ*
- Ebu’l-Ferec el-İsfahanî (öl.968), *Kitâbu ’l-egânî* (Yavuz K., 2005: 58)

Sözlü kaynaktan gelen ve daha sonra yazıya geçirilen bu hikâyenin menşei Arap edebiyatı olmasına rağmen, hikâye, Fars ve Türk edebiyatlarında çok daha geniş bir yere sahiptir. Bu efsane İran’da Deylemilerin egemenliği zamanında, 10. yüzyılın sonlarında *Kitâbu ’l-egânî* ile tanınmıştır¹²³. Şirvanşahlardan Ahistan bin Minuçihr, İranlı büyük şair Nizâmî-i Gencevî (öl. 1209)’den bu hikâyeyi yazmasını ister. Nizâmî, oğlunun da teşvikiyle çekinerek de olsa bu talebi kabul eder; başta *Kitâbu ’l-egânî* olmak üzere konuyla ilgili tüm Arapça kaynakları tarar; hikâyenin ana hatlarını korumakla birlikte hem içerik hem de şekil açısından önemli

¹²² Bu ilk verimlerden başka, Arap edebiyatında bu hikâyeyi konu alan eserlerden bazıları şunlardır: Cafer b. Serrac (öl.1106), *Mesâriü ’l-Uşşâk*; Ebulmehâsin Yusuf Abdülhâdî (öl.1503), *Nüzhetü ’l-müsâmir fî zikri ba ’zı ahbâri Mecnûni Benî Âmir*; el-Evhad Ebu Abdullah Şemsüddin Muhammed b. Tulun (öl.1546), *Bastü sâmiü ’l- müsâmir fî ahbâri Mecnûni Benî Âmir*; Davud b. Ömer el-Antakî (öl.1599), *Tezînü ’l-esvâk fî ahbâri ’l-uşşâk*; Abdulkadir b. Ömer el-Bağdâdî (öl.1683), *Hizânetü ’l-edeb*... Bu eserlerde, diğer rivayetlerden de faydalanılmış olmakla birlikte, kaynak olarak çoğunlukla *Kitâbu ’l-Egânî* kullanılmıştır (Yavuz K., 2005: 58).

¹²³ Huseynî’nin verdiği bilgiye göre Fars edebiyatında Leylâ ve Mecnûn hikâyesiyle ilk olarak 10. asırda yaşamış olan ilk İranlı kadın şair Râbi’a binti Ka’b-i Kazdârî’nin şiirlerinde karşılaşılır; “*Mecnûn’un gözleri bulutlu muydu ki Leylâ’nın toprak renkli yüzüne kapıldı?*”. Leylâ ve Mecnûn’un adının geçtiği diğer bir örnek de klasik Fars edebiyatının kurucusu kabul edilen Rûdekî’ye (öl.941) aittir: “*Gönlüm Selmâ’nın işvesi yüzünden perişan; Mecnûn’un zihninin Leylâ’nın saçı yüzünden olduğu gibi.*” (Huseynî, 2014: 173).

değişiklikler¹²⁴ yaparak dağınık ve basit bir hikâyeden büyük bir manzum roman yaratır. 1188 yılında kaleme aldığı 4718 beyitlik bu eser, hamsesinin üçüncü mesnevisidir (Levend, 1959: 13).

Nizâmî'nin mesnevisinde, hikâyenin orijinalinde olduğu gibi olaylar çölde geçer ve Arapların çöl hayatı tasvir edilir. Ancak Nizâmî bu dekora şehir hayatını ve İran bahçelerini hatırlatan tasvirleri de eklemiştir. Leylâ ve Mecnûn, Arap versiyonlarında olduğu gibi çölde deve sürülerini güderken değil, mektepte tanışırlar. Nizâmî'nin mesnevisinden sonra bu hikâyeye gittikçe yayılmış, klasik İslam edebiyatının temel konularından biri olarak, Feridüddin Attar'ın *Musibetname*'si, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si, Sa'dî'nin *Bostan* ve *Gülistan*'ı gibi önemli eserlerde kendisine yer bulmuştur. Nizâmî'den sonra bu hikâyeyi işleyen şairlerin hepsi onun yolundan gitmişler, bazı motifler ekleyip çıkarmak dışında genellikle Nizâmî'nin planladığı şekilde konuyu ele almışlardır (Levend, 1959: 34).

Nizâmî'nin getirdiği en önemli yenilik, hikâyedeki son derece yalın ve insanî aşka ilahî bir anlam kazandırması ve hikâyeye kahramanlarını İslamî bir kimliğe büründürmesi olmuştur (Yavuz K., 2005: 59). Nizâmî'den sonra Molla Câmî (öl. 1492), 1484'te yazdığı *Leylâ ve Mecnûn*¹²⁵ mesnevisini bir alegori şeklinde sunmuş; hikâyeye getirilen ilahî ve tasavvufî yorumu doruk noktasına ulaştırmış; bu yorumla birlikte Mecnûn bir ermişe, Leylâ ise Tanrı'nın simgesine dönüşmüştür (Dols, 2013: 412).

İkili aşk mesnevilerinde genellikle erkek kahramanın adı önce gelir; *Yusuf u Züleyha*, *Hüsrev ü Şirin*, *Vamık u Azra*, *Süheyl ü Nevbahar* örneklerinde olduğu gibi. Arap kaynaklarında da *Mecnûn u Leylâ* olarak geçen hikâyenin adını Nizâmî kendi tasarrufuyla *Leylî vü Mecnûn* şeklinde değiştirmiştir. Nizâmî bu mesneviyi, *mef'ûlû mefâilün faulün* vezniyle kaleme almıştır. Nizâmî'yi model alan Fars ve Türk şairleri, bu gibi şekilsel konularda da onu takip etmişlerdir. Fars edebiyatında Nizâmî'den sonra Leylâ ve Mecnûn hikâyesini kaleme alan belli başlı şairler, Emir Hüsrev-i

¹²⁴ Nizâmî'nin eseriyle Arap kaynakları arasındaki farklar için bk.: (Tağı Halisbeyli, Nizâmî Gencevi ve Azerbaycan Gaynagları, Azereşr, Bakü 1991, ss. 106-108). Tağıbeyli bu çalışmada, Nizâmî'nin eserinde gördüğü farklılıkları 61 madde halinde özetlemiştir (Akalin, 1997: 203).

¹²⁵ Nizâmî, Leylâ ve Mecnûn mesnevisini yazdığında 54; ondan yaklaşık 300 yıl sonra Leylâ ve Mecnûn'unu kaleme alan Camî ise 72 yaşındadırlar. Yani Leylâ ve Mecnûn mesnevileri, bu iki usta şairin olgunluk döneminin ürünleridir (Huseynî, 2014: 172).

Dehlevî (öl.1325), Abdurrahman-ı Camî (öl.1493) ve Hatîfî'dir (öl.1521)¹²⁶. Türk şairleri yazdıkları Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde çoğunlukla bu üstat şairlerden esinlenmişlerdir (Levend, 1959: 381).

Şirvanşah, Nizâmî'ye Leylâ ve Mecnûn hikâyesini yazmasını söylediğinde onu Türk dilinde yazmasını ister; ancak padişah Farsçayı tercih eder¹²⁷. Ne yazık ki bu nedenle hikâyenin Türkçe versiyonunun yazılması yaklaşık üç asır kadar gecikmiştir (Kalpaklı & Andrews, 2000:30). Bu hikâye, Türk edebiyatında ilk defa 14. yüzyılda Gülşehri'nin *Mantıkuttayr* (1317) adlı eserinde, *Dâstân-ı Leylî vü Mecnûn* başlığı altında 79 beyitle işlenmiştir. Daha sonra Âşık Paşa, *Garibnâme* (1330) adlı eserinde 33 beyitte bu hikâyeye yer verir (Levend, 1959: 106). Leylâ ve Mecnûn hikâyesi, Türk edebiyatında ilk defa müstakil bir eser olarak 15. yüzyılda Cem Sultan'ın şairlerinden Edirneli Şâhidî tarafından kaleme alınmıştır. Şâhidî'nin *Gülşen-i Uşşak* adını verdiği bu eser 6446 beyitlik hacmiyle, bilinen tüm Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinin en uzun olanıdır. Levend'e göre bu eser, Türk edebiyatında Fuzûlî'nin eserinden sonra en iyi işlenmiş Leylâ ve Mecnûn mesnevisidir (Levend, 1959: 132).

Türk edebiyatında adı geçen “Leylâ ve Mecnûn” sayısı otuz civarında olmakla birlikte, kütüphanelerde ve şahıslarda nüshaları bulunan eserlerin sayısı yirmi kadardır. Türk dilinde Leylâ ve Mecnûn mesnevisi yazan şairler şunlardır: (15. yy.) Şâhidî, Nevâyî (Çağatay sahası), Bihiştî, Hamdullah Hamdî, Ahmed Rıdvan, Hayatî, Necatî, Çakeri Sinan; (16. yy.) Hayali Abdulvehhab, Kadimî, Halilî, Salih, Kireççizade Sinan, Mahvî İdris, Muhyî, Celilî, Sevdayî, Hakirî, Fuzûlî, Arif Fethullah, Larendeli Hamdî, Halife, Atayî, Zamirî; (17. yy.) Faizî, Rıfatî Abdulhay; 18. yy.) Örfî, Andelîb; 19. yy.) Nâkâm (Doğan, 2008: 12).

¹²⁶ Nizâmî'den sonra gittikçe yayılan hikâye, farklı sanat alanlarına da konu olmuştur. Mısırlı şair Ahmed Şevkî, Nizâmî'nin eserinden yola çıkarak hikâyeyi manzum bir drama olarak işlemiştir. Şevkî'nin draması Arthur John Arberry tarafından İngilizceye çevrilmiştir (*Kahire*, 1933) (Levend, 1959: 6). Nizâmî'nin eseri ayrıca İran'da Akay-i Muhammed Cevad Türbeti tarafından beş perdelik bir operet yazılmış ve 1890'da sahnelenmiştir (Levend, 1959: 96).

¹²⁷ Leylâ ve Mecnûn hikâyesinin Fars dilindeki ilk örneğini veren Genceli Nizâmî'nin ve hikâyenin başarılı örneklerinden birini veren Emir Hüsrev Dehlevî'nin Türk asıllı olmalarına dikkat çeken Yavuz, bu hikâyeye Türklerin gösterdiği ilgiyi hayrete şayan bulur. Bu hikâyeyi İranlılara kendi dillerinde bile Türk asıllı şairlerin sunmuş olmasının, üzerinde düşünülmesi gereken bir konu olduğunu belirtir (Yavuz K., 2005: 64).

Leylâ ve Mecnûn hikâyesi Türk edebiyatının her döneminde hem nazım hem nesir olarak işlenmeye devam etmiştir. 20 yüzyılda Leylâ ve Mecnûn hikâyesini kaleme alan şair ve yazarlar şunlardır:

- Süleyman Tevfik, *Leylâ ile Mecnûn* (1909)
- Reşat Nuri Güntekin, *Leylâ ile Mecnûn*(1928) 44 hikâyeden oluşan kitabın ilk hikâyesi
- Vasfi Mahir Kocatürk, *Leylâ ile Mecnûn* (1948)
- Aziz Nesin, *Leylâ ile Mecnûn* (1972)
- Mithat Sertoğlu, *Leylâ ile Mecnûn* (1974)
- Sezai Karakoç, *Leylâ ile Mecnûn* (1995)
- İskender Pala, *Leylâ ile Mecnûn* (1998) (Yavuz K., 2005: 68).

Leylâ ve Mecnûn hikâyesinin Arap, Fars ve Türk edebiyatlarındaki örnekleri arasında en başarılı bulunan adaptasyon, Fuzûlî'nin 1535 yılında yazdığı *Leylî vü Mecnûn* mesnevisidir (Dols, 2013:412). 35 yılda 84 Leylâ ve Mecnûn inceleyen Aliyev, bunlar arasında Fuzûlî'nin eserinin, diğerleriyle karşılaştırılamayacak kadar yüksek bir sanat eseri olduğunu vurgular¹²⁸ (Aliyev, 1996: 247).

Fuzûlî'nin, en büyük sanat eseri olan *Leylî vü Mecnûn* mesnevisi¹²⁹, hayatının son dönemine aittir. Rum ülkesinden bazı hünerli dostlar, kendisine bu hikâyeyi Türk dilinde yazmasını önerdiklerinde, Fuzûlî tıpkı Nizâmî gibi başlangıçta tereddüt etmiştir (Gibb, 1999: 69). Bu yolla şairlik gücünün sınanacağını düşünerek çekinmiştir; ancak “*Sevdâsı dırâz u bahrı kûtâh/ Mazmûnı figân u nâle vü âh*” dediği bu hikâyeyi hüzne ve eleme meyyal ruhuna çok yakın bulmuş, kendi içsel yolculuğuna ve anlam arayışına uygun olduğunu düşünerek dostlarının önerisini kabul etmiştir.

¹²⁸ Bu görüşte olan bir diğer ilim insanı olan Gibb, Türk edebiyatında Fuzûlî'nin *Leylî vü Mecnûn*'uyla rekabet edebilecek tek şiirin Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı olduğunu söyler. *Hüsn ü Aşk* orijinalitesiyle ve sağlam kurgusuyla daha güçlü bir eser olsa da, Fuzûlî'nin mesnevisi, sanat kalitesiyle, merhamet ve sevgi uyandırma gücüyle kıyaslanamayacak derecede daha üstündür (Gibb, 1999: 70).

¹²⁹ Gibb'e göre Fuzûlî'nin eserleri arasında *Leylî vü Mecnûn* mesnevisi, Türkçe *Divan*'ından sonra ikinci büyük eseridir (Gibb, 1999:69). Köprülü'ye göre ise *Leylî vü Mecnûn* mesnevisi, sanatsal değer anlamında Fuzûlî'nin eserleri arasında ilk sırada yer alır (Köprülü, 2006: 178).

Leylâ ve Mecnûn hikâyesi, Fuzûlî'nin yaşadığı Hille'de uzun bir geçmişten beri yaygın olarak bilinen bir halk hikâyesidir¹³⁰ (Mengi, 2013: 157). Fars edebiyatında Nizâmî'nin mesnevi şeklinde yazdığı ilk Leylâ ve Mecnûn'dan yaklaşık 4 asır sonra Fuzûlî, Kanunî ile birlikte Bağdat'a gelen Osmanlı şairlerinin¹³¹ isteği üzerine Leylâ ve Mecnûn'ların en güzelini kaleme alır. Kanunî Sultan Süleyman'ın 1534'de Bağdat'ı savaşız bir şekilde almasından bir yıl sonra, 1535'de Fuzûlî eserini tamamlayıp Halep ve Bağdat Beylerbeyi Üveys Paşa'ya sunar (Levend, 1959: 237).

Fuzûlî, eserini yazarken Nizâmî'nin mesnevisini esas almıştır; ancak Nizâmî'nin mesnevisine göre psikolojik yönü daha ağır basan Hatıfî'nin Leylâ ve Mecnûn'undan daha çok yararlanmıştır¹³². Bunun dışında, Fuzûlî'nin eserine eklediği bazı motiflere bakıldığında Türk şairlerden Hamdullah Hamdî ve Celilî'nin eserlerinden de yararlanmış olduğu düşünülebilir. Leylâ'nın, düğününde makyajını silmesi, Mecnûn'un kör bir dilenci kılığında Leylâ'nın karşısına çıkması, Leylâ'nın kervanla göç yolundayken devesinin yolunu şaşırp Mecnûn'a tesadüf etmesi gibi sahneler ilk defa Hatıfî'nin eserinde; Mecnûn babasıyla konuşurken birdenbire

¹³⁰ Hikâyenin asıl kaynağı da Irak şehirlerinin bulunduğu, kadim bir tarihe sahip olan bu bölgedir. Hamit Araslı, Leylâ ve Mecnûn'la ilgili makalesinde, hikâyenin Yakın Doğu edebiyatlarındaki kadim tarihine işaret eder. Bu konunun, bazı ilim insanları tarafından milattan altı asır öncesine dayandığını; hikâyenin Babil halkı arasında söylenen bir hikâye olduğunu; bu iddiayı reddeden alimlerin geçerli deliller sunamadıklarını belirtir (Araslı, 1958: 17). İpekten de benzer bir iddiaya yer verir; buna göre hikâyenin kaynağı Asurlulara dayanmaktadır. Asur kralı Asurbanipal'a ait kitaplıktaki çiviyazılı tabletlerde bu hikâye bulunmaktadır (İpekten, 2018: 48). Babil imparatorluğunun merkezi, bugünkü Irak'ın el-Hilla kasabasının bulunduğu yerdir. Bu merkez, Asurlular tarafından yıkılıp yeniden inşa edilmiş ve aynı bölgede, Asurlulardan Keldani Nebupollasar önderliğinde Yeni Babil İmparatorluğu kurulmuştur (Erdem, 1991).

¹³¹ Bu şairler, Kanunî ile birlikte Bağdat seferine katılan Taşlıcalı Yahyâ, Hayâlî Bey, Celâlîzâde Mustafa ve Üsküdarlı Aşkî'dir (Pala, 2003: 162) Osmanlı ordusu Bağdat seferi için hazırlıklarını sürdürürken bu şairler de Irak'ın şiiri ve şairleriyle ilgili araştırma yapmış olmalı ki, Fuzûlî'nin şiirdeki yeteneğinden ve melankolik tabiatından haberdâr bir şekilde ondan özellikle Leylâ ve Mecnûn hikâyesini yazmasını talep ederler. Nitekim bu talepleri, oldukça başarılı bir neticeye ulaşır ve Fuzûlî bir şaheser meydana getirir (Türinay, 1996: 234).

¹³² Köprülü, Fuzûlî'nin mesnevisinin tamamen orijinal olduğunu ve baştan başa Fuzûlî'nin yaratısı olduğunu öne sürer. Bu görüşünü desteklemek için, Fuzûlî'ye model olduğu söylenen Nizâmî'nin eserinden ziyade, hikâyenin kurgusuna bakıldığında Hatıfî'nin eseriyle ortak noktalarının daha fazla olduğunu söyler (Köprülü, 2006: 178). Ancak Akalın'ın belirttiği gibi Fuzûlî'nin eserinde üç yerde Nizâmî'nin adı anılmış, Hatıfî'nin adı ise hiç anılmamıştır (Akalın, 1997: 206).

kolunun kanaması ilk defa Hamdullah Hamdî’de; Mecnûn’un başına kuşların yuva yapması motifi de ilk defa Celilî’de geçmektedir¹³³ (Levend, 1959: 268).

Fuzûlî Leylâ ve Mecnûn’uyla hem Arapça, Farsça ve Türkçeden oluşan ortak İslamî kültür ve medeniyetin hem de 16. asırda zirveye çıkan Türk edebiyatının müstesna bir örneğini vermiştir (Tahralı, 1996: 213). Kendisinden önce yazılan onlarca Leylâ ve Mecnûn olduğu halde, Osmanlı coğrafyasında en çok istinsah edilen ve sonrasında matbaalarda en çok basılan eser Fuzûlî’nin *Leylî vü Mecnûn*’u olduğuna göre, eserin başarısı anonim hikâye kurgusunda ya da eserdeki tasavvufi anlatımda değil, Fuzûlî’nin kendisinde ve sanatında aranmalıdır (Türinay, 1996: 225). Eserlerinden ve tezkirelerin verdiği bilgilerden Fuzûlî’nin sıkı bir eğitim aldığı ve tasavvufa hem teorik anlamda hem de içsel deneyimler anlamında derin bir alaka duyduğu anlaşılmaktadır. Aldığı eğitimler, melankolik kişiliğiyle ve Irak coğrafyasının travmatik tarihiyle birlikte düşünüldüğünde, Fuzûlî’nin mistik ve platonik bir aşkı anlatmak konusunda gösterdiği büyük başarının tesadüf olmadığını anlamak mümkün hale gelir (Doğan, 2008: 12).

Fuzûlî’nin eserinde anlattığı soyut, mistik ve Eflâtunî aşkın, yalnızca dünyevi bir aşk olarak tanımlanamayacağı açıktır (Köprülü, 2006: 177). Holbrook’un ifadesiyle bu eserde Leylâ, Mecnûn’un Tanrı eğretilmesidir ve Mecnûn bu yüzden gerçek aşkı gösteren biçimsel bir kılıf olduğunu düşündüğü Leylâ’yı reddeder (Holbrook, 2008: 261). Fuzûlî’nin herhangi bir tasavvufi ekole mensup olmadığı bilinmekle birlikte, özellikle İbni Arabî ve Mevlânâ’nın eserlerinde çeşitli remizler ve belli kavramlarla dile getirilen varoluş düşüncesinin *Leylî vü Mecnûn*’da bazen aynı ifadelerle dile getirilmesi, Fuzûlî’nin bu eserlerden yararlandığını veya tinsel manada “varlığın birliği” (vahdet-i vücud) fikrini benimseyip içselleştirdiğini akla

¹³³ Ancak Fuzûlî, eserinin “*sebeb-i nazm-ı kitâb*” bölümünde bu hikâyenin Türkler arasında yazılmamış olduğunu söylemektedir. Nevâyî’nin Leylâ ve Mecnûn’unu Doğu Türkçesiyle yazıldığından, Fuzûlî bu hikâyenin Batı Türkleri arasında görülmediğini kastetmiş olmalıdır. Osmanlı sahasında kendisinden önce yazılmış olan –Hamdullah Hamdî dışında- Şâhidî, Behîştî, Celilî, Sevdâyî ve Hakîrî’nin Leylâ ve Mecnûn mesnevileri, yurt içi ve yurt dışındaki kütüphanelerde yalnızca birer nüshalarını kalmış olmasından, bu eserlerin Osmanlı sahasında da pek duyulmamış oldukları anlaşılmaktadır. Bu durumda Fuzûlî’nin, ilk defa bu şairlerin mesnevilerinde görülen motifleri başka yerlerden almış olabileceği düşünülebilir (Mazıoğlu, 2011: 43). Bunların dışında, Fuzûlî’nin *Leylî ve Mecnûn*’unda görülen, çocuğu olmayan padişah, kılık değiştirme, mektuplaşma, insan olmayan varlıklarla konuşma gibi motifler, aşk mesnevilerinde sıklıkla karşılaşılan ortak motiflerdir (Ünver, 2011: 457).

getirmektedir. Nitekim *Leylî vü Mecnûn*'da bu düşünce, eserin atmosferini başından sonuna kadar etkilemiştir (Tahralı, 1996: 217).

Tasavvuf, kavramlarıyla ve yarattığı coşkuyla İslamî edebiyatın zeminini belirleyen ortak bir değerdir. Fuzûlî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda da tasavvufî bakış hâkimdir; ancak eserde anlatılan aşk, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ında olduğu gibi alegorik değildir. Mecnûn'un Leylâ'ya duyduğu aşk, bir yönüyle mistik olsa da tümüyle ruhanî ya da tasavvufî bir aşk değildir. Mecnûn, Leylâ'nın vuslat teklifine olumsuz yanıt vermekle birlikte, Leylâ'nın ölümü onun için gerçek bir trajedi olur. Mecnûn, Leylâ'nın maddi varlığının artık olmadığı bir dünyada yaşamayı reddeder; canını alması için en içten şekilde Allah'a niyaz eder. Fuzûlî'nin, eserin sonunda âşıkların buluştuğu bir sahne tasarlaması da bu aşkın fiziksel boyutuna işaret eder (Bilgin & Kılınç, 2019:6). Eserdeki tasavvufî mecazlar bir tarafa bırakılıp kurguya dikkatle bakıldığında, hikâyede güçlü bir şekilde ifade edilen realist bir aşk görülecektir¹³⁴ (Pala, 2003: 163).

Fuzûlî bu aşk öyküsüyle insanlığa birtakım mesajlar bırakmakla birlikte, eserin arka planında kendi iç dünyasına ayna tutmuş, kendi trajedisini dile getirmiştir. Mecnûn karakteri bir yönüyle Fuzûlî'nin yansıması olarak görünmektedir. Mecnûn da onun gibi güçlü ve hisli bir şairdir; ikisi de ıztırdan zevk alır; aşkın zevkine değil, derdine taliptirler (Kahraman, 2011: 178). Tanpınar, Fuzûlî'nin *Leylî ve Mecnûn*'unu bu yönüyle eski hikâye geleneğimiz içinde farklı bir yere koyar. Klasik anlatı geleneğimizde insan hayatının trajedisinin işlenmediğini, insandan kaynaklanan olumsuz durumların kaderle açıklandığını, daima bir hikmete işaret edildiğini, insanın ruhsal çırpınılarıyla ilgilenilmediğini; Fuzûlî'nin bu anlamda tek olduğunu söyler. *Leylî ve Mecnûn*'daki ruhsal kımıldanışlara ve isyan duygusuna işaret eden Tanpınar, Fuzûlî'nin eserindeki bu havanın eskilerce anlaşılmadığını, bu nedenle de bu örneğin devam etmediğini ve Şarkta roman gibi bir türün oluşma imkânı bulamadığını söyler (Tanpınar, 2016: 62).

¹³⁴ Batı edebiyatıyla tanıştıktan sonra Doğu edebiyatına eleştirel bir gözle bakan ve bu edebiyatın ürünlerine bir anlamda burun kıvrıyan Namık Kemal, *Leylâ ve Mecnûn*, *Hüsn ü Aşk* gibi mesnevileri gerek konuları gerekse nazım biçimleri bakımından birer “tasavvuf risalesi” olarak görür. Ona göre Shakespeare, Molière, Racine, Schiller gibi yazarların şiirlerini okuduktan sonra Mecnûn'un başına yuva yapan leylekler, Leylâ'nın gök cisimleriyle sohbetleri, Ferhat'ın dağları yarması gibi “kaba ve çocukça” hikâyeler yazmaya tenezzül edilmeyecektir (Namık Kemal, 2016: 72).

Eserin şekil özelliklerine bakıldığında, Fuzûlî vezin olarak Nizâmî'nin de kullandığı hezec bahrinin *mef'ûlû mefâ'ilün fe'ûlün* kalıbını kullanmıştır. Mesnevilerde kullanılan başlıklar çoğunlukla Farsça; ikinci olarak da Arapçadır. Başlıkları Türkçe olan mesneviler nadiren görülür; Fuzûlî'nin mesnevisi bu nadir örneklerden biridir (Ünver, 2011: 457). 3096-98 beyitlik mesnevi, üç rubai ve küçük mensur bir önsözle (*dibâce*) başlar. Fuzûlî, hikâyesini anlatmaya başlamadan önce klâsik mesnevi tertibinin gerektirdiği şiirlere yer verir; bunlar sırasıyla Allah'ın birliğini ve sıfatlarını anlatan iki *tevhid*, Allah'a yakarışları, dua ve niyazları içeren *münâcât*, Hz. Peygamber'in anlatıldığı *na't*, Hz. Peygamber'in göksel yolculuğunun anlatıldığı *mi'râciye*, Peygamber'in övüldüğü bir *kaside* şeklindedir. Ardından *sâkîye hitâp* ve *sâkî-nâme* başlıklı kısımlarda şair otobiyografik bir tarzda¹³⁵ kendisinden söz eder; değerinin bilinmediğinden şikâyet eder; kendisini ve Kanunî'yi metheder. Bu eski hikâyeyi neden kaleme aldığını anlattığı *sebeb-i nazm-ı kitâb* ve Bağdat Beylerbeyi Üveys Paşa'ya hitâp eden bölümlerin ardından hikâyeye giriş yapar (Levend, 1959: 238).

Eserde hikâyenin aralarına serpiştirilmiş 22 gazel ve 2 murabbadan oluşan 24 şiir parçası ve *tamâmî-i sühân* (söz sonu) adı verilen 14 manzume bulunmaktadır, ancak bu parçalar hikâyeden tamamen bağımsız değildir. Fuzûlî'nin eserinde bu şiirler birer “ekleme” değil, anlatılan konunun tamamlanmasına ve okuyucuyu bir sonraki bölüme hazırlamaya yarayan, hikâyeye bir bütünlük kazandıran önemli bir unsurdur (Levend, 1959: 268).

Fuzûlî'nin *Leylî ve Mecnûn*'u ilk olarak 1844'te Tebriz'de yirmi küçük resimle birlikte taşbaskı (*litogafi*) yöntemiyle basılmıştır. Bundan iki yıl sonra İstanbul'da müstakil bir eser olarak; 1870'den itibaren de *Külliyât-ı Fuzûlî* şeklinde, şairin tüm eserleriyle birlikte birçok defa basılmıştır (Hacıeminoğlu, 2008: 24). Türkiye'de ve yurtdışındaki kütüphanelerde ve özel kitaplıklarda eserin yüzlerce nüshası bulunmaktadır (Pala, 2003: 163). Günümüz Türkçesine çevrilerek neşredilen Fuzûlî'nin *Leylî ve Mecnûn*'ları şunlardır:

¹³⁵ Fuzûlî, *gırizgâh* denilen bu bölümlerde şekil olarak mesnevi geleneğine uymuş, klâsik tertibe riayet etmiştir, ancak içerik olarak kendi tasarrufuyla okurları adım adım hikâyeye hazırlayan bir üslup tercih etmiş; bu bölümleri hikâyeden tamamen bağımsız bölümler gibi sunmak yerine, -belki de kendini ifade edebilecek pek bir mecra bulamadığı için- hem kendinden söz etmiş hem de okurlarını eserin kederli havasına hazırlamıştır (Çapan, 2009: 224).

- Leylâ ile Mecnûn, Necmettin Halil Onan, Maarif Vekâleti, Ankara 1955
- Leylâ vü Mecnûn, Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981
- Leylâ ve Mecnûn, Muhammet Nur Doğan, Çantay Kitabevi, İstanbul 1996
- Leylâ ve Mecnûn, A. Azmi Bilgin; Abdulhâkim Kılınç, Kapı Yayınları, İstanbul 2019 (Bilgin ve Kılınç, 2019: 11).

Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'u 1970 yılında Sofî Huri tarafından İngilizceye çevrilmiştir. Alessio Bombaci'nin giriş yazısıyla birlikte yayımlanan bu eser, Holbrook'un ifadesiyle İngilizceye tercüme edilen ilk Türk *romansıdır* (Holbrook, 2008: 14). Bu mesnevi İngilizcenin yanında, Rusça, Ermenice, Almanca, İspanyolca, Kazakça gibi pek çok dile çevrilmiştir (Pala, 2003: 163).

Türkiye'de çeşitli filmlere konu olan bu eser (son olarak 1982'de Halit Refiğ tarafından filme alınmıştır), Azerbaycan'da opera şeklinde yazılmış (Üzeyir Hacıbeyli, 1908) ve o tarihten itibaren devamlı olarak sahnelenmiştir. Fuzûlî'nin eseri ayrıca 19. yüzyılda İstanbul'daki bir tiyatrodan sahnelenmiştir ancak bu temsille ilgili Recaizade Ekrem'in aktardığı bu bilgi dışında başka bir bilgi bulunmamaktadır (Hacıeminoğlu, 2008: 24).

1.2.1. Nizâmî'nin Eseriyle Fuzûlî'nin Eserinin Karşılaştırılması

Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn mesnevisini yazarken Hatîfî, Molla Câmi, Mektebî gibi İranlı şairlerin ve Nevâî, Sevdâî, Celîlî gibi Türk şairlerin aynı hikâyeyi konu alan mesnevilerinden yararlanmakla birlikte, Azerî şair Nizâmî'nin mesnevisini esas almıştır. Yukarıda adı geçen şairler de yine, bu konuyu mesnevi biçiminde yazan ilk şair olarak Nizâmî'yi örnek almışlar ve kendi şairlik eğilimlerine göre Nizâmî'nin kurgusunu yeniden yorumlamışlardır¹³⁶.

¹³⁶ Nizâmî, *Leylâ ve Mecnûn*'dan evvel kaleme aldığı *Hüsrev ü Şirin* mesnevisini ve diğer eserlerini örnek alıp kendisini taklit eden şairler hakkında şunları söyler: “*Bu boğazına düşkün tatsız zevksiz şairler benim sayemde cihanı yutuyorlar. Avladığı avı yemeyip bırakmak aslanların işidir. Tilki aslan artığı ile doyar. Bırak onlar da benim sayemde doysunlar.*” (Tarlan, 1990: 43).

Selçuklu dönemi şairlerinden olan Nizâmî'nin asıl adı Cemaleddin Ebu Muhammed İlyas b. Yusuf b. Zeki b. Müeyyed (1150-1214)'dir. Gence'de doğmuş ve orada ölmüştür. Türk asıllı olan babasının adı Yusuf, Kürt asıllı olan annesinin adı Reîse'dir. Genç yaşlarda anne ve babasını kaybeden Nizâmî, Gence'nin sünni ve mutaassıp ortamından etkilenmiş, zühd ve takvaya yönelmiştir. Firdevsî'den sonra İran'ın en büyük mesnevi şairi sayılmaktadır (Tokmak, 2013: 1); (Tarlan, 1990: vi).

Nizâmî, hiç gönüllü olmadığı halde, çok sevdiği oğlu Mehmet Nizâmî'nin ısrarıyla bu hikâyeyi kaleme alma serüvenini şu sözlerle anlatmaktadır: *“Bu mevzuda ne bağ, ne şahane bir şarap meclisi, ne saz, ne şarap, ne de bahtiyarlık vardır. Bu Arabistan çöllerinde geçmiş bir maceradır. Bunda çöllerin kuruluşu, dağların sarplığından başka bir mevzu yoktur. Böyle dar bir mevzuda aşka dair ne söylenebilir! Bu mevzudaki ıstırap ve melâl yüzünden şimdiye kadar kimse bunun hakkında bir şey yazmadı. Mevzuun bu kadar darlığına rağmen onu güzellikte öyle bir dereceye vardiroyum ki onu okuyan donmuş ve duygusuz da olsa muhakkak âşık olsun! Ciğerköşem evlâdımın bu işe ne kadar candan bağlandığını görünce bu ıstırapın içine atıldım, gevher aramaya koyuldum. Maden kazdım, kimya açtım. Bu dört bin beyit, dört ay gibi kısa bir zamanda vücuda geldi. Eğer başka şeylerle meşgul olmasaydım on dört gecede tamam olurdu.”* (Nizâmî, 1990: 31).

Nizâmî bu basit Arap hikâyesini kaleme alırken bütün sanatsal maharetini göstermiş, hikâyeyi destansı bir dille yorumlamış ve çeşitli fantezilerle süsleyebildiği kadar süslemiştir. Fuzûlî ise bu “eski bostan”ı tazelerken hikâyenin teknik sayılabilecek ve hemen her şairde tekrar edilen materyalleri elemiş, Nizâmî'den sonra geçen dört asırlık süreçte meydana gelen edebi birikimden yararlanarak daha konsantre bir eser meydana getirmiştir (Akalin, 1997: 214). Tanpınar'a göre Fuzûlî, Nizâmî'nin fazla İranî bir atmosfere soktuğu hikâyeyi, Arap aslına yaklaştırarak asıl çerçevesine iade etmiştir. Bunda hem coğrafi yakınlık hem de şairin kendini Mecnûn'un hikâyesiyle özdeşleştirmesi etkili olmuştur (Tanpınar, 2016: 144).

Nizâmî'nin mesnevisi, kendisinden sonra yazılan Leylâ ve Mecnûn mesnevilerine kaynaklık etmekle beraber ne konu bakımından ne de mesnevide işlenen fikir bakımından orijinal değildir. Eserin tümüne nüfuz eden varlığın birliği (*vahdet-i vücud*) anlayışı Gazzâlî'den başlayarak Antik Çağ filozoflarına kadar giden

bir felsefeye dayanır. Hikâyenin tüm versiyonlarında işlenen aşk da Antik Çağ filozoflarından Platon’a nisbet edilen platonik (Eflâtunî) aşktır. Bu bakımdan Fuzûlî’nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisini Nizâmî’nin eseriyle karşılaştırırken onu orijinalite bakımından kusurlu bulmak makul bir değerlendirme olmayacaktır. Her iki mesneviyi karşılaştırmalı olarak inceleyen Nazir Akalın, incelemesinde Fuzûlî’nin eseri hakkında, bunun değil sıradan bir tercüme, bir nazireye dahi benzemediği görüşüne yer verir. İki eser arasında konu ve fikir ortaklığı bulunmakla birlikte ciddi farklılıklar bulunduğu; Nizâmî’deki destansı ve didaktik anlatıma karşın Fuzûlî’de lirizm ve güçlü bir romantizm bulunduğu dikkat çeker. Üslup bakımından çok daha sade olan Fuzûlî’nin eseri, hikâyede işlenen ana temaya uygun olmayan bir yığın teferruattan arındırılmış; şairin melâle meyyal ruhuna uygun olarak maddeten sade, manen yoğun bir anlatımla diğer mesneviler arasında öne çıkmayı başarmıştır (Akalın, 1997: 214).

Hikâye Arap kaynaklarında masalsı bir görünüme sahipken Nizâmî ve Fuzûlî’nin mesnevilerinde “anlatıcı” figürünün devreye girmesiyle roman türüne daha yakın bir görünüm kazanır. Mesnevideki entrik yapı, Arap kaynaklarından büyük ölçüde ayrılmıştır. Her iki mesnevide de hikâyenin başarılı bir şekilde kurgulandığı görülmekle birlikte, şairlerin her fırsatta okuyucuya/dinleyiciye ulaştırmak istedikleri fikirlerin araya girmesiyle entrik yapının estetik açıdan devamlı olarak sekteye uğradığı görülmektedir (Akalın, 1997: 217). İki mesnevi arasındaki en temel farklılıklardan biri, Nizâmî’nin realiteye daha yakın üslubuna karşılık Fuzûlî’de yoğun bir şekilde hissedilen romantizmdir. Nizâmî’de platonik ve insansı bir aşk görülürken, Fuzûlî’nin eserinde, tamamen mistik olmamakla birlikte, ilahi bir görünüm kazanan ideal bir aşk anlayışı hâkimdir (Aliyev, 1996: 246).

Nizâmî’nin eserinde beşeri his ve hasletler bakımından daha “insan” görünen Mecnûn, Fuzûlî’nin eserinde sevgiliden ayrılık sürecinin son aşamalarında insani ihtiyaçlardan tamamen kurtulmuş bir vaziyette adeta bir melek olur; yeme, içme, uyuma gibi ihtiyaçlarını gidermeden yaşamını sürdürebilen bir varlığa dönüşür. Mecnûn’un bu durumuna karşın Leylâ realiteye son derece uygun bir şekilde tasvir edilir; geleneğin yarattığı baskıyla nefsinin aşka dair talepleri arasında ikilemde kalan Leylâ, nefesine karşı koyamaz ve Mecnûn’a koşarak visal talebinde bulunur.

Mecnûn'un insanüstü bir durumda resmedilmesi, tam da bu visal talebine vereceği red cevabıyla görünen “olgunluk” neticesini göstermek içindir. Eserin baş kahramanına kutsal özellikler atfetme çabası, Mecnûn'un hasta olmadığı halde ölmeyi dilediği anda ölebilmesiyle üst sınıra ulaşır. Araslı'ya göre eserdeki en belirgin kusur budur (Araslı, 1958: 36).

Nizâmî'nin eserinde zaman kavramı da oldukça belirsizdir; yıllar geçer fakat karakterler yaşlanmaz. Fuzûlî'nin eserinde bu eksiklik giderilmiş gibidir; onun karakterleri yaşlanır, yıpranır, değişir. Hatta öyle yıpranırlar ki sevgililer çölde karşılaştıklarında birbirlerini tanıyamazlar (Kalpaklı ve Andrews, 2000: 43).

Nizâmî'nin 4600 beyit civarındaki mesnevisi, araya serpiştirilen ve ana hikâyeyeyle direkt bağlantısı olmayan fasıla halindeki üç küçük hikâyeyeyle birlikte, oldukça uzun ve tekdüze bir şiidir. Eserde hikâye unsuru arka planda kalmıştır. Ancak Fuzûlî'nin yaklaşık 3200 beyitlik mesnevisinde şiirin bütün imkânları, hikâyeyi başarıya ulaştırmak ve hikâyedeki bütünlüğü korumak yolunda kullanılmıştır. Bunun için mesnevi geleneğinde yer alan dekoratif unsurlar dahi ana hikâyeyeyle ilişkilendirilerek kaleme alınmıştır (Türinay, 1996: 228). Fuzûlî mesnevideki tekdüzeliği kırmak adına, eserin ilk yarısında on dört, ikinci yarısında on sekiz farklı manzume kullanmıştır; ancak bu manzumeler Nizâmî'nin hikâyeleri gibi bağımsız parçalar değildir¹³⁷.

Nizâmî'nin ve Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde, yukarıda bahsedilen ve eserlerin genel görünümüyle ilgili olan farklılıklar dışında, hikâye unsurları arasında da pek çok farklılık bulunmaktadır. Bu farklılıkları tespit edebilmek için, hem Naci Tokmak'ın Nizâmî'den yaptığı manzum tercüme, hem de Ali Nihat Tarlan'ın mensur tercümesi incelenmiştir. Tespit edilen önemli farklılıklar şunlardır:

¹³⁷ Mesnevileri gazelle süsleme ve farklı türde manzumelerle hareketlendirme geleneği ilk olarak Fars şiirinde başlamış olsa da, bu durum genel bir eğilim haline gelmemiştir. Fars şiirinde hamse geleneğini başlatan Nizâmî, mesnevilerine gazel eklemekten sakınmış, İranlı şairlerin onu takip etmesi nedeniyle bu gelenek Fars şiirinde hızlıca kaybolmuştur. Ancak Türk şairleri mesnevilerde gazel kullanımına büyük ilgi göstermişler, hatta bu durum Türk dilinde yazılan aşk mesnevilerinin “alâmet-i fârikası” olarak kabul edilmiştir (Dankoff, 2014: 209).

Nizâmî'de Mecnûn'un bebeklik/çocukluk dönemi gayet mutlu geçiyor (Tokmak, 2013: 82), âşık olduktan sonra mutsuz oluyor. Fuzûlî'de ise Mecnûn'un hamuru aşkla yoğrulmuştur. Bu nedenle doğuştan kederlidir ve güzel bir kadın görünceye kadar devamlı huzursuz bir şekilde ağlayıp feryad eder.

Nizâmî'de Leylâ da şairdir; üstelik şiir konusunda oldukça maharetlidir (Tokmak, 2013: 121). Leylâ ve Mecnûn bir yıl boyunca birbirleri için söyledikleri şiirler yoluyla haberleşirler; onların söyledikleri şiirleri duyanlar bu güzel şiirleri ezberleyip diğerine ulaştırırlar (Tarlan, 1990: 103). Fuzûlî'de Leylâ dilinden gazeller söylense de Leylâ'nın şairliğinden söz edilmez. Leylâ ve Mecnûn daha çok Zeyd vasıtasıyla mektuplaşarak haberleşirler.

Nizâmî'nin eserinde Leylâ'nın Mecnûn için gizli gizli ağladığını gören bir arkadaşı, buna bir çare bulması niyetiyle Leylâ'nın annesine durumu anlatır; Leylâ'nın annesi kızının aşkından bu şekilde haberdar olur. Kızının çekeceği acıları düşünerek onun için çok endişelenir fakat konuyu kızının yüzüne vurmaz (Tokmak, 2013: 127). Fuzûlî'de ise Leylâ'nın arkadaşları, Leylâ'nın annesinin bu durumu öğrenmesinden endişe ederek onu uyarırlar; Leylâ'nın anne ve babasının bu aşk dedikodularını duyması halinde bunun sonuçlarından onlar da etkilenecektir. Leylâ'nın annesi, sağdan soldan duyduklarıyla durumdan haberdar olur ve ilk işi kızını azarlamak ve okuldan almak olur. Kızından çok, aile adlarını ve erkeklerinin onurunu düşünerek endişelenir.

Nizâmî'de İbni Selâm Leylâ'yı istemeye gittiğinde, anne ve babası Leylâ'nın rahatsız olduğunu, bir süre sabredip beklemesini isterler. Leylâ'yı isteyen çok sayıda seçkin damat adayısı vardır; bu nedenle Leylâ'nın rahatsızlığını öne sürerek düşünmek için süre isterler (Tokmak, 2013: 129). Fuzûlî'de ise İbni Selâm Leylâ'ya talip olduğu ilk anda babası razı olur ve İbni Selâm'la Leylâ arasında söz kesilir.

Nizâmî'de babası Leylâ'yla konuşur; Nevfel'i ikna ettiğini ve Mecnûn'u vazgeçtiğini söyler. Leylâ'nın içi kan ağlar ancak belli edemez. Nihayet babası İbni Selâm'ın evlilik talebini kabul eder ve durumu kızına bildirir; Leylâ babasına bu evliliğe razıymış gibi görünür ve nikâhları kıyılır (Tokmak, 2013: 166). Fuzûlî'de

Leylâ ile babası arasında herhangi bir diyalog görülmez. Leylâ sadece annesiyle konuşabilmektedir.

Nizâmî'nin Leylâ'sı kocasına karşı durabilen, insanların düşüncesini umursamayan, kocasından ve babasından korkmayan dışa dönük bir kişiliğe sahiptir. Kocasını gerdek gecesi ona yaklaşmaya çalıştığında Leylâ onu tokatlar ve ona asla teslim olmayacağını söyleyerek kendisinden uzaklaştırır. İbni Selâm Leylâ'nın gönlünün bir başkasında olduğunu derhal anlar ancak onu kaybetmeyi göze alamaz; onu görmeyi bile yeterli bulur. Fuzûlî'nin Leylâ'sı daha mazlum ve çekingen bir kişiliktir (Araslı, 1958: 33). Kocasını uzak tutabilmek için kendisine tehlikeli bir cinin musallat olduğunu söyler. Gönlü bir başkasında olduğu için hep korku içinde yaşar.

Nizâmî'de Leylâ ve Mecnûn iki kez baş başa kalırlar. İlkinde Mecnûn ayrılık acısından sarhoşlar gibi salınarak yürüyüp bir yandan da dövünüp dururken aniden Leylâ'nın çadırına girer; Leylâ çadırın içinde yalnızdır. Baş başa kalırlar ancak insanların görmesinden çekinerek bir süre bakiştikten sonra Mecnûn oradan ayrılmak zorunda kalır (Tarlan, 1990: 75). İkinci buluşmaları Leylâ evlendikten sonra gerçekleşir.

İbni Selâm karısının başkasına âşık olduğunu bildiği için adeta diken üstünde yaşar. Gözü devamlı Leylâ'nın üstündedir; gece olunca karısının evden kaçıp sevgilisinin yanına varmasından korkar. Buna rağmen Leylâ bir fırsatını bulur ve kimsenin olmadığı bir gün, hava karardıktan sonra çıkar; karşılaştığı yaşlı bir adamdan Mecnûn'u çağırmasını ister ve buluşacakları yeri bildirir. Bir hurmalıkta buluşurlar ancak Leylâ ayıp olacağını düşünerek Mecnûn'a çok yaklaşmaz. Mecnûn onu çok arzular; sarılıp koklamak, kucağına uzanmak ister ancak Leylâ bundan kaçınır; niyeti sevgilisini görmek ve sesini duyabilmektir. Mecnûn hayal kırıklığına uğramış bir şekilde çöle döner (Tokmak, 2013: 236).

Fuzûlî'de Leylâ ve Mecnûn yalnızca bir defa baş başa kalırlar. Leylâ'nın kocası öldükten sonra Leylâ çeşitli ikilemler yaşar; sevgisiliyle birleşme duygusu ağır basar. Tesadüf eseri çölde Mecnûn'a rastlar ve ikisi baş başa kalırlar. Leylâ artık sevgisiliyle aralarında önemli bir engel kalmadığı için mutludur; ancak aynı coşkuyu

Mecnûn'da bulamaz. Mecnûn Leylâ'nın birleşme talebini geri çevirir. İdeal sevgiliye ulaştıktan sonra Leylâ'nın maddi varlığıyla ilgilenmediğini; yok yere adını kirletip kendisi gibi kınanan biri olmamasını söyler, böylece ayrılırlar.

Nizâmî'nin eserinde Mecnûn'un dayısı Selîm-i Âmirî, her ay yeğenini çölde ziyaret edip ona yiyecek ve giyecek götürür, ihtiyaçlarını karşılar. Mecnûn az da olsa bir şeyler yiyip içer ancak genellikle bitkiyle beslenir (Tokmak, 2013: 227). Nerede Mecnûn'un hikâyesine ilgi duyan biri varsa Mecnûn'u görmeye gelir. Mecnûn, insanların getirdiği yiyeceklerden birer lokma aldıktan sonra kalanı etrafındaki hayvanlara dağıtır (Tarlan, 1990: 171). Fuzûlî'de ise Mecnûn yeme ve içme endişesinden tamamen kurtulmuştur. Sadece Nevfel'in verdiği ümitte bir süre insanca bir yaşamı benimser; yemek yiyip şarap içer, meclislerde eğlenir. Ancak Leylâ'yı tamamen kaybettiğini düşündüğü anda tekrar çöle dönüp insanlardan ve hayattan uzaklaşır.

Mecnûn her ay kendisini görmeye gelen dayısına annesini sorar; onu çok özlediğini söyleyerek ağlamaya başlar. Bunun üzerine dayısı, Mecnûn'un annesini alıp oğlunun yanına getirir. Oğlunun perişan ve yaralı haline çok üzülen annenin tüm çabalarına rağmen Mecnûn eve dönmez. Bir süre sonra da annesinin ölüm haberini alır; babasının ve annesinin kabri başında gözyaşı döker (Tokmak, 2013: 233). Fuzûlî'de Mecnûn'un yalnızca babası ölür. Annesi oğlunu yalnızca eve geldiğinde görür ve ona nasihatler eder, ancak Mecnûn annesini dinlemez.

Nizâmî'de İbni Selâm hastalanıp öldükten kısa bir süre sonra Leylâ da hastalanıp ölür. Ölmeden önce annesine yaşadığı aşkı anlatır ve bir şehit olduğunu söyler; *“Kefenime kan sür, çünkü ben şehidim/ Böylece bayramlık gibi olsun kefenim.”* (3462.beyit) (Tokmak, 2013: 259). Fuzûlî'de İbni Selâm öldükten sonra Leylâ Mecnûn'la son kez buluşur; birleşme ümidi kalmayınca Leylâ ölmeyi diler; duası kabul edilir ve Leylâ hastalanıp ölür.

Nizâmî'nin eserinde Leylâ'nın öldüğünü duyan Mecnûn onun mezarına koşar; uzun bir süre yas tutar. Mezarın başında bir süre ağladıktan sonra çöle, dağa, bayıra döner; Leylâ'yı andığında mezarı başına gelip yas tutmaya devam eder. Mecnûn'la birlikte vahşi hayvanlar da Leylâ'nın kabrini mesken tuttuklarından kimse

mezarın yanına yaklaşılamaz. Mecnûn bir süre bu şekilde yaşadıkdan sonra iyice yorgun düşer ve ölmeyi diler; duası kabul edilir; sevgiliye seslenerek ruhunu teslim eder. Etrafındaki vahşi hayvanlar onu terk etmez; bu nedenle Mecnûn'un öldüğü bir ay veya bir yıl kadar fark edilmez. Hayvanlar dağıldıktan sonra Mecnûn'un bedeni yıkanır ve Leylâ'nın yanı başına defnedilir. İkisinin yattığı yer bir türbeye dönüştürölür (Tokmak, 2013: 262). Nizâmî'nin hikâyesi burada sona erer. Fuzûlî'de ise Mecnûn, Leylâ'nın öldüğü gün Leylâ'nın mezarına sarılarak ruhunu teslim eder. Leylâ'nın yanına gömölür ve mezarlarının üstüne bir türbe inşa edilir. Ancak Fuzûlî hikâyesinin sonunda âşıkları cennette, son derece mutlu bir tablo içinde buluşturur.

İki hikâye arasında, eserin ana hatlarıyla ilgili olmayan, ayrıntı denilebilecek bazı farklılıklar şu şekildedir:

Nizâmî'de Mecnûn okula başladığında, okuldaki öğrencilerin çoğu erkektir; aralarında yalnızca birkaç kız vardır. Fuzûlî'de ise bir sıra kız öğrenci, bir sıra erkek öğrenci oturduklarından bahsedilir.

Nizâmî'de Nevfel Mecnûn'la tesadüfen karşılaşır; daha sonra hikâyesini öğrenip yardımcı olmaya karar verir. Fuzûlî'de ise Nevfel Mecnûn'un şiirlerini duyup hayran olmuştur; hikâyesini öğrenmiş ve onu bulup yardımcı olmaya karar vermiştir.

Nizâmî'de Nevfel savaşa hazırlanır; savaş meydanına geldiğinde Leylâ'nın kabilesine bir ulak yollayıp Leylâ'yı istediğini bildirir. Fuzûlî'de ise Nevfel savaşmaya karar vermeden önce Leylâ'nın babasına mektup yollayarak niyetini bildirir.

Nizâmî'de Leylâ'nın kabilesi savaşta yenildikten sonra, iki genç Mecnûn'u Şihne'ye (zabıta memuru) şikâyet ederler; Şihne Mecnûn'u öldürmeyi planlar. Fuzûlî'de Leylâ'nın babası Mecnûn'u kabile reisine şikâyet eder ve öldürölmesi gerektiğini söyler.

Nizâmî'de Mecnûn'un akrabaları Leylâ'dan vazgeçmesini; ona daha güzel bir kız bulacaklarını söyler; Fuzûlî'de ise aynı öneriyi Mecnûn'un annesi yapar.

Nizâmî'de Mecnûn tuzağa düşürülmüş bir ceylanı kurtarmak için karşılığında atını verir; tuzağa düşürülmüş bir geyiği kurtarmak için silahını ve kalan eşyalarını verir. Bir başka yerde kargayla konuşur; tüyleri siyah olduğu için onun da yasa büründüğünü hayal eder. Fuzûlî'de Mecnûn kolundaki inciye ve kalan dünyalık eşyalarını vererek tuzağa düşürülmüş bir ceylanı ve bir güvercini avcılarının elinden kurtarır. Onlarda aşkına ve acısına dair imajlar görür ve onlarla arkadaş olur.

Nizâmî'de ihtiyar bir kadın Mecnûn'un isteğiyle elindeki esir görünümü verilen adamı bırakıp Mecnûn'u zincire vurup gezdirir; daha acınası bir hale gelmesi için onu döver. Fuzûlî'de ihtiyar bir adam Mecnûn'un isteğiyle elindeki esir görünümü verilmiş adamı bırakıp Mecnûn'u zincire vurur ve gezdirir. Mecnûn zincire bakar, onu acıdan delik deşik olan yüreğine benzetir ve onunla dertleşir.

Nizâmî'de Leylâ'nın evlilik haberini Mecnûn'a atlı bir Arap getirir; Leylâ'nın çok mutlu olduğunu, kocasıyla seviştiğini söyler. Mecnûn'un kahrolduğunu görünce pişman olur. Niyetinin şaka yapmak olduğunu, Leylâ'nın son derece üzgün olduğunu, kocasına teslim olmadığını ve kendisine sadık kaldığını söyler. Leylâ ile Mecnûn'un mektuplarını da âşıkların çektiği çileye tanıklık eden bilinmeyen bir atlı getirip götürür. Leylâ'nın rastladığı bir atlı, Leylâ'nın rastladığı bir ihtiyar, Mecnûn'un rastladığı Nevfel... Nizâmî'deki aracı karakterler daima tesadüf eseri ortaya çıkarlar. Fuzûlî'de bu tesadüfler anlamlı bir tanışıklıkla değiştirilmiştir. (Nevfel'in Mecnûn'la tanışmasından yukarıda söz edilmişti.) Mecnûn'un şiirlerine hayran olan ve aşk uğruna kendi hayatından vazgeçmesinden etkilenen Zeyd adlı hassas bir genç Mecnûn'u bulur ve onun arkadaşı ve takipçisi olur. Bundan sonra Leylâ ile ilgili haberleri Mecnûn'a o ulaştırır; Leylâ ile mektuplaşmalarını da yine Zeyd sağlar.

Nizâmî'de Selâm-ı Bağdâdî, Bağdat'ın zengin gençlerinden biridir. Mecnûn'un şiirlerinden ve hikâyesinden etkilenir; onu arayıp bulur. Bütün benliğiyle onun hizmetinde olacağını, ondan hiç ayrılmayan kölesi olacağını söyler; ancak hikâyede etkin bir role sahip değildir. Fuzûlî'de adı Zeyd olan bu genç, onca tehlikeye rağmen Leylâ ile Mecnûn'un haberleşmelerini sağlayan, Leylâ'nın evlilik ve ölüm haberlerini Mecnûn'a ulaştıran, Mecnûn'u Leylâ'nın mezarına götüren;

âşıkların mezarını türbeye dönüştüren ve rüyasında onların cennetteki buluşmalarını okurlara haber veren önemli bir aracı karakterdir.

İki eser arasındaki bu farklılıkların dışında Fuzûlî'nin mesnevisinde görülen Leylâ'nın okuldan alınıp eve kapatılması, Leylâ'nın annesinin onu azarlaması, Leylâ'nın aşkını inkâr etmesi, Leylâ ve Mecnûn'un karşılaştıkları sahneler, Mecnûn'un karşısına çıkan dağı kendisine benzetip onunla dertleşmesi, Leylâ'nın mum, pervâne, ay, bulut ve rüzgarla dertleşmesi, Mecnûn'un zincirle konuşması, Leylâ'nın deveye dertleşmesi ve devenin Leylâ'yı Mecnûn'a götürmesi gibi sahneler (aynı hikâyeyi işleyen başka şairlerde de benzer sahneler görülmekle birlikte) büyük oranda orijinal sahnelerdir ve bu sahnelerin hiçbiri Nizâmî'de yoktur (Araslı, 1958: 21).

1.2.2. Leylâ ve Mecnûn'un Olay Örgüsü

Mesnevinin olay örgüsü 474. beyitle başlar. Önceki kısım giriş kısmı olup olay örgüsünden bağımsız şiirlerden oluşmaktadır. Eserde hikâye edilen olaylar, Kays'ın babasının tanıtılmasıyla başlar. Araplar arasında şerefli, itibarlı ve seçkin; tüm Arapların kendisine itaat ettiği; bazen Basra'da bazen de Bağdat'ta karargâh kuran bir lider vardır. Ancak bu saygın ve güçlü liderin çocuğu olmamaktadır. Ölecek olursa bir mirasçısı yoktur. Bu lider, soyunun devam etmesi için pek çok kadın alır. Bir yandan da adaklar adar, dualar eder. Nihayet dileği kabul olur; kusursuz bir erkek çocuk sahibi olur ve ona Kays adını verirler.

Çocuğun dadısı onu emzirir, büyümesi için elinden gelen çabayı gösterir. Ancak çocuk çok huzursuzdur ve durmadan ağlamaktadır. Süt içmek istemez, oyuncakları reddeder ve durmadan ağlar. Dadı ağlamayı bırakmasını ve biraz huzur bulmasını umarak çocuğu gezmeye çıkarır. Çocuğun durmadan ağladığını gören çok güzel bir kız, susturmak için kucağına alır. Çocuk kızın kucağında anında susar ve gülmeye başlar. Kız onu kucağından indirdiği anda tekrar ağlamaya başlar; yeniden kucağına aldığı anda ağlamayı bırakır. Çocuktaki özel durumu fark eden dadısı, bu güzel kızı çocuğa arkadaş olmakla görevlendirir. Çocuk bu kıza bağlanır ve ondan sonra ne annesini ne dadısını arar.

Çocuk on yaşına geldiğinde babası ona büyük ve görkemli bir sünnet merasimi yaptırır. Bu merasimde o derece altın ve gümüş harcanır ki insanlar fakirlik olacağından endişe etmeye başlarlar. Sünnet geleneği halledildikten sonra Kays'ın okula başlaması için gerekli hazırlıklar yapılır ve Kays mektebe gönderilir. Orada birçok kızla arkadaş olur. İçlerinde adeta peri gibi güzel bir kız Kays'la yakın arkadaş olur. Adı Leylâ olan bu kızla Kays arasında karşılıklı bir çekim oluşur ve birbirlerine âşık olurlar. Okulda o denli samimi olurlar ki birine seslenildiğinde diğeri onun adına cevap verir. Okuma yazmayı bırakırlar; artık tamamen birbirleriyle ilgilidirler. Derslerle ilgili tartışmalarda aralarındaki muhabbet iyice su yüzünde çıkıp kendini belli eder. İnsanlar onları ayıplamaya başlayınca onlar da ellerinden geldiği kadar duygularını gizlemeye karar verirler. Ancak duyguları da gün geçtikçe şiddetlenir. Artık okulda konuşabilmek için bahaneler bulmak zorunda kalırlar. Kays, dersi anlamadığını bahane ederek Leylâ'dan ona anlatmasını ister. Okul çıkışı Leylâ'yı görmek için kitabını kaybetmiş gibi yaparak ondan kitabını sorar. Yıllarca okulda yazı ilmi tahsil ettiği halde sadece *lâm* ve *yâ* harflerini yazmayı öğrenmiştir.

Aralarındaki aşk dilden dile dolaşır ve nihayet Leylâ'nın annesinin kulağına gider. Annesi büyük bir üzüntü ve endişeyle kızını azarlar. Böyle şuh davranarak temiz adını kirleteceğini, ağırbaşlı davranması gerektiğini, saf olduğu için insanların onu kolayca kandırabileceğini, bu yüzden kimseyle görüşmemesini, âşık olmanın sadece erkeklere yaraşır bir duygu olduğunu ve kızların âşık olamayacağını söyler. Büyük ve tanınmış bir aile olduklarını, adlarına leke getirmemesini ister. Kendisi hoş görecektir olsa bile babası duyduğunda neler olacağını ona hatırlatır. Artık okula gitmemesini, evde oturup dikiş nakış yapmasını söyler. Bu azarlamalar ve ithamlar üzerine Leylâ ağlamaya başlar ve dedikoduların aslı olmadığını söyleyerek olanları inkâr eder. Aşk kelimesini ilk kez annesinden duyduğunu, zaten okula kendi isteğiyle değil ailesinin isteğiyle gittiğini, okuldaki öğretmenin derslerle ilgili verdiği eziyetlerden bıktığını, zaten hiçbir çocuğun okuldan hoşlanmadığını söyler. Annesi söylentilerin aslı olmadığına kanaat getirerek rahatlar. Leylâ eve kapanır ve aynı zamanda içine kapanır. Dertli şiirler söylemeye başlar.

Sevgilisini çok özleyen ve onu görmek için sevinçle okula koşan Kays, Leylâ'nın okuldan ayrıldığını anlar ve büyük bir kedere kapılır. Her gün bir umutla

okula gelen Kays, Leylâ'yı göremeyince tüm gün ağlayıp feryat ederek arkadaşlarını da rahatsız eder. Bir süre sonra acı çekmeye alışır ve sevgilisi uğruna çektiği acılar ona zevk vermeye başlar. İçli ve kederli şiirler okur.

Bir bahar günü arkadaşları Kays'ı ikna ederler ve birlikte kırlara dolaşmaya çıkarlar. Kays açılmış güllere ve bülbüllere bakarak onlara derdini döker ve canlanan tabiat ona sevgilisini hatırlatır. O sırada Leylâ da arkadaşlarıyla gezintiye çıkmıştır. Kays ve Leylâ karşılaşır; ikisi de o anda bayılıp yere düşerler. Leylâ'nın arkadaşları onu, yüzüne gül suyu serperek uyandırır. Ailesi bir gence tutulduğunu ve bu derece âşık olduğunu duyarlarsa onun için hiç iyi olmayacağını, bu durumun kendisine hiç yakışmadığını, duyulduğu takdirde kendileri için de hiç iyi olmayacağını söyleyerek onu uyarırlar ve evine götürürler. Kays ise kendi gözyaşlarının yüzünü ıslatmasıyla uyanır ve kendine gelir. Sevgilisinin gittiğini anladığında feryat figan ederek üstündeki giysileri yırtar. Bedeninde ağırlık yapan giysi, ayakkabı gibi tüm maddi şeyleri çıkarır. Yanındaki arkadaşlarından özür diler ve artık ona evden söz etmemelerini ister. Babasına artık kendisinden ona bir hayır gelmeyeceğini, varlığını yokluğa armağan ettiğini söylemelerini ister.

Kays, tüm arkadaşlarıyla bağlantısını keser ve sahrada yalnız başına dolaşmaya başlar. Arkadaşları ümitsiz ve perişan bir şekilde gelip babasını durumdan haberdar ederler. Babası büyük bir acı içinde sahraya gider ve onu aramaya başlar. Bir köşede perişan bir vaziyette oğluna bir müddet bakar; onu bu hale getiren her neyse buna çözüm bulmak için elinden gelen her şeyi yapacağını söyler ancak oğlu onu tanıyacak durumda değildir. Leylâ'dan söz etmeyecekse konuşmayı bırakmasını ve kendisini tanımadığını söyler. Babası ona kendisi tanıtır ancak o anne ve babaya değil, yalnızca Leylâ'ya ihtiyacı olduğunu söyler. Bunun üzerine babası Leylâ'nın evde olduğunu ve orada kendisini beklediğini söyler. Kays eve gitmeye ikna olur. Annesi ve babası evde ona nasihatler ederler. Annesi ona şanında Araplara reislik yapmak olduğunu, hükümdarları ve kahramanları model alması gerektiğini; iradesini zayıflatan güzellerden, şaraptan ve şiirden uzak durmasını; bunların yerine akli ve imanı tercih etmesini söyler. İsteddiği takdirde kabileler arasında onlarca güzel kızdaki birini alabileceklerini; istediği kadar mal verip düğününü yapabileceklerini söyler. Kays, onlara karşı mahcup ve yüzü kara olduğunu, yaptıklarının hata olduğunu

farkında olduğunu, ancak iradesinin elinden gittiğini söyler. Kaderinin böyle olduğunu; elinde olsaydı neşe dururken derdi ve kederi tercih etmeyeceğini söyler. Onu bu şekilde kabul etmelerini, eğer dost iseler onu değiştirmeye çalışmamalarını söyler.

Kays'ın durumunun ciddiyetini anlayan babası, Leylâ'yı babasından istemek üzere kabile eşrâfını toplayarak yola koyulur. Leylâ'nın babası da kabile ileri gelenlerini toplar ve misafirlerini en iyi şekilde ağırlar. Kays'ın babası biricik halefi için ondan kızını ister ve olumlu cevap verecek olursa ayağına hazineler sereceğini vadeder. Leylâ'nın babası, hüzne ve kedere boğulmuş kızına üzülen bir baba olarak onu anladığını, onun da kendisi gibi evlat tuzağına düşmüş olduğunu, ona cevap vermekte çok zorlandığını söyler. Kızının çok üstün biri olduğunu iddia etmediğini, aksine basit bir cariye olduğunu, ancak bir cariye bile olsa divane denilen birine verilirse yazık olacağını, bir perinin bir devle birlikte olamayacağını; oğlunun iyileşmesi ve kendine çekidüzen vermesi halinde kızını ona vereceğini söyler. Babası Kays'a durumu bildirir; ancak Kays babasına aşk delisinin akıllanamayacağını; şayet iradesi dahilinde olsa zaten akıllıca davranıp huzurlu bir yaşamı olacağını anlatmaya çalışır. Bunun için babasından yardım isteyen Kays, ona Leylâ'nın adını bir daha anmamak üzere unutturacak bir çare bulmasını ister. Bunun üzerine babası pek çok hekime başvurur; çeşitli ilaçlar denenir. Din büyüklerinden (şeyh, hoca vs.) yardım ister; dualar alır, adaklar adar, bağışlarda bulunur. Ancak bir sonuç alamaz. Son çare olarak oğlunu Kâbe'ye götürmeye karar verir. Haremi tavaf edip *Hacerü'l-esved* taşına yüz sürmesi halinde kara taşın bile yumuşayacağı söylenir. Babası onu Harem'e götürür. İyileşmek isteyen oğluna Kâbe'yi gördüğünde samimiyetle Allah'a yakarmasını, Allah'ın bu mekânda kendisine daha şefkatli davranıp niyazını kabul edebileceğini söyler. Kâbeyi gören Kays, onu kendisine benzetir; zira o da kendisi gibi karalar bağlamıştır; bağrına taş basmış (*Hacerü'l-esved*) ve gözünden devamlı yaş akmaktadır (*zemzem*); cihanı dolaşmaz ancak içi dertle doludur. Kâbe'ye en içten haliyle seslenen Kays, ona kime âşık olduğunu sorar. Bütün insanların kıblesi olduğuna göre aşkın coşkusu onda tecelli etmiş olmalıdır. Bu yüzden onun da kendisi gibi âşık ve dertli olduğunu düşünür. Oradayken hissettiği ve kurtulmaya çalıştığı şeyin, aslında ona bağışlanmış bir ihsân ve yücelik olduğunu düşünür. Bu düşünceyle dualar eder ve aşk derdinin artarak devamlı hale gelmesini diler.

Oğlunun ettiği duaları ve yakarışları duyan babası onun için kurtuluş olmadığını anlar ve ondan ümidini keser. Mecnûn ise sevgilisinin yaşadığı yere doğru yola çıkar. Yolda çok heybetli bir dağla karşılaşır; öyle bir dağ ki denizi de besliyor, çölü de. Mecnûn kendini bu dağa yakın hisseder ve nihayet aradığı arkadaşı bulduğunu düşünür. Çünkü dağın içi de onun içi gibi yakıcı ateşle doludur. Mecnûn'dan nasıl yaşlar boşanıyorsa dağın içinden de ırmaklar boşanıyor. Bu sıfatlarına bakıp onun da kendisi gibi âşık olduğuna hükmeder. Yoluna devam eden Mecnûn, bir ceylan yavrusunun avcının kurduğu tuzağa düşmüş olduğunu görür ve bu manzara onu derinden etkiler. Avcıdan bu güzelim ceylana kıymamasını, ona merhamet etmesini ister. Avcı Mecnûn'a geçimini bununla sağladđını, avını bırakması halinde ailesinin mağdur olacağını söyler. Bunun üzerine Mecnûn, üstündeki değerli giysilerini çıkarıp avcıya verir ve ceylanı tuzaktan kurtarıp onunla dertleşir; ceylanın gözleri ona sevgilisini hatırlatmaktadır, bu nedenle ceylanın onunla arkadaş olup onu teselli etmesini ister. İnsanlardan çok incinen ve bu nedenle gitgide ruhsal olarak da insanlıktan uzaklaşan Mecnûn'dan yabani hayvanlar da artık kaçmamaktadır. Nitekim ceylanlar onunla dost olurlar.

Yoluna devam eden Mecnûn, bir avcının tuzağına düşmüş bir güvercin bulur ve haline acıyarak avcıdan onu bırakmasını ister ve ona yalvarır. Ancak avcı, bu güvercinin esir olduğu gibi kendisinin de yoksulluğun esiri olduğunu; eğer onu bırakmasını istiyorsa bedelini vermesi gerektiğini söyler. Mecnûn kolundaki inciye çıkarıp avcıya verir ve güvercini kurtarır. Güvercinle dost olur ve geceleri saçlarını onun için yuva yapar. Bu şekilde hem vahşi hayvanlar hem kuşlar onda iyi nitelikler sezerek onun etrafında toplanırlar ve onunla dost olurlar. Mecnûn hayvanları benimsemiş ve insanlardan iyice uzaklaşmıştır. Öyle ki artık kendi gölgesi bile ona düşman görünmektedir.

Leylâ da tıpkı Mecnûn gibi insanlardan usanmış, delilik bakımından Mecnûn'u geride bırakmıştır. Ona adıyla seslenildiğinde adını inkâr etmekte ve “Ben Mecnûn'um!” demektedir. Kendisi gibi başı dumanlı ve alev alev yanan çerağla söyleşir; onu kendisine benzetir. İnsanlardan uzaklaşınca çeşitli nesnelerle ve insan dışındaki varlıklarla konuşur. Muma derdini döktükten sonra pervaneye seslenir. Kendini, yanacağını bile bile ateşin etrafında dönüp nihayet o ateşe atlayan

pervaneye benzetir. Ancak pervane gözyaşı dökmemektedir. Ah edip inlemediği için onun aşkında eksiklik olduğunu düşünerek gökyüzüne yönelir ve ayla konuşmaya başlar. Ay da kendisi gibi bir güneşe âşıktır; bu nedenle onu kendisine benzetir. Ardından saba rüzgarıyla konuşur ve ondan sevgilisine haber ulaştırmasını ve sevgilisinden haberler getirmesini diler.

Bahar mevsimi gelir; ancak Leylâ açan çiçeklerle, tabiattaki güzelliklerle ilgilenmemektedir. Annesi endişelenir; Leylâ'nın arkadaşlarını toplar ve onu gezmeye çıkarmalarını ister. Kızlar süslenip püslenip kendilerini dışarı atarlar ve şarkılar söyleyip dans ederek eğlenirler; ancak Leylâ bu neşeye tamamen kayıtsız kalır. Ferahlayacağı yerde bahar mevsimi ona sevgilisini daha çok hatırlatır ve hissettiği acıyı artırır. Tek isteği yalnız kalıp matemini yaşamaktır. Bu amaçla kızları atlatır; yalnız kalınca gözyaşlarına boğulur ve derdini buluta açar; onu kendine benzetir, zira onun da başı göğe değmektedir ve devamlı yağmur yağdırıp şimşekler çakması, kendi gözyaşlarına ve feryatlarına benzer. Buluta seslenir ve suyu eksildiğinde boş yere denizlere yalvarıp durmamasını; gözyaşlarından almasını ve hatta bu denli çok olan yaşlarından denizlere de bağışta bulunmasını ister. Buluttan sevgilisine haber götürmesini ve sitemlerini iletmesini ister; başka bir sevgilisi mi vardır ki kendisini arayıp sormaz ve kendi haline bırakır? Eğer adı bu derece kötüye çıkmamış olsa kendisi bir yolunu bulup ona gölgesi kadar yakın olacak ve peşini hiç bırakmayacaktır. Leylâ kederler içinde kendini yapayalnız hissederken dışardan Mecnûn'a ait bir şiir okunduğunu duyar; şiirin sözlerinden anlar ki Mecnûn kendisinden çok daha dertlidir ve felek asıl belayı Mecnûn'a vermiştir.

Evde huzur bulamayan Leylâ, giyinip kuşanır; makyaj yapıp takılar takınır ve dolaşmak için dışarı çıkar. Araplar arasında sayılan ve sevilen, itibarlı ve yakışıklı bir adam olan İbni Selâm, avlanmak üzere atına binmiş ilerlemekteyken bir sokakta Leylâ'ya rastlar. Onun yüzüne baktığı anda büyük bir hayranlık duyar ve yıldırım aşkıyla Leylâ'ya vurulur. Ava gitmekten vazgeçip evine döner ve Leylâ'yı ailesinden istemenin yollarını düşünmeye başlar. Aileye göndermek üzere akıllı ve güzel konuşan bir elçi bulur ve Leylâ'yı istemek üzere onu gönderir. Ailesinin kabul etmesi halinde bütün malını harcayabileceğini, hatta gerekirse canını bile vereceğini bildirir.

Ailesi Leylâ'ya sormaksızın bu talebe olumlu yanıt verir ve Leylâ İbni Selâm'la nişanlanır.

O dönemde Nevfel adında oldukça cesur ve yiğit bir savaşçı vardır. Bir mecliste Mecnûn'un şiirlerini duyar; bu şiirlerden çok etkilenir ve Mecnûn'u merak eder. Bir dilber uğruna perişan hale düştüğünü, çöllerde vahşi hayvanlarla dolaştığını öğrenir. Bu hikâyeye ilgi duyar ve Mecnûn'u bulmak üzere adamlarıyla birlikte çöle gider. Onu bitkin ve insanlıktan çıkmış bir vaziyette bulan Nevfel ona nasihatler eder. Derdi her neyse bu halde çözüm bulamayacağını, artık ona kendisi destek olacağına göre tasalanacak bir durum olmadığını, sevdiği kızın onun olacağını söyler. Başlangıçta Mecnûn oldukça karamsardır ve kaderinin bu olduğunu, Nevfel'in kudretine ve lütfuna güvendiğini ancak kendi bahtına güvenmediğini dile getirir. Ancak Nevfel onu ikna eder ve Leylâ'nın kabilesine mektup yazarak kızı güzellikle vermeleri halinde onları altına boğacağını, aksi halde savaşarak onlardan alacağını söyler. Leylâ'nın kabilesi kendi hazinelerinin kendilerine yettiğini; bir delinin ihtiyacı olan şeyin kendilerinde olmadığını; savaşmak istiyorsa kendilerinin de kılıç sahibi olduklarını söyleyen bir mektup yollar. Bunun üzerine Nevfel ordusunu toplar ve Leylâ'nın kabilesiyle savaşa girer. Savaş meydanında şaşkın halde dolanan Mecnûn büyük bir utanç içinde kalır. Nevfel'in ordusu içinde yer aldığı halde Leylâ'nın kabilesinin askerleri için zafer diler. Savaşı onların kazanması için ettiği duaları ve savaş meydanındaki tutarsız davranışlarını gören askerler onu kınarlar; savaşla ilgili motivasyonlarını kaybederler. Nevfel savaşın kendilerinin aleyhine doğru gittiğini görünce adamlarını toplar; onlara ters gittiğini sezdiği ve nedenini anlayamadığı bir sorundan söz eder. Bunun üzerine kendisine Mecnûn'un ettiği dualardan söz edilir. Durumu anlayan Nevfel kendi namını düşünerek savaş galibiyetle tamamladıktan sonra bu konudaki inadından vazgeçmeye ve bir daha asla Leylâ'nın adını anmamak üzere bu konuyu kapatmaya karar verir.

Çok fazla zayıat veren ve savaşın kendi ordusunun aleyhine döndüğünü gören Nevfel, ikinci kez galip olmak üzere savaş başlatır ve bu kez savaştan zaferle çıkar. Karşı taraf yenilir ve Nevfel'e boyun eğip teslim olurlar. Leylâ'nın babası gözyaşları içinde Nevfel'e yalvarır; kızının nişanlı olduğunu, bir kızın iki erkeğe verilmesinin örf'e aykırı olduğunu, eğer illa alacaksa bari onu bir deliye vermeyip kendisine

almasını ve böylece kabilenin namusuna zarar vermemesini ister. Nevfel Leylâ'nın babasına, başlattığı bu savaştan ötürü çok pişman olduğunu, niyetinin bir hastaya şifa bulmak olduğunu ancak hastanın şifayı kabul etmediğini; kendisinin malında ya da çocuğunda gözü olmadığını, bu süreçten sonra kendisinden onlara bir zarar dokunmayacağını söyleyerek savaştaki kayıplar için af diler.

Nevfel'in Leylâ'yı almaktan vazgeçtiğini öğrenen Mecnûn ona sitemler eder; onu sözünde durmamakla ve kendisini boş yere umutlandırmakla suçlar ve ardından üstünü başını yırtarak tekrar sahraya döner. Amaçsız bir şekilde dolaşırken yaşlı bir adam ve beraberinde zincirlenmiş bir tutsak görür. Tutsak edilen adama çok üzülür ve yaşlı adamdan onu neden zincirlediğini sorar. Adam Mecnûn'a kendilerinin yoksulluktan muzdarip olduklarını; bir parça geçimlik sağlamak için hileli bir yol bulduklarını; buna göre esir adamın katil olduğunu ve fidyesini verip özgürlüğüne kavuşabilmesi için para dilendiklerini; bu oyunla insanların merhametini uyandırmaya çalıştıklarını ve kazandıkları parayı paylaştıklarını anlatır. Bu şekilde ev ev dolaştıklarını duyduğunda Leylâ'nın evine uğrama ihtimalini hayal eden Mecnûn, zincirlenmiş adamı bırakmasını, kendisini bu şekilde zincirleyip gezdirmesini ve bunun karşılığında para talep etmediğini söyleyince yaşlı adam kabul eder ve Mecnûn'u zincirler. Mecnûn bir süre zincirle söyleşir; onda kendine benzeyen nitelikler bulur. Ev ev dolaşırlarken Mecnûn, Leylâ'nın kabilesine denk geldiklerini fark eder. Leylâ'nın evinin önüne geldiğinde kendinden geçerek feryat eder. Mecnûn'un sesini çadırdan duyan Leylâ da feryat ederek sevgilisini görmek için dışarı çıkar ve birbirlerini görürler. Leylâ sevgilisinin dert ve kederden son derece zayıflamış olduğunu görüp bir şiir söyleyerek derdini döker. Mecnûn sevgilisine sitemler eder; neden reddedildiğini sorar; eğer bir suçu varsa işte zincirlenmiş bir şekilde kapısına geldiğini, istiyorsa onu orada öldürebileceğini söyler ve ardından hüznünü anlatan bir şiir okur. Bir süre sitemler ettikten, feryat figan ettikten sonra isyan ederek zincirlerini parçalar ve tekrar ıssız âlemine döner. Arkasında onu takip eden çocuklardan kimi onun haline güler kimi de ağlar.

Bir başka gün Mecnûn bu kez gözlerini bağlar ve kör bir dilenci kılığında Leylâ'nın evine varır. Evin önünde "Ey dost!" diye seslenince Leylâ onun sesini tanır

ve yanına koşar. Birbirlerine bakarlar; Mecnûn içindeki kederi ve özlemi sevgilisine döker, ardından tekrar çölün yolunu tutarak uzaklaşır.

İbni Selâm, Nevfel'in Leylâ'yı almadığını öğrenince zaman kaybetmeden büyüklerini toplar; Leylâ'nın ailesine sayısız kıymetli hediyeler gönderir; nikâh ve düğün yaparak Leylâ'yı alır. Herkes görkemli düğün atmosferini yaşıyorken Leylâ büyük bir yas içindedir ancak derdini hiç kimseye açamaz ve feleğe sitemler eder. Bir yandan da rahatlamıştır, zira kendisine eziyet eden anne ve babasından kurtulmuştur. İki kişinin eziyeti yerine bir kişinin eziyet edeceğini düşünerek kendini avutur. Mecnûn'a verdiği sözde durmadığı için büyük bir mahcubiyet duyan Leylâ durmadan ağlar. Etrafındaki insanlar onun bu durumunun ailesinden ayrılıyor olmasıyla ilgili olduğunu düşünürler.

Düğün gecesi gelin ve güvey odalarına çekilirler. İbni Selâm, peçesini kaldırmak üzere Leylâ'ya yönelir. Leylâ onun yüce olduğu söylenen niteliklerini över ve ondan kendisine merhamet etmesini ve anlayış göstermesini ister. Okulda öğrenciyken peri soylu bir cinin onunla yakınlık kurduğunu ve ona musallat olduğunu, eğer ondan başkasına yaklaşacak olursa hem onu hem de ona yaklaşanı öldüreceğini, şu anda da elinde kılıcıyla karşısında dikilmiş olduğunu söyleyerek İbni Selâm'ı korkutmayı başarır. Bu cinin tasallutundan kurtulana kadar sabretmesini ve çareler aramasını ister. Hayatından ve tüm kazandıklarından endişe duyan İbni Selâm tedbir olarak Leylâ'dan uzak durur. Gördüğü her büyücüden karısının bu derdi için çareler sorar. Ancak Leylâ'ya kavuşmak ona nasip olmaz.

Zeynep adında bir kıza âşık olan ve bu aşk uğruna çok çileler çekmiş olan Zeyd adında duygusal ve iyi yürekli bir genç vardır. Mecnûn'un yaşadıkları dilden dile dolaşmış ve Zeyd, duyduklarından etkilenecek kendisini Mecnûn'a ruhen yakın hissetmiş ve onunla yakın arkadaş olmuştur. Şehirde Leylâ'nın görkemli bir düğünle evlendiği haberini Mecnûn'a bildirmek üzere çöle gider. Arkadaşının ağladığını ve perişan halini gören Mecnûn, ne olduğunu sorunca Zeyd ona durumu anlatır. Büyük bir kedere boğulan Mecnûn feryat figan eder; sözünde durmayıp başkasına yâr olan sevgilisine sitem dolu bir mektup yazıp Zeyd'e verir. Mektubunda ne tür bir eksiklik hissedip de bir kocaya ihtiyaç duyduğunu sorarak onu kınar. Ondan intikam almak

için kendisinin de bir sevgili edinmek istediğini ancak onun gibi biri bulunmadığını söyleyerek bu aşk karşısındaki acziyetini dile getirir.

Mektubu Leylâ'ya gizli bir şekilde ulaştırması gereken Zeyd, İbni Selâm'la sihir hakkında konuşur ve elinde olan duanın Leylâ'nın ilacı olduğuna onu ikna eder. Mektubu okuyan ve ziyadesiyle etkilenen Leylâ, anında cevap yazar. Mektubunda sevgilisine karşı çok mahcup ve yüzü kara olduğunu, ancak bu kararın onun iradesiyle alınmadığını; İbni Selâm onun varlığıyla mutlu oluyorsa da onu kendisine yaklaşmaması konusunda ikna ettiğini, devamlı ağlamak için bahaneler bularak matemini yaşadığını dile getirir. Kendisinin koca evinde olduğunu düşünmemesini, aslında bulunduğu yerin onun için bir mezar olduğunu söyler. Sabretmesini ve feleğin kendilerinden yana dönme ihtimalini düşünmesini ister. Mektubu Zeyd'e verirken ona verdiği muskanın çok iyi geldiğini, kendisine her gün böyle muska getirmesi halinde şifa bulacağına inandığını söyler.

Gece gündüz oğlu için çareler arayan, gözyaşı döküp kahr çeken Mecnûn'un babasına bir haber gelir. Buna göre Leylâ'nın babası kabile reisine şunları söyleyerek Mecnûn'u şikâyet eder: Onları rezil rüsva eden bu delinin, Nevfel'i onların başına sararak kendilerine çok büyük zararlar verdiğini, bu sorunun sadece kendisinin meselesi olmadığını, bütün kabilenin ismini ilgilendirdiğini, onun yok etmenin kendisinin de yararına olacağını söyler ve Mecnûn'u ortadan kaldırmak konusunda onu ikna eder. Oğlunun öldürüleceğini duyan baba büyük bir paniğe kapılarak oğlunu bulmak için çöle gider. Babasını tanımayan Mecnûn, ona kim olduğunu sorar. Babası kendini tanıtır ve oğluna yalvarmaya başlar. Leylâ'ya âşık olurken mâzur olduğunu zira o zamanlar çok genç olduğunu, ancak artık olgunlaştığını ve bu âşıklık halinin kendisini eğitmiş olması gerektiğini, bu nedenle artık çocukça davranmayı bırakması gerektiğini söyler. Mutlaka bir gün aklının başına geleceğini, tuttuğu yolun yanlış olduğunu fark edeceğini ancak o zaman çok geç olacağını, zamanı geriye döndüremeyince çok pişman olacağını söyleyerek onu uyarır. Artık yaşlandığını ve ölme zamanının geldiğini, binbir sıkıntıyla biriktirdiği tüm malının heder olacağını söyler. Kendisi bu şekilde hayatını mahvederken uğruna bunları yaşadığı kadının kâh Nevfel'in avı olduğunu, kâh İbni Selâm'ın can dostu olduğunu söyler. Kendine gelip akıllanmasını, bu aşk oyunundan vazgeçip Allah'a layık bir kul olmasını ister.

Babasının sözlerinden etkilenen Mecnûn, bir an için bu delilikten kurtulmayı, aşkın ve tutkunun esaretinden kurtulup akıllı bir insan olmayı düşünür. Ancak bu fikir zihninde kısa sürede dağılır. İçindeki ses ona boyun eğdirir ve aşkın karşısında bir başka seçeneği olmadığına onu ikna eder. Babasına artık benliğinin kendisine ait olmadığını, aşkın tüm varlığını kaplayıp onu yok ettiğini ve artık kendisini kurtarmasının mümkün olmadığını söyler. Malı mülkü için endişe etmesinin boşuna olduğunu, zira kendisi sahiplense bile o öldükten sonra yine bir başkasına kalacağını söyler. Babasından özürler dileyerek bunları anlattığı sırada aniden Mecnûn'un kolundan kan akmaya başlar. Hayretler içinde kalan babasına endişelenmemesini, sevgilisinin kan aldırıldığı için kendi kolundan da kan geldiğini, Leylâ'yla iki farklı bedende aynı kişi olduklarını söyler. Oğlunun durumunun sandığı kadar anlaşılabilir ve basit bir durum olmadığını anlayan baba, oğlundan ümidini kesip onunla vedalaşır. Yaşarken kendisinden bir hayır görmediğini, en azından öldüğünde kimsesiz olduğu, bir varisi olmadığı düşünülmesin diye mezarında yas tutmasını vasiyet eder. Kendisinden beklediği şenlik yapmak eğlenmek değildir; oğlunun en iyi yaptığı şeyi ondan istemektedir; ağlayıp matem tutmak. Oğluyla vedalaştıktan sonra ağlaya ağlaya evine döner; kısa bir süre sonra dertler ve elemeler ona ağır gelir; hastalanır ve nihayet oğlunun adını anarak can verir.

Bir tepede oturmuş gözyaşı dökten Mecnûn'a bir avcı babasının ölüm haberini getirir. Hayattayken babasını güldürmediğini, bari utanıp öldüğünde ona karşı görevlerini yerine getirmesini söyler. Onu arsızlıkla ve zalimlikle suçlar. Ağlayıp inleyerek babasının mezarına varan Mecnûn, babasına bunca eziyet ettiği için, birkaç gün olsun ona yoldaşlık etmediği için büyük bir azap ve pişmanlık duyar. Bir yandan da babasına kendisini bu elemelerin içinde bırakıp dinlenmeye çekildiği için sitemler eder. Çöle geri dönen Mecnûn bir gün bir levhanın üstüne kendisinin ve Leylâ'nın resminin çizilmiş olduğunu görür. Leylâ'nın resmini levhadan kazıyıp siler, yalnız kendi resmini bırakır. Ona bu yaptığının bencilce bir davranış olduğu; kendi resmini kazıyıp sevgilisinin resmini bırakmasının daha uygun bir davranış olduğu söylenir. Mecnûn onlara sevilenin sevene örtü olmasının uygun olmadığını; âşık ten ise sevgilinin can olduğunu; canın tende gizli olduğunu söyleyerek cevap verir.

Gökyüzüne bakarak yıldızlarla ve gezegenlerle konuşan Mecnûn, derdinin çaresinin onlarda olmadığını anlayarak Rabbine yönelir ve derdinin devasını ondan ister. Kâbe'nin karşısında ettiği duaya benzer şekilde, derdinin ve aşktaki coşkusunun artmasını diler. Arkadaşı Zeyd'in neşeli bir şekilde geldiğini görür; Zeyd muska vermek bahanesiyle Leylâ'nın haremine girdiğini, Leylâ'nın perişan bir halde olduğunu, Mecnûn'dan habersiz yaşamının ona ne kadar acı verdiğini anlatır. Leylâ, Mecnûn'un babasının ölüm haberine çok üzölmüştür çünkü yeryüzünde onlar için çaba gösteren tek kişi odur; felek onlara tek bir dostu bile çok görerek ellerinden almıştır. Kendisinin esir gibi olduğunu, ancak Mecnûn'un özgür olduğu halde mektup göndermeyişine içerlediğini anlatır. Leylâ'nın durumunu ve haberlerini alan Mecnûn neşelenir ve yeniden geleceğe dair ümitlenir. Leylâ'ya haber gönderir; güzellerin genellikle cefa verdiği bilinmekle birlikte Leylâ'nın kendisine vefa gösterdiğini; mâşuk olduğu bilinen Leylâ'nın kendisi gibi âşık olduğunu; onun uğruna can verebileceğini iletmesini ister. Onun mutlu olduğunu ve kendisini sevdiğini bildikten sonra uzağında kalmaya razı olduğunu söyler. Ancak sözlerinin devamında artık ayrılığa dayanamadığını, bu ayrılığa bir son vermesini, onu seviyorsa onunla birlikte olmasını, başkasıyla olmayı bırakmasını ister. Şayet buna kocası engel olursa onun hayatını bir ahıyla karartabileceğini söyleyerek Zeyd'i Leylâ'ya gönderir.

Âşıkların vuslatının önünde engel olarak durduğundan habersiz olan İbni Selâm, Mecnûn'un beddualarının hedefi olur; sevdiği kadına kavuşamadan hastalanıp ölür. Ağlamak ve feryat etmek için Leylâ'nın gerçek bir bahanesi vardır artık; zira Araplarda kocası ölen kadın iki yıl boyunca yas tutar. Zeyd, İbni Selâm'ın öldüğünü Mecnûn'a müjdeli bir haber olarak verir, ancak Mecnûn bu haberi gözyaşlarıyla karşılar. Rakibinin yok olmasına sevineceği yerde ağlamasına hayret eden Zeyd bunun nedenini sorar. Mecnûn ona aşkta en yüce mertebeye ilk önce onun ulaştığını, sevgilisine onun da âşık olduğunu ancak ilk önce kendisi ölüerek en yüksek noktaya vardığını söyler ve bunun için hayıflanıp üzölür.

Kocasının ölümü üzerine baba evine geri dönen Leylâ, görünüşte kocası için ancak gerçekte kavuşamadığı sevgilisi için devamlı bir yas ve matem halindedir. Gökyüzüyle konuşur derdini anlatır; ancak bir cevap alamaz ve teselli bulamaz.

Bunun üzerine ellerini açıp gönlünün dertlerini Rabbine dökerek yardım diler; büyük bir ikilemde kalmıştır. Sabretmeyi bırakıp sevgilisine gitmeye kalksa tüm kuralları çiğnemiş ve namus ve iffetini ayaklar altına almış olacak; kendini teselli edip bu sevdadan vazgeçmeye kalksa bir yandan çekeceği acı dayanılacak gibi değildir; diğer yandan Mecnûn'un âhını almaktan korkar. Bu karmaşık ruh halinde doğru olanı göremez ve Allah'tan kendisine yol göstermesini ister.

Leylâ'nın kabilesi göç etme kararı alır; deveci göç çanını çalar; çadırlar kaldırılır, hazırlıklar yapılır. Kervan çölden geçerken Leylâ devesiyle konuşur; hayırlı bir iş yapmasını ve onu sevgilisine götürmesini ister. İçinde bulunduğu ruh halinin etkisiyle kendinden geçip bayılır ve devesi kervanın gerisinde kalır, sonra da kaybolur. Leylâ kendine geldiğinde kervanı kaybettiğini anlar ve zifiri karanlığın içinde deveyi mahmuzlayıp yön bilmeden koşturur. Bu sırada yalnız başına dolaşan bir adama rastlar ve yoldaki konakların yerini sormak için ona yaklaşıp kim olduğunu sorar. Kendisini Mecnûn olarak tanıtan adama inanmaz. Leylâ ona Mecnûn'un peri gibi güzel ve endamlı olduğunu, çok erdemli ve yüce bir insan olduğunu, çok iyi konuştuğunu ve şair olduğunu; ancak kendisinin belki bükülmüş aciz ve sefil bir adam olduğunu, bu nedenle Mecnûn olduğuna inanmadığını söyler. Adam iddiasını sürdürdüğü için Leylâ ona eğer Mecnûn'sa sevgilisiyle ilgili yaşadıklarını anlatmasını ister. Mecnûn, Leylâ ile ilgili tüm yaşadıklarını özetleyerek anlatır. Bunun üzerine Leylâ sevgilisini tanır; onu tanıyamadığı için özür diler; onun kederinden ve özleminden adeta sarhoş olduğunu, bu yüzden onu tanıyamadığını, sarhoşların işinin hep hata olduğunu söyler. Nihayet bahtının uyandığını ve sevgilisine kavuştuğunu düşünür. Ancak bu kez de Mecnûn onu tanıyamaz; ondan kim olduğunu, nereden geldiğini, kendisine nasıl bu denli âşinâ olabildiğini sorar. Leylâ ona kendini tanıtır; bunca istediği, arzulayıp özlediği sevgilisinin karşısında olduğunu, kendisine yabancıymış gibi davranıp çekingenlik göstermemesini, dudaklarının, bedeninin ve tüm varlığının onunla birleşmek için hazır olduğunu söyler. Ancak eğer gerçekten âşık değilse, âşıkmiş gibi davranıp kendisini kandırmamasını, onu boş yere insanların diline düşürmemesini söyler. İnsanların arasında ona yabancıymış gibi davranmakta mazur olduğunu ancak şimdi tenhada baş başayken uzak durmasına anlam veremediğini söyler.

Karşısındaki güzelin sevgilisi Leylâ olduğunu anlayan Mecnûn, onun içtenlikle birleşmek istemesine karşın bu teklife olumlu yaklaşmaz; hayalinin bile kendisini yandırmaya yettiğini; onunla birleşmeye dayanacak gücü olmadığını; o ateşken kendisinin çalı çırpı olduğunu söyler. Artık ten davasından vazgeçtiğini, mana âleminde onunla zaten buluşup birleştiğini, artık şekillere tutsak olmadığını söyler. Kendi benliğinin yok olduğunu ve artık tüm varlığının sevgilisinden ibaret olduğunu; bu aşk macerasının onu olgunlaştırdığını; kendi isminin kötüye çıktığını; kendisinin masumiyetini korumasını ve ona yaklaşıp adını dile düşürmemesini ister. Çılgınlığın kendisine layık olduğunu, ona yakışmadığını; evinde oturup namusunu korumasını, adını kınayan insanların diline düşürmemesini ister.

Leylâ sevgilisi tarafından reddedildiği için derin bir hayal kırıklığı hisseder ancak bunu Mecnûn'a belli etmez. Sevgilisinin onunla birleşmek gibi bir düşüncesi olmadığını anlayınca ona saygı duyar ve eriştiği ruhsal olgunluğu takdir eder. Bu teklifi yapmaktaki niyetinin onu sınamak olduğunu; madem sevgilisi onun güzelliğine meyletmiyor, şu halde bir başkası ondan nasiplenmesin diye kendi kabuğuna çekileceğini söyler. Leylâ henüz sözlerini bitiremeden onu arayan kervan bekçisi devesiyle hızla gelir. Leylâ süratle Mecnûn'un yanından ayrılır ve bekçinin ardına takılıp yola devam eder. Bir başına kalan Mecnûn ağlayıp inler ve takatten iyice düşer. Kış mevsimi gelir; aşkta umduğunu bulamayan ve sevgilisinden ayrılan Leylâ'nın ümidi kalmamış ve yaşama isteği yitip gitmiştir. Bahçeye çıkar, doğanın öldüğünü görür ve içindeki yeis gittikçe büyür; nihayet hastalanıp yatağa düşer. Annesini çağırır ve ona yıllardır içinde bulunduğu matem ve tuttuğu yasın gerçek nedeninin Kays'a duyduğu aşk olduğunu; onun da bu aşk yüzünden Mecnûn'a döndüğünü, çok istediği halde ona kavuşamadığını; öldüğünde eğer yolu çöle düşecek olursa Mecnûn'u bulup ayaklarına kapanmasını; Leylâ'nın onun yolunda can verdiğini ve duasını istediğini; Rabbine ulaştığında kendisinin de yanına gelmesini; orada insanların bakışlarından ve kınamalarından uzak olacaklarını söylemesini vasiyet eder. Ardından sevgilisinin adını anarak can verir. Annesi feryat figan eder; başını açar, gözyaşları içinde artık yaşamasının bir anlamı kalmadığını söyleyerek mateme bürünür.

Zeyd durumu öğrenince Mecnûn'u bulur; Leylâ'nın öldüğünü ve gömüldüğünü haber verir. Mecnûn duyduğu acıdan öyle bir feryat eder ki neredeyse sevgilisi ecel uykusundan uyanacaktır. Verdiği kara haberden dolayı Zeyd'i azarlar ve ona neden kendisine zulmettiğini sorar. İşlediği bu gûnahtan sonra bari bir sevap işleyip onun sevgilisinin mezarına götürmesini söyler. Leylâ'nın mezarının başında o denli içten gözyaşı döküp inler ki, sevgilisine kavuşmakla ilgili duaları kabul edilir; mezara kapanmış bir halde Leylâ'nın adını anarak ruhunu teslim eder. Bu manzaraya dayanamayan Zeyd bağıra bağıra ağlayıp inler. Sesini duyan herkes mezar başına toplanır ve hikâyeyi öğrenir. Leylâ'nın mezarı açılır ve Mecnûn'un zayıf ve hasta bedeni yıkanıp Leylâ'nın yanına gömülür. Hikâye kısa sürede her yana yayılır ve mezarları bir türbeye dönüşür. Zeyd şehitlik makamı sayılan bu türbeyi sahipsiz bırakmaz ve zamanla etrafı mamur hale getirilir. Âşıkların mezarına kapanıp orada uykuya daldığı bir gün rüyasında Leylâ ve Mecnûn'u çok güzel bir bahçe içinde neşeli bir vaziyette birlikteyken görür; rüyasını halka anlatır ve halk arasında o mezarı ziyaret etmek âdet haline gelir.

Hikâyenin sonunda anlatıcı (Fuzûlî) gençlerin başına gelenlerle ilgili feleğe sitemler eder; Leylâ ve Mecnûn iyi nitelikli insanlar olmasalardı bu kadar bedbaht olmayacaklarını; tertemiz insanlar oldukları için onlara bunca eziyet ettiğini söyler. Şaire cevap veren felek, asıl suçlunun kendisi olduğunu, hiçbir şeyden haberi olmayan bunca insanın macerasını insanlara anlatıp onları teşhir ettiğini; kâh Nevfel'i hatalı gösterdiğini, kâh İbni Selâm'ı zalimlikle suçladığını; onların çürümüş kemiklerini incittiğini ve ruhlarına azap verdiğini söyleyerek şairi suçlar.

1.2.3. Mehmed Fuzûlî

Mehmed b. Süleyman Fuzûlî'nin hayatı hakkında bilinen çok az şey, şura tezkirelerindeki yetersiz bilgilere ve şairin eserlerinden çıkarılanlara dayanmaktadır. Doğum yeri ve tarihi net olmamakla birlikte, 1480 civarında, Bağdad'ın Hille kasabasında doğduğu sanılmaktadır¹³⁸. Kaynaklarda babasının Molla Süleyman

¹³⁸ British Museum'daki kataloğlara göre Hille'de, erken dönem tezkirecilerine göre *Darîus's-Selâm* da denilen Bağdad'da, Köprülü'ye göre Hille veya Kerbelâ'da, Dakukî'ye göre Irak-ı Arab'da Türklerin oturduğu bölge olan Kerkük'te doğmuştur. Leningrad Asya Kütüphanesi'ndeki Fuzûlî Külliyyatı'nı inceleyen; Fuzûlî'nin Arapça şiirlerini bulup bu şiirleri çeşitli yayımlarla duyuran Rus müsteşrik Eduardoviç Berthels ve Kemal Edib Ünsel, Fuzûlî'nin Hille'de doğmuş olduğuna dair ikna

olduğu bildirilir, annesiyle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bütün hayatı Hille, Kerbelâ, Necef ve Bağdad arasında geçen Fuzûlî, doğup büyüdüğü topraklarda 25 yıl Akkoyunlular yönetimine (1340-1510); 26 yıl Safevîler yönetimine¹³⁹ (1508-1534); 22 yıl da Osmanlılar yönetimine tanıklık etmiştir (Mazıoğlu, 2011: 61). Bu saydığımız yerlerin tümü Bağdad ve çevresinin özelliklerini taşıdığı için kaynakların çoğunda ve kendi eserlerinde şairin adı “Fuzûlî-i Bağdadî” olarak geçer (Karahana, 1996: 191). Fuzûlî’nin Büyük Selçuklular zamanında Irak’a yerleştikleri bilinen Bayat¹⁴⁰ isimli eski bir Türk Oğuz aşiretine mensup olduğu bilinmektedir¹⁴¹ (Köprülü, 2006: 175).

Ebuzziyâ Tevfik Bey’in *Nümûne-i Edebiyat*’ta yer verdiği bir rivayete göre Fuzûlî, Hille’de ilk öğrenim yıllarında, hocası Rahmetullah’ın küçük yaştaki kızına âşık olur ve ona şiirler yazar. Daha sonra evlendiği bu kızdan başka bir aşk deneyimi yaşayıp yaşamadığı bilinmemektedir (Karahana, 1996: 192). Fuzûlî gibi Bağdadlı olan Ahdî, Fuzûlî’nin vefatından yedi yıl sonra (1563) yazdığı tezkiresinde, şairin Fazlî adında bir oğlu olduğunu, her üç dilde şiirler yazdığını, özellikle muamma ve tarih söylemekte usta olduğunu, ancak babası gibi iyi bir şair olmadığını ve adının tamamen unutulduğunu kaydeder (Gibb, 1999: 61). Yine Ahdî’nin bildirdiğine göre şair, 1556’da Kerbelâ’da bir veba salgınında ölmüş, Kerbelâ’da, İmam Huseyn’in türbesi karşısında, yüzyıllardır bir evliya türbesi gibi ziyaret edilen mezarına gömülmüştür (İpekten, 2018: 30).

Fuzûlî, Türkçe Divan’ının ön sözünde eğitim hayatıyla ilgili bilgiler verir ve bu süreçle ilgili deneyimlerini anlatır. Gittiği okul ve eğitim ortamı, *LM*’da tasvir ettiklerine çok benzer; küçük yaşta okula başlayan Fuzûlî, burada âşıkâne şiirler okuyup yazdıklarını, bu şiirlerle tanınmaya başladığını söyler. Şiir yazmayı çok önemseyen Fuzûlî, iyi şiir yazabilmek için iyi bir eğitim sürecinden geçmesi

edici deliller göstermektedirler (İpekten, 2018: 28); (Köprülü, 2006: 175); (Dakukî, 1996: 56); (Gibb, 1999: 60).

¹³⁹ Akkoyunlular ve Safevîlerin Türk asıllı hanedanlar olduğu bilinmektedir.

¹⁴⁰ Türk mûsikîsinde bir makam olan *Bayatî* kelimesi bu aşiretin isminden gelmektedir. Yahya Kemal Beyatlı da aynı Türk aşiretine mensuptur (Hacıeminoğlu, 2008: 12).

¹⁴¹ A. Krimsky, V. Minorsky, C. Huart gibi oryantalistler ve Ebuzziyâ Tevfik, Fuzûlî’nin Kürt asıllı olduğunu söyler. Ancak Köprülü’nün tespit ettiğine göre, Fuzûlî’nin mensubu olduğu Bayat aşireti, Hurşid Efendi’nin *Seyâhatnâme-i Hudûd* adlı eserinde adı geçen Kürt Bayat aşireti değil, eski bir Oğuz aşireti olan Bayatîler’dir. Zaten şairin kendisi de *Hadikatüs-s-sü’edâ* ve *Farsça Divan*’ının ön sözünde, ana dilinin Türkçe olduğunu açıkça söylemektedir (İpekten, 2018: 28).

gerektiğini anlar ve hayatının bir bölümünü ilim öğrenmeye adan¹⁴² (İpekten, 2018: 28). Ahdî, Fuzûlî'nin astronomi ve matematikte ileri düzeyde bilgi sahibi olduğunu, oldukça başarılı ve zeki, aynı zamanda neşeli ve hoşsohbet biri olduğunu söyler (Gibb, 1999: 61).

Fuzûlî'nin kedere eğilimli psikolojisini ve üstün nitelikleri olan sanatını anlayabilmek için yetiştirdiği ortam hakkında fikir sahibi olmak zorunludur. Çünkü o, dahil edildiği Osmanlı imparatorluk kültürünün merkezi olan İstanbul'dan çok uzak bir şehirde, şiir ortamlarından ve büyük şairlerden uzakta kendine özgü sanat dilini kurmuş ve karşılığını göreceğinden umutsuz bir şekilde değerli ürünlerini yaratmıştır. *Farsça Divan*'ının ön sözünde bu uzaklık ve dışındalık duygusunu hissettiren Fuzûlî, sultanların himayesinden uzak bir yerde, toprağı kanla yoğrulmuş, şursuz halkı yüzünden harap olmuş bir ülkede yaşadığı için üzgün olduğunu, "Rum zarifleri" diye söz ettiği, rahatlık içinde yaşayan ve şiirleri takdir gören Osmanlı şairlerine imrendiğini söyler¹⁴³ (Mazıoğlu, 1986: 12). *LM*'nin başında tasvir ettiği yere benzeyen bu yer, tarihinde kanlı ve elim olaylara tanıklık etmiş; toplumun hafızasına kazınan bu olaylar, orada yaşayan herkesin kaderine etki etmiştir.

Bağdad, İslâm medeniyetinin teşekkülünde, Mekke, Medine ve Şam'la birlikte rol oynayan dört ana merkezden biridir. İslam dünyasında Emevîler'den sonra iktidarı ele geçiren Abbasîler, Irak'ın merkez bölgesinde, Dicle nehri kenarında bu şehri kurmuşlardır. Oldukça planlı bir şekilde kurulan, sarayları, çarşıları, camileri, yolları ve evleriyle kısa sürede dev bir şehir haline gelen Bağdad, aynı zamanda Doğu-Batı ticaret yolunun üstünde yer alan stratejik öneme sahip bir alanda yer alıyordu. Anadolu, Suriye, İran, Hindistan arasında seyreden ticaret kervanlarının odak noktası olan bu bölge, İslam dünyasının tümüne hitap edecek bir yerde

¹⁴² "İsyan sayfalarına kara yazılar yazan aciz Fuzûlî, halini şöyle bildirir: Vücudumun sandalı yaradılış yelkeninin yardımıyla çocukluğun deryasından olgunluğun sahiline ulaştı; çılgınlık ateşi, aşk ve arzu rüzgarının etkisi ile alevlenip, yakıcı sıcaklığı cana ve yüreğe işledi. Bahtımın gülü hüner kazanma hevesiyle açıldığında, manevi olgunluklar kazanma cevherimin madeni, cennet benzeri bir mekteb gibi idi ve latif bahçesi, bölük bölük gılmanları ile yüce cennetten bir örnek gösteriyordu. Talih ve ikbalimin yıldızının doğduğu yer, öyle güzel bir mekteb idi ki, mübarek sahası, servi boylu eşsiz güzeller ile insan ruhuna cennet müjdesi veriyordu." (Doğan, 1997: 89).

¹⁴³ Fuzûlî, *Divan*'ında yer alan "Kaside der-tavsîf-i Bağdad ve medh-i Sultan Süleyman" başlıklı kasidesinde *Dârü's-selâm* diye andığı Bağdad için, "*Evliyâ burcî dimiş zîrâ ki hâk-i eşrefi/ Buk'a buk'a evliyâullaha olmuşdur mezâr*" der. Bir yandan bu topraklarda yatan Allah dostlarının, diğer yandan Leylâ ve Mecnûn, Ferhat ve Şirin gibi âşıkların hatırasını anar; "*Sahn-ı sahrâsında bin Leylî vü Mecnûn cılve-ger/ Kûh-sârı üzre bin Ferhâd ü Şîrin bâde-hâr*" (Fuzûlî, 2012: 78)

kurulmuştu¹⁴⁴. Şehir kurulduktan sonra bu stratejik bölgenin hakkını vermiş, büyük bir kültür, tercüme ve bilim merkezi haline gelmiştir. Bağdad'ın bu kültürel gelişimi, 1258'de Moğol istilasıyla durdurulmuş, Irak'ın diğer şehirleriyle birlikte Bağdad da büyük zarar görmüş, kütüphaneler yağmalanıp kitaplar Dicle nehrine atılmıştır. 10 Ekim 680 tarihinde Kerbelâ'da Hz. Peygamber'in torunu Hüseyin ve yanındakilerin katledilmesinden sonra Irak toplumunun hafızasına kazınan travmalardan biri de 11. yüzyılda gerçekleşen Moğol istilası olmuştur¹⁴⁵. 14. ve 15. yüzyıllarda Bağdad, sırasıyla Celayirliler, Timur, Karakoyunlular ve Akkoyunlular arasında el değiştirmiştir. 16. Yüzyılın başında (1508) Şîî mezhebinin resmi kurucusu olan Safevî hükümdarı Şah İsmail, Horasan, Irak ve İran'ı hâkimiyeti altına almış, Özbek hükümdarı Şeybani Han'ı da yenerek Osmanlılar için tehdit oluşturacak bir güç haline gelmiştir (Mengi, 2013: 149). Şah İsmail'in Yavuz Sultan Selim'e yenilmesinden sonra, Safevîler'in Bağdad'daki hâkimiyeti zayıflamış, yıllardır çeşitli güçlerin elinde gidip gelen şehir, Kanuni'nin Bağdat seferiyle Osmanlı'ya bağlı bir beylerbeylik, yani vilayet merkezi olmuştur (Turan, 1996: 40).

Dillerin sınırları olmadığından, Fuzûlî'nin kullandığı dili herhangi bir şiveye mal etmek veya coğrafi sınırlar içine sıkıştırmak mümkün değildir. Fuzûlî'nin eserleri, Türk-İran sınırı boyunca konuşulan ve modern İran'ın Kuzey Batı köşesinde yer alan Azerbaycan'ın konuştuğu Azerbaycan Türkçesidir. Osmanlı Türkçesi ve Orta Asya Çağataycası arasında yer alan, Osmanlı Türkçesiyle daha güçlü benzerlikler gösteren Azerîce, aynı zamanda kendine has özellikler barındırır. Bu farklılığın bilincinde olan Fuzûlî, eserlerinde kullandığı dilin Osmanlı ve Çağatay Türkçesinden farklı olduğunu, bu nedenle onu kınamamalarını ümit ettiğini, karma özellikler gösteren diliyle “zurefâ-yı Rûm”a (Osmanlı kibarları) ve “bülegâ-yı Tatar”a (Orta Asya hatipleri) aynı ölçüde hitap edebileceğini düşünür (Gibb, 1999: 63).

¹⁴⁴ Ticaret kervanları, Muharrem törenleri gibi vesilelerle Çağatay, İran ve Anadolu şairlerinin edebi ürünleri Bağdad'a kolayca ulaşmış, Fuzûlî de bunlardan rahatlıkla faydalanmıştır (Karahana, 1996: 191).

¹⁴⁵ Tanpınar, Fuzûlî'nin ömrünü geçirdiği Irak'ta, devamlı olarak hüküm süren tek saltanatın Kerbelâ şehidi Hüseyin'in hatırası olduğunu söyler. Bu saltanatın adabı, haliyle diğer saltanatlardan farklıdır; ağlamayı, dövünmeyi, yas tutmayı gerektiren bir saltanattır bu. Anadolu halk havalarının ağır ızdırabını taşıyan musikî makamının adı “Huseynî”dir. Tanpınar, Fuzûlî'nin şiirlerine yansıyan ızdırabın başlangıç noktasını Hüseyin'in hatırasına bağlamaktadır (Tanpınar, 2016: 165). Karahana, “kerb” ve “belâ” sözcüklerinin bir araya geldiği bu yerde, ızdırabın hem iklim hem de toprağa sinmiş olduğunu söyler (Karahana, 1996: 192).

Dakukî, Fuzûlî'nin kullandığı dilin, Azerî lehçelerinden sayılan Irak Türkmençesi olduğunu; Azerice ile Osmanlıca arasında yer alan ve kendine has özellikleri olan bir dil olduğunu söylerken, Caferov, Fuzûlî'nin dili için Azerbaycan veya Osmanlı Türkçesi gibi tanımlamalara karşı çıkar¹⁴⁶. Azerbaycan Türkçesini Anadolu Türkçesinden ayıran özelliklerin 17. yüzyılda ortaya çıktığını; Fuzûlî'nin dili için illa tanımlama yapılacaksa “Güneybatı Türkçesi” veya “Güneybatı Türk edebi dili” tabirlerini kullanmayı önerir (Dakukî, 1996: 58); (Caferov, 1996: 160).

Aslında Oğuz Türklerinden olan Azerîler¹⁴⁷, Selçukluların bölgedeki hâkimiyetlerinin sona ermesinden sonra Akkoyunlular ve Safevîler'in egemenlikleri altında kalmış, Osmanlı ve Anadolu kültürüyle ilişkileri azalmış, bu nedenle Anadolu Türkçesinden az çok farklı bir lehçe kullanmaya başlamışlardır. Selçuklular döneminde bölgedeki hâkim dil Farsçadır. Moğolların bölgeye gelmesiyle birlikte Farsçanın üstünlüğü sona ermiş, Horasan'dan gelen Türk şairleriyle birlikte Azerî Edebiyatı oluşmaya başlamıştır. Dolayısıyla Azerî Edebiyatı, Fars, Osmanlı ve Çağatay edebiyatlarının senteziyle oluşmuş bir edebiyattır. Fuzûlî, bu karma edebiyatın en önemli temsilcilerindendir (İpekten, 2018: 19).

Fuzûlî'yle ilgili tartışmalı konulardan biri de şairin mezhebiyle ilgilidir. Köprülü'ye göre, Şîîliğin en kuvvetle hükümler olduğu bir sahada¹⁴⁸ yetişen Fuzûlî'nin Şîa-yı İsnâ Aşeriyye mezhebine mensup olduğunu gösteren pek çok delil bulunmaktadır. Ancak aynı bölge Sünnî Osmanlı'nın hâkimiyeti altına girdikten sonra, şairin şiirlerindeki Şîî temayülleri hissedilmeyecek kadar azalmıştır (Köprülü, 2006: 175). Üstelik şair, Sünnî Padişaha ve devlet adamlarına kasideler sunmuştur. Ancak Kanunî, kasidelerinde Şîî imamlarını metheden, babası Yavuz Selim'e meydan okuyan Şah İsmail Safevî'ye mesnevi ithaf edip şiirler yazan, Safevî

¹⁴⁶ İnalçık, Fuzûlî'nin Irak ve Diyarbakır halkı, yani Türkmenler arasında üstad olarak tanındığını; İran menşeli Azerî deyiminin Fuzûlî için doğru olmadığını söylüyor (İnalçık, 2019: 65).

¹⁴⁷ Gibb, etnik olarak aynı dili konuşan Azerîlerin, Batı Türkleriyle birleşmemiş olmasını üzüntü verici bulur. Kanunî ve haleflerinin, kendi topraklarıyla aynı sınırı paylaşan bölgelerde, İran şahlarının tebası olarak kalmış kalabalık Türk gruplarını kanatları altında bir araya getirmek için herhangi bir girişimde bulunmamış olmalarına ne kadar üzülsünse azdır, der (Gibb, 1999: 63).

¹⁴⁸ İran'da varlığın birliği (vahdet-i vücud anlayışı çerçevesinde, İmam Ali'nin kâmil insan mertebesine yükselişi ve iki ulu unsura ermesi gibi prensiplere dayanan Safevîlik, İsmail Safevî'nin 1502'de Tebriz'de Şahlığını ilan etmesinden sonra on yıl içinde büyük siyasi boyutlara ulaşmış, Irak ve İran'ı ele geçirerek İslam dünyasında beşinci mezhep denilen *İmamiyye Şîasi*'nin doğmasına yol açmıştır (Dakukî, 1996: 54).

emirlerinden İbrahim Han'ı şiiirlerinde göklere çıkaran Fuzûlî'ye iltifat etmemiş, kıymetli şairlere gösterdiği ilgiyi ona göstermemiştir¹⁴⁹. Fuzûlî'nin Osmanlı devlet ricaline yazdığı kasidelerde, kendisini Şîî diye karalamak isteyenlerden şikâyet etmesi de şairin aleyhinde yapılan propagandanın başarılı olduğunu göstermektedir (Mazıoğlu, 2011: 123).

Benzer bir propaganda da Şîî çevrede yapılmış, Fuzûlî, Sünnî Padişaha ve devlet adamlarına kasideler sunduğu için yaşadığı Şîî çevrede kınanmış; Necefli Seyyid Muhammed'e yazdığı kasideden anlaşıldığına göre, bu yüzden atebât-ı aliyyeden aldığı maaş bir süre kesilmiş, daha sonra yeniden bağlanmıştır. Ayrıca şair bu kasidede bağnaz halkın zulmünden uzak kalabilmek için uzlet köşesine çekildiğini¹⁵⁰, Frenk diyarına gidip Hristiyanlığın alameti olan zünnar bağlanırsa buna şaşılmamasını söyleyecek kadar Müslüman halktan usanmıştır (Mazıoğlu, 1986: 14).

Fuzûlî, dini konularda ılımlı ve uzlaştırıcı bir tavır sergilemiş, ihtilafli konulardan uzak durmuştur. Kerbelâ olayını anlattığı *Hadikatü's-sü'edâ*¹⁵¹ adlı eseri, yüzyıllardır hem Sünnî hem Şîî Müslümanlar arasında en sevilen ve en çok okunan eserlerden biri olmuştur. Saraç, sanat yapma gayesiyle yazılan bir eserde hakikatin gölgelenmesinin mümkün olduğunu, ancak bilgilendirme amacıyla yazılan ilmi bir eserin, yazarının düşünce ve inançlarını daha doğru yansıtacağını söyler. Fuzûlî'nin kelam ilmine dair yazdığı *Matla'u'l-i'tikâd* adlı Arapça eserini bu gözle inceleyen yazar, eserin Fuzûlî'nin Şîî olduğunu kanıtlayacak bir muhtevaya sahip olmadığını belirtir. Makalesinde, Fuzûlî'ye yöneltilen, Sünnî Padişah nezdinde mevki elde etmek için takiyye¹⁵² yaptığı ithamını da değerlendiren Saraç, bu eleştirinin Fuzûlî'ye yapılmış bir haksızlık olduğunu, Fuzûlî'nin itikadî meselelerdeki soyut

¹⁴⁹ Fuzûlî, bir Safevî şairi olarak yaşadığı dönemde (1508-1534) Osmanlı ülkesini "kâfiristân" diye anmış, Şah'ın valisi İbrahim Han'a yazdığı kasidede Osmanlı için "âlâyışlü kâfir leşkəri" ifadesini kullanmıştır (İnalcık, 2019:52).

¹⁵⁰ Şairin bu duygusunun yansımaları LM'de Mecnûn karakterinde görmek mümkündür. Mecnûn, halkın kınamalarından öylesine usanır ki, Allah'tan onu insan tozunun dahi ulaşamayacağı bir diyara iletmesini diler.

¹⁵¹ Fuzûlî'nin bu eseri, İranlı Hüseyin Vaizi'nin *Ravzatü's-Şühedâ* adlı eserinin çevirisidir. Fuzûlî'nin manzum parçalarla süslediği bu eser, anlatım gücü ve yarattığı etki bakımından kaynağını çok geride bırakmıştır (Mengi, 2013: 158).

¹⁵² İmamiyye Şiası'nda yapılması vacip olup, terk etmenin büyük günahlardan sayıldığı "et-Takiyyetü dinî ve dinü âbâî" (Takiyye benim ve atalarımın dinidir) prensibine göre, itikadî meselelerde gerçek inancın gizlenmesi esastır (Saraç, 2011: 514).

tartışmalardan bilinçli olarak uzak durduğunu ve her iki mezhebe eşit mesafede bir tavır sergilediğini söyler (Saraç, 2011: 514).

Fuzûlî'nin Arapça şiirlerini inceleyen Dakukî, bu şiirlerin şairin Şîî olduğunu gösteren önemli bir delil olduğunu, ayrıca şiirlerin muhtevasına bakıldığında Hurûfîliğe-Müşe'şeiğe has pek çok unsur bulunduğunu; buna dayanarak Fuzûlî'nin gençliğinde Hurûfî şair Nesîmî'den ciddi anlamda etkilendiğini söyler. Dakukî'ye göre, Fuzûlî Arapça kasidelerini Berthels'in düşündüğü gibi Ali b. Ebu Talib için değil, Müşe'şei hükümdarı Ali b. Muhsin için yazdığını; bu kasidelerin tamamında *taşa'sû', mevâlî, devir, intikâl, ibham, hafâ', imâm, sultânü'l-vilâye, âyetü'l-kübrâ, buda, baka', ilmu'l-muhtefî, hâmilu'l-emâne, nûru'l-lami', arş, hâl, rûhu'l-mukaddes, felek, sirru't-taşa'su', vasl ve hulûd* gibi Müşe'şei ıstılahlarının görüldüğüne dikkat çeker. Fuzûlî'nin bu kasidelerde kullandığı Müşe'şei terimlerinin başında, özellikle Ali b. Muhsin'i överken, "parlamak" anlamına gelen (تشعشع) kelimesini sıklıkla kullanmıştır. Şah İsmail Bağdad'ı ele geçirdiğinde Müşe'şei tarikatını ortadan kaldırmış, H. 914'te Ali b. Muhsin ve kardeşi Eyyub'u düzenlediği bir komployla öldürtmüştür. Fuzûlî, Şah İsmail'e yakınlaşmak ve Hurufîlik töhmetini üstünden atmak amacıyla *Beng ü Bâde* mesnevisini kaleme almıştır. Şah İsmail'e ithaf ettiği bu mesnevide şaraba düşkün olduğu bilinen Şah İsmail'le esrara düşkün olan Ali b. Muhsin'in mücadelesine yer vermiş, eserdeki mücadeleyi şarabın üstünlüğüyle bitirmiştir¹⁵³ (Dakukî, 1996: 54).

Bir yandan kanlı mücadelelere sahne olan, diğer yandan Batınî akımların kol gezdiği Irak'ın siyasi ve kültürel ortamında yetişen Fuzûlî, bu karışık ve puslu ortamdan öylesine etkilenmiştir ki şairin bir zarar görmeden sanat yapma telaşını anlamamak mümkün değildir. Dakukî'ye göre yaşadığı dönemde ideolojik ve fıkırsel tartışmalarda etkili bir rol oynayan Fuzûlî, mezhebî ve ırkî anlaşmazlıkların insanlığın yüzkarası olduğuna karar vererek bu çeşit ihtilaflardan uzak durmayı tercih etmiştir (Dakukî, 1996: 68).

¹⁵³ Bir başka görüşe göre üstün gelen şarap Şah İsmail'i temsil ederken, yenilen esrar, Kanunî'yi temsil etmektedir.

Fuzûlî şiire çok saygı duymuş, şairliği de çok ciddiye almış bir sanatkârdır. Ona göre şairlik, en saygın bilimlerden biridir¹⁵⁴. Bunu sadece şiir söyleme yeteneği olmayanlar veya şiirin zevkine varamayanlar inkâr edebilir. Farsça Divan'ının ön sözünde, sözden (Sanatlı sözler kastedilmektedir.) başka her şeyin geçici olduğunu; “söz”ün bekâsı hakkında söylenecek bir söz olmadığını; insanın adını ebedi kılacak tek şeyin “söz” olduğunu dile getirir¹⁵⁵ (Doğan, 1997: 121). Fuzûlî, şiiri ve onun malzemesi olan aşkı, bütün ilimlerden üstün görür; aşk karşısında ilim bir *kıyl ü kâl*'dir¹⁵⁶; şiir söyleme kabiliyeti ise yaratıcının bir lütfudur; diğer ilimler gibi çalışmayla elde edilebilecek bir değer değildir¹⁵⁷ der. Şiire bunca değer veren ve onu her şeyden üstün gören Fuzûlî'nin en büyük korkusu kıymetli şiirlerin fesada uğratılması ve şairin ününe leke sürülmesidir. Bu nedenle Allah'tan onu üç kötü gruptan koruması için dua eder; bunlar şiirleri özensiz ve yanlış yazan kâtipler, şiirleri meclislerde gelişigüzel okuyan kabiliyetsiz şiir okuyanlar ve şair olmadığı halde şairlik taslayarak bu sanata zarar verenlerdir (Doğan, 1997: 96).

Fuzûlî, ustalıkla yaptığı dil oyunlarına, eserlerinin çoğunda hissedilen didaktik söyleyişe, özellikle *Şikâyetnâme*'de yoğun bir şekilde görülen üstün mizah ve hiciv yeteneğine rağmen, hayata ve aşka oldukça ciddi bir tavırla yaklaşmıştır. Fuzûlî'nin şiirlerinde hissedilen en yoğun duygu, elem ve ızdırabdır. Şair acıyı ve derdi diler, ondan aldığı hazzı bizim de duyumsamamızı ister. Tanpınar'a göre mazoşizmden başka bir şey olmayan bu acıya atılış, Fuzûlî'nin şiirinin karakteristik özelliğidir (Tanpınar, 2016: 142). Ona göre şairliğin sermayesi derttir; şiir söylemek için insanların sandığı gibi zevk ve safa içinde olmak değil, dertli olmak gerekir; şiir sanatında yarışı kazanan her zaman derttir (Doğan, 1997: 123).

¹⁵⁴ Fuzûlî, şiirlerini yazarken ilhamını kendi kalbinden alan samimi bir şair olmakla birlikte, yaşadığı dönemin şiiri duygulardan uzaklaştırıp teknik bir hadise gibi gören anlayışından kaçmamış; sonraki şiirlerinde neticeleri görülen “şiir ilmi” çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Güçlü kalemiyle İranlıların şiir için gerekli gördükleri eski malzemelerle şiirlerini “garip ve görülmedik” bir tarzda süslemiştir. Dönemin zevkine hitap eden ince hayaller ve zoraki tasvirleri bilinçli olarak kullanıp tasannua düşmesine rağmen, samimi hislerini ve engin aşkını yansıtabilmiş; Gibb'in deyimiyle dönemin “şairler yığını” arasından sıyrılmayı başarmıştır (Gibb, 1999: 66).

¹⁵⁵ (Doğan, 1997: 89). *مي ذوق و سرور را باقى/ جز سخن نيست در جهان ساقى/ سخني نيست در بقاى سخن/ اوست باقى و بى بقا باقى*

¹⁵⁶ Fuzûlî'nin “Aşk imiş her ne var âlemde/ İlim bir kıyl u kâl imiş ancak” dizeleri, Sind lisanıyla yazan Kadı Kadan'ın 16. yüzyılın başlarında yazdığı doha'larından biriyle benzerlik gösterir: “*Lokan sarf nahw mun mutali suprin*” (Bırak tahsil etsinler sarf ü nahiv/ Ben isterim okumak mahbubumu!) (Schimmel, 2017: 371).

¹⁵⁷ *Tab'-ı mevzûn ez alâmethâ-yı lütf-ı hâs-ı ust / Nîst çün ilm-i dîger maktûr-i kesb-i kemâl* (Fuzûlî, 2012: 29).

Elbette Fuzûlî eğlenmeyi bilmiyor değildir; bazı şiirlerinde gayet neşeli ve safalıdır; kullandığı çapkınca mazmunlarla tensel hazları çağırdığı görülür. Hatta büsbütün ayrı yaratılıştan olmalarına rağmen, Türk şiirinin en keyif ehli şairlerinden biri olan Nedim'i etkilediği bilinmektedir; nitekim Nedim'den önce *Hamam* redifli gazel yazan Fuzûlî'dir; bu şiirde son derece sensüel bir söyleyişin hâkim olduğu görülür. Tanpınar'a göre Fuzûlî'nin bazı şiirlerinde görülen sensüel imajlarda ve mahalli hayat tasvirlerinde, Nedim'in yarattığı düşünülen tarzın asıl başlangıcı Fuzûlî'dir. Trajik ve neşeli tavırların şiirde yan yana gelmeyişi, Tanpınar'a göre eski şiirin kendisinde bulunan bir ikiliğin sonucudur. Fuzûlî'de ağır basan taraf her zaman trajedi olmuştur (Tanpınar, 2016: 152); (İpekten, 2018: 39).

Fuzûlî, filozofça konuşan bir şair değildir; ancak şiirlerinde bazen insanı düşünmeye sevkeder. Bunda da aşkı terennüm ettiği anlardaki gibi rahat ve samimi olduğu görülür. Fuzûlî, aşkı ve ıztırabı ne denli hissederek işlediyse, varoluşsal meseleler hakkındaki zihinsel ve ruhsal deneyimlerini de o denli hissederek şiirlerine yansıtmıştır (Gibb, 1999: 66). Fuzûlî elbette tasavvuf felsefesinden beslenmiştir; ancak o mutasavvıf bir şair değildir. Tasavvuf, onun sanatında bir amaç değil, özellikle aşkın tensel boyutundan sıyrılıp yücelmesi için kullandığı düşünsel bir araçtır.

Fuzûlî'nin şiirlerinde aşktan sonra en yoğun işlenen tema rindliktir. Fuzûlî kendisini bazen aşk ülkesinin, bazen de sıkıntı ve kanaat ülkesinin padişahı olarak gösterir. Mal ve makama değer vermeme, dini zahiri yönüyle yaşayan softa ve zahit tipini yerme, meyhane ve şarap gibi rindlik ve kalenderlikle ilgili temaları sıklıkla kullanmıştır. Sultanlardan gelecek yardımı istemediğini, başındaki kanaat tacının ona yettiğini söyler ve ölümsüz kişilerin, ölümlü kişilere el açmasından Allah'a sığınır (Mazıoğlu, 1986: 23).

Bütün şairler gibi Fuzûlî için de orijinal olmak çok önemlidir. Fuzûlî, mahlasını da böyle bir kaygıyla seçmiştir. Önceleri çok güzel mahlaslarla çok güzel şiirler yazdığını, ancak seçtiği mahlasın başka şairler tarafından kullanıldığını, bu nedenle başkalarının kullanmak istemeyeceği bir mahlas seçmeye karar verdiğini anlatır. Yaşadığı dönemin en gözde şairi olmayı hedefleyen Fuzûlî, bazen sabahlara kadar uykusuz kalıp bir mazmun yaratmak için uğraştığını; daha sonra benzer bir

mazmunun bir başka şair tarafından kullanıldığını fark ederek yazdıklarını karaladığını söyler¹⁵⁸. Bazen de sabahtan akşama kadar düşünüp yeni bir ifade yarattığını, onu okuyanların “bu mazmun anlaşılmaktan uzaktır ve edebiyat çevrelerinde kullanılmaz ve yadırganır” dediklerini duyunca yazmaktan vazgeçtiğini söyler. “Ne gariptir ki söylenmiş bir söz, evvelce söylenmiştir diye; söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiş diye şiirde yer almıyor.” diyerek şairlerin içine düştükleri çıkmazı gösterir ve kendisinden önce gelip lafız ve mânâ hazinesini yağmalayan şairlerden önce doğmadığı için lanet eder (Doğan, 1997: 125).

Fuzûlî, *Farsça Divan*’ının ön sözünde bir şair olarak hayalini kurduğu şeylerden dolaylı olarak söz eder; şiir sanatıyla uğraşan eski şairler, sultanların ilgisine mazhar olmuşlar, zevk sahibi insanlarla arkadaşlık etmişler, cennet gibi bahçelerde gezip dolaşmışlar, nefis şaraplarla keyiflenmişler, en güzel nağmeler dinleyip ay yüzlü güzellerle vakit geçirmişler ve bu saadet içinde sanatlarının zirvesine yükselmişlerdir. Ancak onun gibi aşkın hışmına uğrayan birinden şiir yazmasını beklemek ilginçtir; çünkü onun yaşadığı yer, şarabı ciğer kanı, nağmeleri ise avare gariplerin iniltilerinden oluşan bir meclistir. Sahrasına ne bir rahatlık esintisi uğramış, ne belalarla dolu çölünde şefkat bulutu belirmiştir. Böyle bir çile ve riyazet bahçesinde ne gönül goncası açabilir ne dil bülbülü terennüm edebilir. Fuzûlî, hayallerden ve onlarla zıt gerçeklerden söz ettikten sonra kendini teselli eder: Sultanlara yakınlaşmak, kıskanç bakışları üzerine çekmekten başka bir şeye yaramaz; şarabın keyfi ebedi azaba sebep olur; hoş arkadaşlıklar, zihni hayallerle baş başa kalmaktan alıkoyar; zenginlik insanı gaflete sürükler. Fuzûlî, bu geçici mutlulukların getirdiği afetlerden uzak yaşadığı için Allah’a şükreder (Doğan, 1997: 123).

¹⁵⁸ Klasik Türk şairleri arasında daha önce kullanılmayan bir redif kullanarak yeni bir mazmun üretmek “zemin bulmak” şeklinde tabir edilir; bu tür orijinal söyleyişlere de “nev-zemîn” denilirdi. Necâtî’nin “döne döne” redifli şiiri buna bir örnektir. Mehmed Çavuşoğlu’nun tespit ettiğine göre Fuzûlî’nin en güzel kasidelerinden biri olan “su” redifli kasidesiyle, Anadolu’da yazılmış 35 adet “su” redifli şiir arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Bu zemini ilk olarak kimin bulduğu bilinmiyor, ancak Çavuşoğlu’nun tespitlerine göre Fuzûlî’nin bulmadığı kesindir. Zira Zâtî’nin ve Hayretî’nin aynı redifli şiirleri Fuzûlî’nin şiirinden öncedir. Çavuşoğlu makalesinde bunu örnekler eşliğinde tartışır; burada sadece Zâtî’den bir örnek verebiliriz; “*Âhum artar urduğınca subh-dem ruhsâra su/ Nâleler peydâ olur tokunduğınca nâra su*” ile, Fuzûlî’nin; “*Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlara su/ Kim bu denli duduşan odlara kılmaz çâre su*” matlarıyla başlayan şiirleri, vezin, kafiye ve redif bakımından birbirine çok yakındır (Çavuşoğlu, 2011: 234).

Türkçe Divan'ının ön sözünde ise şiirlerini bilen fesahat ve belagat sahibi insanların onun doğup büyüdüğü yerin Irak-ı Arab¹⁵⁹ olduğunu ve bu bölgeden dışarıya hiç seyahat etmediğini duyduklarında, onu ve şiirini bununla değerlendirip hor görmemelerini ümit eder¹⁶⁰. Dili biraz farklı olduğu için şiirlerinde Osmanlı ve Çağatay şairlerinin eserlerindeki *zîb u ziynet* bulunmazsa kendisini bundan dolayı mazur görmelerini ister. Fuzûlî mütevazı bir dille bunları söyler; fakat aslında sanatının üstünlüğüne güveni tamdır. Dışarıdan bakıldığında kendisinde eksiklik gibi görünebilecek şeylerin gerçekte eksiklik olmadığını vurgulamak ister: parlak bir inci (*gevher-i tab-nâk*) yıllarca yerde kalıp toza toprağa bulansa da yerden kaldırıldığında o yine bir incidir ve sultanların tacına süs olmaya layıktır (*şehân râ berâzende-i efser-est*). “Bu bendenin şiiri altın değil, gümüş değil, inci değil, la’l değil, topraktır; fakat Kerbelâ toprağıdır¹⁶¹.” Fuzûlî, Kerbelâ toprağının iksirinin başka toprakların iksirinden daha üstün olduğunu, onun şiirinin mertebesini yükselten şeyin Kerbelâ toprağı olduğunu söyler (Doğan, 1997: 95).

Tanpınar, şiirinin takdir edileceği ve değerinin hakkıyla bilineceği bir çevreden çok uzakta yaşamış olan Fuzûlî’yi, klasik şiirin içinde uzak ve muhtar bir eyalete benzetir. Kanuni’nin Bağdat’ı fethi sırasında 40 yaşlarında olan Fuzûlî, yıllardır beklediği ilgiyi görememiş olsa da Osmanlı şairleri arasında daha bilinir olmaya başlamıştır. Gibb de Fuzûlî’nin yalnızlığına vurgu yapar; bütün Türk edebiyatı içinde Bağdatlı Fuzûlî’den daha büyük bir isim olmadığını, halefi ve selefi olmayan bir yalnızlık içinde eşsiz bir şair olduğunu söyler (Tanpınar, 2016: 148); (Gibb, 1999: 60).

Fuzûlî’den söz eden kaynaklarda, şairin fakirliği, yalnızlığı ve huzursuzluğu çokça vurgulanır. Bunda Fuzûlî’nin payı büyüktür kuşkusuz; onun şikâyet eğilimli tabiatı, kendi değerinin son derece farkında olan şairin, gerçekte çok yüce mertebeleri hak ettiğine olan inancı bu düşünceleri pekiştirmiştir. Fuzûlî’ye göre felek cahil, bilgisiz insanlardan yanadır; onlara itibar ederek mevkilerini

¹⁵⁹ *Irak* kelimesi Orta Çağda, Zagros dağlarının doğusu boyunca uzanan İran platosunun bir parçasıydı ve Hemedan, İsfahan ve Rey şehirlerini de kapsıyordu. Bu bölgeye *Irak-ı Acem* deniyordu. *Irak-ı Arab*, kabaca Osmanlı’dan önceki Bağdat ve Basra vilayetlerine tekabül ediyordu (Demirel, 1991: 4).

¹⁶⁰ Gibb, Fuzûlî’nin bu endişesinin, o dönemde batılı kardeşlerinin İran ve Azerbaycan Türklerine nasıl baktıklarına ışık tutması bakımından ilginç olduğunu söyler (Gibb, 1999: 62).

¹⁶¹ زر نیست سیم نیست کهر نیست لعل نیست | خاکست شعر بنده ولی خاک کربلاست (Doğan, 1997: 115).

yükseltirken, bilgi ve irfan sahibi insanları ayaklar altına alıp sıkıntı ve gama çığnetir¹⁶² (Mazıoğlu, 1986: 239). Gerçekten Fuzûlî bu kadar yoksul, muhtaç ve yalnız bir hayat mı geçirmiştir? Bilindiği gibi yaşadığı dönemde son derece güçlü isimlerle temas halinde olan Fuzûlî, özellikle Diyarbekir ve çevresine hâkim olan Akkoyunlu hükümdarı Elvend Bey (öl.1504); Safevîler'in Bağdat valisi İbrahim Han ve Osmanlılar'ın Bağdat valisi Cafer Bey ve Ayas Paşa gibi isimlerin yakın himayesini görmüştür. Ayrıca iki yerden maaş aldığı bilinmektedir. Sünnîlerden aldığı dokuz akçelik maaşı başlangıçta alamamışsa da, *Şikâyetnâme*'de bu durumu hicvettikten sonra alabilmiştir; 'Atebât-ı 'Aliyye'den aldığı maaş da bir süre kesilmiş olmakla birlikte sonradan almaya devam etmiştir¹⁶³. Elbette hak ettiği değeri görmemiş ve konforlu bir hayat yaşamamıştır; ancak bir bakıma içinde yetiştiği kültür gereği fakirliği bir üstünlük ve övünç kaynağı olarak görmüş olmalıdır (Karahana, 1996: 197)¹⁶⁴.

Fuzûlî, yaşadığı çevreden dışarı çıkmamış, şiir çevrelerinden ve şair ortamlarından uzak kalmışsa da, Çağatay, Fars ve Osmanlı edebiyatlarını ilgiyle izlemiştir¹⁶⁵. Fuzûlî'nin, Çağatay şairleri Nevâyî ve Lütî'nden; Şah İsmail'in *melikü's-şuarâ* ilan ettiği 15. yüzyıl Âzerî şairi Habîbî'nden; Fars şairleri Nizâmî, Câmî ve Şîrâzî'nden ve 15. yüzyıl Osmanlı şairi Necâtî'nden etkilendiği

¹⁶² *Muttasıl ma'rifet ehlini ayahlara salup
Felek-i sifle kılur mihnet ü gam pâ-mâli
Ol ki câhildür idüp cümle murâdın hâsıl*

İtibâr ile kılur mesned ü kadrin âli (Fuzûlî, 2012: 385).

¹⁶³ Fuzûlî, Hz. Ali için yazdığı bir kasidede elli yıldır 'Atebât-i 'Aliyye'den (Kerbela, Necef ve bölgedeki diğer kutsal yerlerle ilgilenen vakıflar) "idrâr-ı mukarrer" (dini hizmetler karşılığı verilen kadrolu maaş) aldığını söyler. Bu görev, kutsal yerleri ziyaret eden hacılara taziye ve maktel okumak ve Hz. Ali'yi metheden şiirler söylemektir (İnalçık, 2019: 58).

¹⁶⁴ Fuzûlî'nin hak ettiği değeri görmemekten şikâyet etmesi, onun yoksul ve muhtaç bir hayat yaşadığını göstermez. Fuzûlî'nin yaşadığı coğrafyada öteden beri şairlere büyük kıymet verilmiştir. Zeydan, Abbasî ve Emevî idarecilerinin şairlere verdiği kıymeti anlatırken birtakım örnekler verir. İdarecilerin şiirlerini beğendikleri şairlere verdikleri bahşış, bazen yüz bin dirhemi aşmış, bazen bir milyon dirheme kadar ulaşmıştır. Bazı şairlere aylık maaş bağlanmış, bazen memuriyet verilmiş, bazen hil'atler giydirilerek onurlandırılmışlardır. Zeydan, şairleri onurlandırmak ve onlara büyük ihسانlar bulunmak konusunda Bağdat halifelerini ayrı bir yere koyar. Endülüs Emevî hükümdarlarının bu konuda Bağdat halifelerini örnek aldıklarını söyler (Zeydân, 2012: 750). Dolayısıyla hükümdarlardan hak ettiği değeri göremeyen Fuzûlî, şanına yakışır bir hayat süremediği için şiirlerinde sitem yüklü bir dil ve bolca şikâyet görülür.

¹⁶⁵ Eski çağlarda ülkeler arasındaki sınırlı iletişim imkânlarına rağmen, Türk ülkeleri arasında sürekli bir kültür alışverişi olduğu anlaşılmaktadır. İstanbul, Bağdat, Kahire, Semerkant, Herat gibi şehirler arasında aylar süren meşakkatli yolculuklarda, kervanlara katılan kültür taşıyıcıları, kendilerine veya başkalarına ait divan, şiir ve makale mecmuaları, hikâye kitapları ve ilmi risaleler gibi kültür mallarını, ilmin ve sanatın değer gördüğü yerlere götürüp bu çevrelerin beğenisine sunarlardı (Mazıoğlu, 2011: 226).

anlaşılmaktadır (İpekten, 2018: 33). Ayrıca *LM*'de, Osmanlı şairlerinden ilk defa Hamdullah Hamdî ve Celilî'de görülen bazı motifleri aldığı bilinmektedir.

Elbette bu etkileşim tek yönlü değildir. Köprülü'ye göre Türk edebiyatının farklı sahaları üzerinde yüzyıllardan beri Fuzûlî kadar etki etmiş çok az şair vardır¹⁶⁶. Azeri edebiyatında daha hayattayken büyük bir şair olarak tanınmış, ünü kısa zamanda Anadolu ve Rumeli'de de yayılmıştır. Bütün tezkireciler ve 16. yüzyıldan itibaren en büyük şairler onun kıymetini itiraf etmekten çekinmemişlerdir. Fuzûlî'yi Türk şiirinin en büyük ismi olarak kabul eden Köprülü, bunun tartışmasız bir hüküm olduğunu ve bu hükmü Türk milletinin ortak edebi zevkinin verdiğini söyler (Köprülü, 2006: 178). Rızayev, Fransızların büyük romancısı Cervantes'in ve İngilizlerin büyük dram yazarı Shakespeare'in çağdaşı olan Fuzûlî'nin, Türk halkları için Dede Korkud, Yunus Emre, Nesîmî ve Nevâyî gibi ortak manevi bir servet olduğunu; 16. yüzyılda ne Şark'da ne de Avrupa'da Fuzûlî çapında lirik bir şair olmadığını; Fuzûlî'nin, Şark edebiyatında Rudekî, Firdevsî, Hayyam, Mevlânâ ve Yunus Emre'nin başlattığı şiirsel devrimin son büyük temsilcisi olduğunu; 16. yüzyıldan sonra bu ülkelerin hiçbirinde Fuzûlî kadar büyük bir şair yetişmediğini söyler (Rızayev, 1996: 26). Bu mübalağa gibi görünen değerlendirmeler, Fuzûlî'nin eserlerinin yayılma serüvenine bakıldığında gerçekçi bir zemine oturmaktadır. Değişik yer ve zamanlarda şiir mecmualarında şiirlerine en fazla rastlanan şair Fuzûlî'dir. Yüzlerce kez yazılan eserlerinin yazma nüshalarının bazılarında belirtilen istinsah yerleri ve çeşitli müstensih nispeleri, Fuzûlî'nin eserlerinin yayıldığı yerler hakkında fikir vermektedir¹⁶⁷.

Mehmed Çavuşoğlu Fuzûlî'nin Anadolu şairleriyle ilişkisini ele aldığı makalesinde, Fuzûlî'nin Türk şiirindeki üstün mevkiine itiraz eder; dile hâkimiyet ve mazmun bulma gibi konularda Fuzûlî'nin, Necâtî'yle, çağdaşlarından Zâtî, Taşlıcalı

¹⁶⁶ Köprülü, Fuzûlî'nin tesirinin gücünü anlatırken, Farsçanın baskın etkisi altındaki Azerbaycan, İran ve Kuzey Kafkas Türklerinin, Fuzûlî'nin şiirlerinin birleştirici gücü sayesinde asimile olmaktan kurtulduklarını söyler (Köprülü, 2006: 178).

¹⁶⁷ Fuzûlî'nin baskısı en çok yapılan Türkçe Divan'ının yazmalarının istinsah edildiği yerler, Bağdad, Basra, Kerbelâ, Necef, Kerkük, Tebriz, İsfahan, Merâğa, Diyarbekir, İstanbul, Edirne, Yenipazar, Budin gibi geniş bir alana yayılır. Ayrıca bu kopyalarda Tebrizî, Erdebilî, Gencevî, Karabağî, Kazerûnî, Berküşâtî, Şüsterî, Şirazî, Kirmanî, Vardarî, Akçahisarî, Selanikî, Alâî gibi müstensih nisbeleri görülmektedir. Bütün bunlar, Fuzûlî'nin eserlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nun her tarafında, Azerbaycan ve İran'da yayılmış olduğunu açıkça göstermektedir (Mazıoğlu, 2011: 226).

Yahyâ, hele hele Hayâlî ile kıyaslanamayacağını; zaten Fuzûlî'nin de “Rûmî ki dedük kazıyye malûm” mısraıyla bunu Osmanlı şairlerinin üstünlüğünü kabul ettiğini söyler. Çavuşoğlu'na göre bunun nedeni Fuzûlî'nin kabiliyetinin eksik olması değildir; Azerî edebiyatında –Nesimî dışında- Fuzûlî'ye kadar büyük bir şair yetişmediğini; zaten buna müsait işlenmiş bir edebi dil olmadığını belirtir. Bu nedenle Fuzûlî'nin, sanatında Nevâyî'den çok Anadolu şairlerine çok şey borçlu olduğunu söyler. Çavuşoğlu bu görüşünü desteklemek için o dönemde Osmanlı şairlerinden hiçbirinin Fuzûlî'nin gazellerini tahmis etmemiş olduğunu; dönemin tarihçisi Gelibolulu Âlî'nin Fuzûlî'yi “Şark ülkelerinde şiir söyleyenlerin üstadıdır” diyerek, Necâtî, Zâtî, Yahyâ Bey, Hayreti, Bâkî gibi 16. yüzyılın Anadolu'daki üstad şairleri arasına dahil etmediğini delil olarak gösterir (Çavuşoğlu, 2011: 243).

Fuzûlî'nin kendi çağında yeterince anlaşılmadığını belirten Gibb, tezkirecilerin, onun değerini takdir etmekten aciz kaldıklarını söyler ve şu değerlendirmelerde bulunur. Tezkirecilerin övgü dolu yapay ifadeleri alelade şairlere daha uygundur; Fuzûlî'ninse buna ihtiyacı yoktur. Fuzûlî'nin, şiirlerinde o zamana kadar Türk dilinin en güzel deyişlerini kullandığının fark edilmemesi, halk diline ve Türkçeye üstten bakan devrin anlayışıyla ilgilidir. Nitekim kendi halkının şarkı, türkü gibi edebi ürünlerini küçük görüp yüz çevirenler, Fuzûlî'nin şiirlerindeki en belirgin karakteristik olan merhamet, sempati, samimiyet gibi hisler uyandırma yeteneğini göz ardı etmişlerdir. Fuzûlî'nin özellikle gazelleriyle Türk şiirinde üstün bir mevkiye olduğunu belirten Gibb'e göre, Bâkî'nin şiirleri daha klasik, Nedim'in şiirleri daha zariftir belki, fakat hiçbirinde Fuzûlî'nin şiirlerinde görülen hassasiyet, hararet ve hayatiyet görülmez. Gibb, bu kabiliyetli şairin zekasını ve hünerini gerçek anlamda Türk edebiyatındaki modernlerin takdir edebildiğini söyler. Mesela Ziya Paşa, Fuzûlî'nin gazellerinin aşk ateşiyle ne derece parlak olduğunu fark etmiş; bu şiirlerde görülen sanatın son derece doğal ve içten görüldüğünü söylemiştir. Muallim Naci, Fuzûlî'yi aşk şairlerinin en büyüğü olarak görürken, Namık Kemal, gerçek Türk şiirinin Fuzûlî'nin eserleriyle başladığını söyler (Gibb, 1999: 67). Fuzûlî'nin şiirlerindeki atmosferi en iyi yansıtanlardan biri de Tevfik Fikret'tir; “Fuzûlî” adlı şiirinde, onun şair yönünü şu şekilde tasvir eder:

Bu çehre çehre-i gam, çehre-i muhabbettir;

*Muhabbetin ona tesîri pür-garâbettir;
Sever ve sevdiği hep derd, hep musîbettir;
Safâsı, neşesi yoktur, bütün küdûrettir.
Fezâ-yı rûhuna ebr-i girye târîdir,
Gülümsüyorsa emîn ol ki ıztırârîdir!*

...

*Bütün emellerin gönlünden eylemiş ib'âd,
“Ne verseler ana şâkir, ne kılsalar ana şâd!”*

...

*Hayâta karşı nigâhında bir keder görünür
Hayâtı, aşkını temdîd için sever görünür. (Tevfik Fikret, 2004: 495)*

Fuzûlî'ye büyük ününü kazandıran eserleri, bir bakıma kendi ruhsal deneyimlerini yansıttığı *LM* mesnevisi ile 300 gazeli ihtiva eden *Türkçe Divan*'ıdır. Çok sayıda kaside de yazmış olmakla birlikte, bu şiir tarzını sevmemiştir. Kendisi de bir gazel şairi olduğunu söyler:

*Menden Fuzûlî isteme eş'âr-ı medh ü zem
Men âşıkam hemîşe sözüm âşıkânedür (Fuzûlî, 2012: 239).*

Gazel, aşkın ve güzelliklerin, kaside ise düşünce, övgü ve yergilerine ifade edildiği türlerdir. Köprülü, Fuzûlî'nin, duygulardan ve içtenlikten uzaklaşıp kaside tarzına; süslü ve yapay bir dile yöneldiği anda birdenbire alçaldığını, son derece yapay bir dil kullanmaya başladığını; kelime ve fikir oyunlarına saplanıp kaldığını söyler. Azerî lehçesinin farklılığından kaynaklı olarak, İstanbul Türkçesine göre şairin dilinde birtakım garabetler bulunsa da, yaşadığı ve şiirlerine yansıttığı ideal bir aşk anlayışına; insan doğasında var olan ıztırapları yumuşattığı derin bir felsefeye sahiptir (Köprülü, 2006: 178).

Eski şairlerin hemen hepsi gibi, Fuzûlî'nin de kendi eliyle yazdığı herhangi bir eseri günümüze ulaşmamıştır. Farsça Divan'ı dışındaki eserlerinin eldeki en eski yazmaları, Fuzûlî'nin ölümünden sonra istinsah edilmiştir. Farsça Divan'ın

günümüze ulaşan nüshası, 1552’de Bağdad’da Habibullah İsfahanî tarafından kopya edilmiş yazma eserdir (Mazıoğlu, 2011: 226).

Hepsi mevcut olmamakla birlikte, şairin 11 manzum, 5 mensur, toplam 16 eseri bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda *hamse* sahibi olduğu söylenmekle birlikte, *Beng ü Bâde*, *Sâki-nâme* ve *LM* olmak üzere üç mesnevisi; Farsça ve Türkçe iki divanı, 11 kasideden oluşan Arapça şiirleri vardır¹⁶⁸. Edebi eser niteliğindeki beş mektubundan¹⁶⁹ *Şikâyetnâme* adlı mektubu, Fuzûlî’nin trajik anlatımda olduğu kadar mizahî anlatımda da büyük bir şair olduğunu gösterecek niteliktedir (Mazıoğlu, 1986: 39).



¹⁶⁸ Tek yazma nüshası Leningrad Asya Kütüphanesi’ndeki Fuzûlî Külliyyatı’nda bulunan bu şiirler, Hamit Araslı tarafından 1958’de Bakü’de yayımlanmıştır (Mazıoğlu, 1986: 39).

¹⁶⁹ Fuzûlî’nin mektupları, gönderildikleri kişilerin adlarıyla anılmaktadır. Bunlar; Nişancı Celâlzâde Mustafa Çelebi Mektubu (*Şikâyetnâme*); Musul Mirlivâsı Ahmed Bey Mektubu; Bağdat Valisi Ayas Paşa Mektubu, Kadı Alaaddin Mektubu; (Kanuni’nin oğlu) Şehzade Bayezid Mektubu’dur (Mazıoğlu, 1986: 39).

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERİN OLAY ÖRGÜSÜ ZAMAN-MEKÂN VE KARAKTERLER BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Karşılaştırmalı çalışmamızın ikinci bölümünde, iki eserin çeşitli birimlerden oluşan kurgusu, ilgili başlıklar altında -daha çok ortak nitelikleri dikkate alınarak- karşılaştırmaya tabi tutulacaktır. Çalışmamızın son bölümünde iki eserdeki kavramlar ve diğer anlamsal birimler kapsamlı olarak incelendiğinden dolayı bu bölümde -hem daha genel bir bakış sağlamak hem de tekrara düşmemek için- eserlerin kurgusunu ve diğer yapısal birimlerini genel hatlarıyla ele alıp karşılaştırmaya çalıştık.

Tahkiyeli metinlerin “yapı”sına genel olarak bakıldığında, olay örgüsü, karakterler, zaman ve mekân birimlerinin birbiriyle uyumlu olduğu, estetik bir düzen içinde ortaya çıkan soyut bir kalıpla karşılaşılr. Modern anlatılarda da çok değişiklik göstermeyen bu yapı, Batı edebiyatlarının ve Türk-İslam edebiyatlarının geleneksel anlatılarında ortaktır (Çetin, 2007: 160). İncelediğimiz anlatı metinlerinin anlamsal içeriğine bakıldığında, iki eseri birbirine en çok yaklaştıran edebi türün *tragedya* olduğunu söylemek mümkündür.

Aristoteles’e göre *tragedya*, insanı acıma ve korku gibi zaafılardan arındırmak (*katharsis*)¹⁷⁰ amacıyla, başı sonu belli olan bir eylemin, her bölümde ayrı biçimlerle zenginleştirilmiş bir dil kullanılarak görsel bir düzlemde taklit yoluyla insanlara gösterilmesidir¹⁷¹. Taklit eylemlerle yapıldığından *tragedyanın* temel öğelerinden biri görsel düzendir. Ancak bu duygular -görsellik olmaksızın- olay örgüsüyle de uyandırılabilir ve Aristoteles’e göre esas tercih edilmesi gereken de budur; şairin

¹⁷⁰ Nietzsche bir filolog olarak *katharsis* hakkında, tıbbi mi yoksa ahlâki bir fenomen olarak mı nitelendirileceğinden emin olunamayan “patolojik bir boşalma” olarak söz eder (Nietzsche, 2005: 144).

¹⁷¹ Nietzsche’ye göre, *tragedya* gibi sanatsal türlerin ortaya çıkışını en az açıklayan şey, doğal gerçekliktir. Yani *tragedya*, yaşamın kendi başına trajik oluşu ve bunun taklit edilmesi ihtiyacından doğmuş olamaz. *Tragedya* ve genel olarak sanat türleri, doğal gerçekliklere eklenen metafizik yorumlardır ve o gerçeklikleri aşmak amacıyla doğmuşlardır (Nietzsche, 2005: 154).

veya ozanın ustalığı olay örgüsüyle belli olur. Öyküyü seyreden veya dinleyen insanlarda korku ve acıma duygusu uyandırabilecek eylemler, doğal olarak içinde sevgi veya nefret barındıran dostluk ve düşmanlık gibi olgularla ortaya çıkar. Birbirine karşı kayıtsız veya tarafsız insanlar arasında meydana gelen olaylar izleyenlerde trajik duygular uyandırmaz (Aristoteles, 2016: 37).

Tragedyalarda eserin niteliğini belirleyen altı temel özellik bulunmaktadır; bunlar olay örgüsü, karakterler, dilin şiirsel kullanımı, düşünce, görsellik ve şarkıdır. Bunlardan son ikisi eserin icra edilmesiyle ilgilidir. Bu temel özelliklerden en önemlisi olay örgüsüdür; karakterler ikinci sırada yer alır. Çünkü tragedyda insanların değil, yaşamın kendisini belirleyen eylemlerin taklididir; mutluluk ve mutsuzluk bu eylemlere bağlıdır (Aristoteles, 2016: 16).

Her tragedyada olayların karmaşıklaştığı bir *düğüm* ve bu karmaşanın – genellikle olumsuz şekilde- sona erdiği bir *çözüm* bulunur. İki öykünün aynı kaynaktan gelip gelmediğini anlamamanın en adil yolu *düğüm* ve *çözüm* arasındaki benzerliğe bakmaktır. Pek çok şair, öyküsünde iyi *düğüm* atmaya başarabilir; ancak *çözüm* kısmında aynı başarıyı yakalayamaz. İyi bir öyküde *düğüm* ve *çözüm* arasında bir denge kurulmuş olması gerekir (Aristoteles, 2016: 52).

İncelediğimiz ve mukayese ettiğimiz eserler teknik olarak birer tragedya değildir: Shakespeare’in erken dönem tragedyaları arasında yer alan *Romeo ve Juliet*, tragedya olarak yazılmış olsa bile olay örgüsündeki bazı özellikler tragedya sayılmasına engel teşkil etmektedir. *Leylâ ve Mecnûn* ise Doğu edebiyatında tahkiye için en çok kullanılan *mesnevi* formuyla yazılmış trajik bir aşk öyküsüdür. İki eserin ortak özellikleri dikkate alındığında, ikisinin de tragedya ile hem edebi bir tür olarak hem de tragedyanın zaman içinde değişen ve genişleyen kavramsal içeriği bakımından uyumlu oldukları görülür.

Çalışmamızın bu bölümünde, incelediğimiz eserlerin olay örgülerini, zaman ve mekân kullanımlarını ve karakterleri karşılaştırmaya tabi tutacağız. *Romeo ve Juliet*, sahnelenmek üzere kaleme alınan bir eser olduğu için zaman mefhumu oldukça dardır. Uzun konuların anlatıldığı mesnevi türünde yazılan *Leylâ ve Mecnûn*’da ise doğumdan ölüme kadar kahramanların yaşadıkları olaylar doğayla

uyumlu bir şekilde ilerler. Her mevsim doğada görülen farklı özellikler, kahramanların psikolojik durumlarını pekiştirir. Biz de olay örgülerini mukayese ettiğimiz başlıkları belirlerken *Leylâ ve Mecnûn*'un bu niteliğinden yararlandık. Genç âşıkların hangi koşullarda doğup büyüdüğü; birbirlerini görüp âşık olmaları; erkeklerin uzaklaşıp kızların başka adamlarla evlendirilmeleri ve neticede yaşamlarının peş peşe son bulması, mevsimlerin insanlarda uyandırdığı neşe, coşku, hüznün ve matem duygularını çağrıştırmaları bakımından birbirine paralel bir şekilde ele alındı.

Olay örgüleri, zaman ve mekân unsurları mukayese edildikten sonra karakterler tahlil edilip birbirleriyle mukayese edildi. *RJ*'de, Shakespeare'in esinlendiği Brooke'un şiirinde yalnızca adı geçen ve Shakespeare'in kendi inisiyatifiyle bir karakter olarak esere dahil ettiği Tybalt, Mercutio gibi karakterler dışında, eserlerdeki görevleri bakımından *LM*'deki hemen her karakterin bir dengi bulunmaktadır. İlgili başlıklarda izah edileceği üzere birbirleriyle mukayese ettiğimiz karakterler arasında pek çok açıdan önemli benzerlikler bulunmaktadır.

2.1. OLAY ÖRGÜLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Aristo'nun bahsettiği gibi iyi bir öyküde düğüm ve çözüm arasında bir denge ve uyumluluk olması beklenir. *Romeo ve Juliet*'te düğüm bölümünde yaşanan olaylar, tragedyadalar gibi kişilerin karakterlerindeki zaafılardan kaynaklanan çatışmalar nedeniyle değil, daha çok kaderin ve talihsizliğin rol oynadığı olaylardır. Ailelerin geçmişinde düşmanlığa neden olan olayların yaşanmış olması; gençlerin birbirine âşık olduktan sonra düşman ailelere mensup olduklarını öğrenmeleri gibi durumlar, gençlerin kendi seçimlerine bağlı durumlar değildir. Çözüm kısmında da düğüm bölümüne uygun bir şekilde yine kaderin ve talihsizliğin rol oynadığı görülür. Âşıklar tüm engelleri aşip mutlu sona kavuşmak üzereyken şehirde çıkan bir veba salgını nedeniyle karantinaya alınan habercinin, mektubu Romeo'ya ulaştırılamaması; Juliet'in uyanma saatinden çok kısa bir süre önce Romeo'nun intihar etmiş olması gibi talihsiz olaylar, öyküdeki trajik sonun, trajik olmayan nedenleridir.

Leylâ ve Mecnûn'da düğüm ve çözüm bölümleri daha çok Mecnûn'un, toplumun beklentilerine aykırı olan ve "normal" bulunmayan psikolojik durumları üzerine kurulmuştur. Gençlerin birbirlerine âşık oldukları açığa çıktıktan sonra Leylâ'nın kültürel bir refleksle okuldan alınıp eve kapatılması sonucunda, Mecnûn'un "erkeklik" ve "yiğitlik"le sınavı başlamış; ancak bu konuda ailesinin ve toplumun beklentilerini karşılayamamıştır; çünkü o sıradan bir erkek değildir. Ayrılık acısıyla ve aşkın ağırlığıyla ağlayıp inlemesi; çocukların eğlencesine dönen melankolik halleri yiğit bir erkeğe yaraşır durumlar değildir. Bu nedenle Leylâ'nın babası tarafından evlenme talebi reddedilir. Komutan Nevfel'in gösterdiği olağanüstü gayretler de yine Mecnûn'un bir asker gibi davranamayıp romantik bir tutum sergilemesi yüzünden başarısızlıkla sonuçlanır. Öykünün çözüm bölümünde de düğüme uygun olarak Mecnûn'un geçirdiği bilişsel ve ruhsal değişim/dönüşümler nedeniyle trajik bir şekilde sonuçlanır ve gençler birbirlerine kavuşmadan hayatlarını kaybederler.

Jerome Clinton'a göre *Leylâ-Mecnûn* ve *Romeo-Juliet* hikâyelerini karşılaştırmak oldukça mantıklıdır. Ancak bunu yaparken her iki talihsiz çiftin trajik öykülerini, ait oldukları geleneğin normlarıyla değerlendirmek gerekir. Romeo ve Juliet, aşklarıyla ve olaylar karşısında sergiledikleri tavırlarla adeta içinden çıktıkları toplumun antitezi gibidirler. Onlar, içinde yaşadıkları çarpık ve bozuk düzenden daha mantıklı ve daha sağlıklıdırlar (Clinton, 2000: 24). Aynı şeyi Mecnûn ve Leylâ için de söylemek mümkündür. Yaşadıkları toplumda Leylâ'nın, sadece "kız" olduğu için âşık olmaya hakkı yoktur; Mecnûn'un, sadece "erkek" olduğu için duygularını bastırması ve bir savaşçı gibi davranması beklenir. Namus, yiğitlik, savaşçılık gibi suni değerleri aşk, sevgi, özlem gibi insani duygulardan üstün görülmesi; bu insani duyguların kabile zihniyetinden kaynaklanan ve üstünlük aracı olarak görülen yapay değerler uğruna yok sayılması karşısında gençler kendi yöntemleriyle direnmeye çalışmışlar, içinde bulundukları duygu durumlarının ağırlığına rağmen o toplumun sıradan ama mutsuz bireyleri olmak yerine onların sonsuza kadar hatırlanmalarını sağlayacak "özel" değerlerine sadık kalmışlardır.

İncelediğimiz iki eserin olay örgüsündeki paralellikler aşağıdaki tabloda – oluş sırası dikkate alınarak- gösterilmiştir.

Tablo 2: İki Eserin Olay Örgüsündeki Ortak Noktalar

Romeo ve Juliet	Leylâ ve Mecnûn
Baloda tanışrlar.	Okulda tanışrlar.
Görür görmez âşık olurlar.	Görür görmez âşık olurlar.
Toplam beş karşılaşma	Toplam beş karşılaşma
Juliet âşık olduğunu gizlemek zorunda.	Leylâ âşık olduğunu gizlemek zorunda.
Kont Paris Juliet'e talip olur.	İbni Selâm Leylâ'ya talip olur.
Juliet'in psikolojik çöküntü yaşamasından korkan aile bu talebe çok sevinir.	Leylâ'nın isminin daha fazla dile düşmemesi için aile bu talebi severek kabul eder.
Romeo, Juliet'in akrabasıyla savaşı ve onu öldürür.	Mecnûn, Leylâ'nın kabilesiyle savaşa girer ve kabileyi yenerler.
Juliet'in annesi yeğenini öldüren Romeo'yu öldürtmeyi planlar.	Leylâ'nın babası, savaşta ağır zayıat vermelerine neden olan Mecnûn'u öldürtmeyi planlar.
Romeo sürgüne gönderilir.	Mecnûn çöle döner.
Juliet kendisine sorulmadan Paris'le evlenmeye mecbur bırakılır.	Leylâ kendisine sorulmadan İbni Selâm'la evlendirilir.
Juliet, bu evlilik bağının gerçekleşmemesi için hileli bir oyun oynar.	Leylâ evlilik bağının gerçekleşmemesi için İbni Selâm'a bir hikâye uydurur.
Balthasar Romeo'ya Juliet'in düğün ve ölüm haberlerini ulaştırır.	Zeyd Mecnûn'a Leylâ'nın düğün ve ölüm haberlerini ulaştırır.
Romeo Balthasar'dan kendisine bir iyilik yapıp onu Juliet'in mezarına götürmesini ister.	Mecnûn Zeyd'den getirdiği kötü haberin günahına karşı bir sevap kazanmasını ve onu Leylâ'nın mezarına götürmesini ister.
Romeo Juliet'in mezarı başında hayatına son verir.	Mecnûn, Leylâ'nın mezarının başında yaşamına son verir.

2.1.1. Ömrün İlk baharı: Kahramanların Doğumu ve Yetiştirilmesi

Shakespeare'in eserinde Romeo ve Juliet, aralarında kadim bir düşmanlık olan iki ailenin çocukları olarak doğarlar. Eserde bu düşmanlığın nedeniyle ilgili bilgi bulunmamaktadır. Birinci perdede koronun seslendirdiği bölümde, bu iki bebeğin sevgili olacağı ve talihsiz bir yaşamın onları beklediği oyunun en başında haber verilir:

İşte ölümcül döllerinden bu iki ailenin
Doğar yıldızları sönük iki talihsiz sevgili
(Shakespeare, 2017: 1)

Fuzûlî'nin eserinde yalnızca Mecnûn'un hangi koşullarda dünyaya geldiğine yer verilmiştir. Leylâ öyküye, Mecnûn'la tanıştığı yerde dahil olur. Türk edebiyatındaki mesnevilerin çoğunda bulunan ortak motiflerden biri, kahramanın babası olan emirin/liderin hikâyesinin başlangıcında çocuğu olmamasıdır (Ünver, 2011: 456). Fuzûlî'nin eserinde de başlangıçta Mecnûn'un babası çocuk sahibi olamamaktadır. Bu yüzden adaklar adar; çok sayıda kadınla birlikte olur; nihayet Kays'ın doğmasıyla dileğine kavuşur:

Emvâli cemî'-i cinsden çoh
Ammâ bu cihânda vârisi yoh

Ger kılsa anı telef havâdis

Yoh bir halefi ki ola vâris

....

Çok mâh-likâ sanemler aldı

Çok turfe zemîne tohm saldı

....

Çün va' de erişdi doğdı bir ay

Hurşîd ruhiyla âlem-ârây (486-504)

Karşılaştırdığımız iki eserde ana karakterlerin büyüyüp yetişmesinde etkili olan kişi anne değil dadıdır (*nurse*, *dâye*). Shakespeare'in eserinde Romeo'nun büyüyüp yetişmesinden söz edilmez. Juliet'in dadısı (*nurse*) eserde önemli bir yere sahiptir; Juliet'i emziren, büyümesini adım adım takip eden, yetişmesiyle ilgili ayrıntıları hafızasında tutan, evlenme çağına gelmesini duygusal bir tepkiyle karşılayan, Juliet'in dertlerini anlatabildiği kişi dadısıdır:

Dadı

Ah, saati saatine bilirim ben onun büyüdüğünü.

...

Ne diyordum? Basacak on dördüne Yortu Gecesi

Evet, tam on dördüne. Hatırlarım bugün gibi;

O büyük depremden on bir yıl geçti,

O gün süttten kesmiştim onu, hiç unuttur muyum!

...

Beyle siz Mantua'daydınız o sıra.

...

Tanrı seni esirgesin,

En güzeliydin emzirdiğim bebelerin;

Bir de yaşasam evlendiğini görecekt kadar,

Kalmaz başkaca dileğim.

(Shakespeare, 2017: 20)

Fuzûlî'nin eserinde Leylâ'nın yetişmesinden söz edilmez. Mecnûn'un dâyesi, doğar doğmaz Mecnûn'u yıkayıp onunla ilgilenir. Ona süt verir; günden güne büyüyüp gelişmesini gözler, terbiyesiyle meşgul olur; doğuştan getirdiği eğilimlerini fark eder ve Mecnûn'un yetişmesiyle ilgili konularda inisiyatif sahibidir:

Dâye anı pâk kıldı kandan

Kaldurdu bu tîre hâk-dandan

...

Cân ile kılurdu dâye i'zâz

Esbâb-ı kemâl-i terbiyet sâz

...

Çün terbiyeti edip ol dâye

Verdi eser-i tamâm ol aya

Gün dünden edüp kemâl hâsıl

Ol mâh-ı nev oldu bedr-i kâmil (526-47)

Shakespeare'in eserinde 13-14 yaşlarında olan Romeo ve Juliet'in eğitim ve okul hayatlarıyla ilgili herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Eserin yalnızca bir yerinde Juliet'le konuşmaya doyamayan Romeo artık gitmek zorunda kalınca okul ve öğrencilikle ilgili şöyle söyler:

Öğrenciler nasıl ayrılırlarsa ders kitaplarından

Öyle koşar seven sevdiğine giderken;

Okula nasıl canı sıkın giderse öğrenciler,
Öyle ayrılır seven sevdiğinden
(Shakespeare, 2017: 44)

Rahip Lawrence'in Romeo'yla konuşurken söylediklerine bakılırsa Romeo'nun Juliet'le tanışmadan evvel de çeşitli gönül ilişkileri olmuştur. Ayrıca eserin başlarında Rosaline'a duyduğu aşkın, Romeo'yu hayattan ve insanlardan soyutlayacak denli yoğun olduğu anlaşılmaktadır. Çok erken yaşlarda birçok gönül ilişkisi yaşadığı anlaşılan Romeo'nun ergenlik döneminde herhangi bir eğitim alıp almadığıyla ilgili bir veri bulunmamaktadır. On üç yaşındaki Juliet'in babasının, kızı hakkında gece gündüz düşündüğü tek şeyin onu evlendirmek olduğuna bakılırsa onun da eğitim alıp almadığı eserden anlaşılamamaktadır.

Fuzûlî'nin eserinde Kays on yaşına geldiğinde sünnet ettirilir ve okula gönderilir. Leylâ da aynı çağda okula başlamıştır. Aldıkları eğitimin dil ve yazı ağırlıklı olduğu anlaşılmaktadır:

Çün sür'at ile dönüp zemâne
On yaşına yetdi ol yegâne

....

İtmâma yetüp tarîk-i sünnet
Ta'lîm-i ulûma yetdi nevbet

Esbâb ana eyleyüp müretteb
Verdiler anunla zîb-i mekteb

...

Hat üzre kılurdı ol güzeller
Min nâz ile bahsler cedeller (550-604)

Leylâ'nın annesi, çıkan dedikodulardan sonra kızından okulu bırakmasını ve evde oturmasını ister. Bunun üzerine Leylâ annesine, zaten hiçbir çocuğun okuldan hoşlanmadığını; okula kendi isteğiyle gitmediğini, annesi yolladığı için gittiğini; öğretmenin devamlı ders tekrarı yaptırmasından usandığını söyleyerek okulu

bırakır. Gerçekte bunları annesini inandırabilmek için söyler ve böylece annesini, dedikoduların asılsız olduğuna ikna eder:

Min-ba'd gel eyle terk-i mekteb
Bil mektebünü hemîn ced ü eb

Etme kalem ile meşkten yâd
Sûzen dut ü nakş eyle bünyâd

...

Men mektebe re'yüm ile getmen
Bir şugl hilâf-ı re'yün etmen

Hem sen dersin ki mektebe var
Hem dersin sen ki getme zinhâr

...

Peyveste muallim eyleyüp cevır
Gâhi sebak ohuda gâhi devr

Bi'llâh mana hem bu idi maksûd
Mektebden olur mı tıfl hoşnûd (670-97)

2.1.2. Yazın Büyülü Soluğu: Kahramanların Âşık Olması

Leylâ ve Mecnûn birbirlerini ilk defa okulda görürler. İkisi de henüz çocuktur (*tıfl*); Kays okula başladığında on yaşındadır; Leylâ da o yaşlarda olmalıdır. Leylâ'nın güzelliğini fark eden Kays'ın hisleri günden güne gelişir ve Leylâ'nın aşkıyla gittikçe dertlenir:

Ol kızlar içinde bir perî-zâd
Kays ile mahabbet etdi bünyâd

Bir turfe sanem ki akl-ı kâmil
Gördükde anı olurdu zâil

...

Kays anı görüp helâki oldu
Min şevk ile derd-nâki oldu (564-81)

Kays'ın duyguları ve beğenisi karşılıksız değildir; Leylâ da Kays'ın güzelliğinden etkilenir ve ona âşık olur:

Ol nâdire hem ki Kaysi gördi
Min zevk bulup özin itürdi

Gördi ki bir âfet-i zemâne
Misli dahi gelmemiş cihâna (582-83)

Okulda vakitlerini devamlı birlikte geçirirler. Bir süre sonra dersi, yazıyı ve etraflarındaki herkesi unutup birbirlerine dalıp giderler. Leylâ yazı levhasında Kays'ın yüzünü görmektedir; Kays *lâm* ve *yâ* harfi dışında bir şey öğrenememektedir. Muhabbetleri, etraflarındaki herkesin dikkatini çeker ve dedikodular hızla yayılır. Artık birbirlerini görmek için bahaneler bulmak zorundadırlar. Kays bazen okuduğu dersi anlamadığını söyler ve Leylâ'dan ona anlatmasını ister; bazen de kitabını kaybetmiş gibi yapıp okul çıkışı Leylâ'nın yanına gider ve kitabını sorma bahanesiyle Leylâ'yla konuşur.

Romeo ve Juliet ilk defa Capuletlerin evinde verilen maskeli baloda karşılaşır. Romeo, karşılık bulamadığı önceki gönül ilişkisinin negatif etkisinden henüz kurtulamadığı halde, Juliet'i gördüğü anda güzelliğinden etkilenir ve ruhunda büyük bir coşku meydana gelir:

Romeo

Gönlüm hiç sevdi mi bugüne dek?
Sevdiyse, yalanlayın gözlerim. Görmedim çünkü
Bu geceye dek gerçek güzelliği.
(Shakespeare, 2017: 29)

Juliet'in yanına gider, elini öpüp güzelliğini metheder ve sözleriyle Juliet'in dikkatini çekmeyi başarır. Juliet'le aralarında bir çekim meydana gelir; karşılıklı söz oyunları ile keyifli bir sohbete dalarlar ve aralarında büyük bir uyum olduğunu fark

ederler. Bu uyum onlara çok çekici gelir; balodan sonra Romeo oradan ayrılamaz ve Capuletlerin bahçesine gizlice girip balkonda kendi kendine konuşan Juliet'i görür; karşılıklı söyleşirler ve birbirlerine ilân-ı aşk ederler. İkisi de duygularından emindir; Juliet, onunla karşılıklı olan duygularının gelişeceğini görebilmektedir:

Juliet

Bu sevgi tomurcuğu, öbür görüşmemizde,
Yazın olgunlaştıran soluğuyla dönüşebilir güzel bir çiçeğe.
(Shakespeare, 2017: 42)

Her iki eserde de ana karakterlerin kalbinde uyanan aşk duygusu, güzelliğe duyulan hayranlıktan doğar. Özellikle Romeo ve Kays, güzellik karşısında asla kayıtsız kalamazlar. Romeo eserin başında Rosaline'a âşıktır; çünkü gördüğü en güzel kadın odur. Ancak aşkına karşılık bulamamıştır. Juliet'i görür görmez âşık olur; çünkü o ana kadar gördüğü kadınların en güzeli odur. Mecnûn'un güzellikle ve aşkla imtihanı henüz bebekken başlamıştır.

Leylâ ve Juliet de tüm sosyo-kültürel kısıtlamalara rağmen sevmek konusunda oldukça cömerttirler. Toplumun beklentilerinin aksine hoşlandıkları ve sevdikleri erkeklere karşı hissettiklerini belli ederler; aşkın yarattığı coşkuyu en yoğun haliyle yaşamaktan alıkoymazlar kendilerini.

Gençler birbirlerine âşık olduktan sonra karşı karşıya kaldıkları tüm zorluklar, onları yıldırma yerine aşklarını ve özlemlerini pekiştiren itici bir güç haline gelir.

2.1.3. Aşkın Sonbaharı: Engeller ve Ayrılık

Birbirine şiddetli bir tutkuyla bağlanan âşıkların karşısına muhakkak çok sayıda engel çıkacaktır. Esasında hissedilen duygunun normal seviyenin çok üstünde olmasının en önemli nedeni çoğunlukla bu engellerdir. Schopenhauer, bazen bir baba, bazen bir koca bazen de başka biri tarafından engellenen âşıkların, tabiat ve ilahi yasa gereği birbirlerine ait oldukları takdirde engellerin aşkı söndüremeyeceğini, aksine tutkuyu pekiştireceğini söyler. Schopenhauer'a göre âşıkların birleşmek için gösterdikleri olağanüstü mücadelenin nedeni, türün var olma

çabasından başka bir şey değildir. Elbette âşıklar insan doğasının bu gizli anlaşmasından haberdar değildirler. Bu nedenle, sonuçta her şeylerini hatta hayatlarını bile kaybedeceklerini bilseler vazgeçmeyi düşünmezler.

Hikâyelerde ve romanlarda aşkları için çetin mücadeleler veren âşıkların, onların bireysel mutluluğu ve refahı¹⁷² için uğraşan yaşlılara karşı zafer kazanması, hemen herkesin yüreğini ferahlatır. Büyük bir istek ve heyecanla bir araya gelecek bir kadın ve erkeğin genlerinden meydana gelecek türün ruhu, sayısız kuşakları etkileyecek amaçlarını gerçekleştirirken, önemli toplumsal yasaları veya vicdani tereddütleri yok sayar. Kökü çok derinlerde yatan nedenlerden dolayı insan, tutkulu aşk uğruna her türlü tehlikeye gözünü kırpmadan atılır; en yüreksiz insanın bile büyük bir cesaretle zorluklara karşı dimdik durduğu görülür¹⁷³ (Schopenhauer, 2017: 69).

Her cinsin karşı cinse ilgi duyması, onu sevmesi, *Aşk* bahsinde anlatıldığı üzere insanın varoluş serüveniyle ilgilidir ve en temel içgüdülerden biridir. Ancak bu ilginin başka tüm alakaların önüne geçmesi, tüm zihinsel faaliyetleri bastırması ve insanın ruhunu tamamen kaplayarak onu tek bir amaca yönlendirmesi sık görülen bir durum değildir. Birbirine bu denli tutkuyla bağlanan insanların hisleri, hem kendilerinden hem diğer insanlardan gelen türlü sınavlara tabi tutulur; gevşek bağlar kolaylıkla çözülür; ancak birbirine ruhen bağlanan ve gerçek aşka müptela olan insanlar, uzun ayrılıklar ve türlü belalar yaşasalar dahi birbirlerinden vazgeçemezler; ölünceye kadar direnirler.

¹⁷² Hayatla ilgili deneyimlerinden yola çıkarak gençlerin yaşadıkları muhtemel çılgın duyguları hissedenden yaşlı kuşak, onların müreffeh bir hayat yaşayabilmesi için “aşk” denilen ve uğruna ölümün bile hafife alındığı duygudan onları koruyabilmek için var güçlerini kullanırlar. Bu gerçeğe işaret eden Schopenhauer, ailesinin onayını almadan sırf aşk için evlenenlerin hüsrana uğrayacağını ifade eden bir İspanyol atasözüne yer verir; “*Quien se casa por amores, ha de vivir con dolores!*” (Kim aşk için evlenirse, acıyla birlikte yaşamak zorundadır!) (Schopenhauer, 2017: 76).

¹⁷³ *Gerçekten seven gönüller arasına engel giremez bence.*

Değişen her duruma uyup da kendi de değişen aşka

Aşk demem ben asla; ya da ötekinin gönlü geçince,

Kendi de hemen vazgeçmeye hazır olan kişinin aşkına!

Hayır; aşk bir deniz feneridir; dimdik durur yerinde,

Fırtınalara karşı koyar, bir an bile sarsılmaz (Shakespeare, 2015: 136).

Aşkın çetin yollarında âşıkları en çok zorlayan durum, sevgiliden uzakta olmaktır. Fuzûlî'ye göre aşkın en zor tarafı aşkın doğasında ayrılığın kaçınılmaz olmasıdır:

Bi'llâh ne yamandur âşinâlık
Çün vâki' olur yine cüdâlık (731)

Nitekim incelediğimiz eserlerdeki âşıklar, hem aileleri hem çevrelerindeki diğer insanlar tarafından türlü eziyete maruz bırakıldıkları halde, onları psikolojik olarak en çok zorlayan şey, erkek kahramanların zorunlu gidişi olmuştur. Ancak Shakespeare'in dediği gibi sevgi daima güç verir ve en büyük mutluluklar en büyük engellerin arkasında gizlidir;

Ama sevgi güç verir, zamansa imkân
Büyük engellerde bulur, büyük hazzı insan.
(Shakespeare, 2017: 35)

Karşılaştırdığımız eserlerde âşıkların karşı karşıya kaldıkları zorluklar ve birbirlerine kavuşmalarını imkânsız hale getiren engeller, aşağıdaki tabloda olay örgüsündeki sıraya uygun olarak gösterilmiştir.

Tablo 3: Âşıklar Arasındaki Engeller

Romeo ve Juliet	Leylâ ve Mecnûn
Düşmanlık; Tybalt	Dedikodular
Paris'in talebi	Deli damgası ve gurbet
Savaş, cinayet	İbni Selâm'ın talebi
Sürgün	Savaş
Paris'le evlilik	İbni Selâm'la evlilik
Veba, kader	Aşkın dönüşümü, ermişlik
Ölüm	Ölüm

Fuzûlî'nin eserinde gençlerin yaşadıkları çevrede dedikoduların yayılması; Leylâ'nın okuldan alınmasından sonra Kays'ın çılgınca tavırlar sergileyerek adının “deli”ye çıkması; bu kötü imaj yüzünden Leylâ'nın babasının evlenmelerine izin vermemesi; Kays uzaklaştıktan sonra Leylâ'nın başka biriyle evlendirilmesi;

Leylâ'nın kocası öldükten sonra da Kays'ın zihin dünyasında meydana gelen dönüşüm gibi nedenlerle, iki sevgili hayattayken kavuşamamıştır.

Shakespeare'in eserinde ise Juliet'in öfkeli kuzeni Tybalt'ın, düşman ailenin tek oğlu olan Romeo'yu kıskanması ve onu düelloya zorlaması; Romeo'nun, öldürülen arkadaşı Mercutio'nun intikamını almak ve kendini korumak için Tybalt'ı öldürmesi ve ceza olarak Verona'dan sürgün edilmesi; bu cinayet sonrasında aileler arasındaki düşmanlık ve kinin iyice artması; Juliet'in başkasıyla evlendirilmesi ve nihayet işlerin planlanan şekilde gitmemesi gibi nedenlerle âşıklar ancak mezarda bir araya gelebilmiştir.

Esasında *RJ*'nin kurgusuna bakıldığında Romeo ve Juliet arasında büyük engeller bulunmamaktadır; ikisi de aynı çevrededir ve aynı sosyal statüye sahiptir. İki aile arasında geçmişten gelen bir düşmanlık olsa da Romeo ve Juliet'in aileleri için bu aşılamayacak bir engel değildir. Juliet'in babası baloya davetsiz gelen ve varlığıyla Tybalt'ı çok kızdıran Romeo'ya hiç kızmaz ve hatta Verona'nın bu gençle övündüğünü ve evinde küçük düşürülmesine asla izin vermeyeceğini söyleyerek Tybalt'ın taşkınlık yapmasına engel olur. Tüm bunlara rağmen, kötü zamanlı talihsiz olaylarla hikâye, iki âşığın mezarlıktaki intiharıyla son bulur (Wain, 1964: 105).

LM'de de iki âşığın birleşmesine mani olan durumlar, oldukça yüzeysel problemlerdir. İki aile de sosyal statü, soyluluk ve seçkinlik bakımından birbirine yakındır; Mecnûn'un babası Leylâ'yı istemeye gittiğinde oldukça iyi ağırlanır ve talebi direkt olarak reddedilmez; Leylâ'nın babasının tek isteği Mecnûn'un davranışlarına çekidüzen vermesidir. Ancak felek onlardan yana değildir; ikisi de tamamen özgür olduklarında, Mecnûn'un Leylâ'ya kavuşmaya ne mecâli ne cesareti kalmıştır. Bedensel buluşmaları mezarda; ruhların kavuşması ise cennette gerçekleşir.

Bu iki trajik öykü bizlere, Shakespeare'in birçok eserinde tema olarak kullandığı şu veciz sözü hatırlatmaktadır: *The course of true love never did run smooth!* “Gerçek aşkın yolu hiçbir zaman düz olmamıştır.” (Clinton, 2000: 15).

2.1.3.1. Sosyokültürel Baskılar

Leylâ ve Mecnûn'un birleşmelerini engelleyen en önemli neden, Leylâ'nın adını kötüye, Mecnûn'un adını deliye çıkaran dedikodular; yani sosyo-kültürel baskılardır¹⁷⁴. Bu baskılardan direkt olarak etkilenenler Leylâ ve Mecnûn'un aileleridir. Leylâ ve Mecnûn, okulda başlayan aşkları insanların diline düşünce hislerini gizlemek zorunda kalırlar; fakat bir yangın gibi büyüyen aşkın hararetini gizlemek imkânsızdır. Okul ortamında başlayan dedikodular, yaşadıkları çevreye yayılır ve nihayet Leylâ'nın annesinin kulağına gider. Annesi Leylâ'ya, yaşadıkları çevrede tanınan bir aile olduklarını, ailesinin adını ve namusunu bu tür dedikodularla kötüye çıkarabileceğini söyleyerek onu azarlar. Kendisi hoş görse bile babasının duyması halinde kendisi için hiç iyi olmayacağını; dedikoduların kaynağı olan okuldan bir an önce ayrılması gerektiğini söyler. Leylâ bu aşkı inkâr eder, fakat yine de okulu bırakmak zorunda kalır. Eve kapanıp günlerini matemini gizleyerek; gecelerini ağlayarak geçirir.

Dedikodulardan sonra Leylâ ve Mecnûn'un birleşmesine engel olan ikinci neden, Kays'ın Leylâ'dan uzaklaşmaya dayanamayıp psikolojik bir çöküntü yaşaması ve aşırı bulunan davranışlarından sonra adının “deli”ye (*mecnûn*) çıkmasıdır. Oğlunun çektiği ızdıraba son vermek isteyen baba, Leylâ'yı ailesinden istemeye gider ancak oğlunun çılgın tavırları ve adının deliye çıkmış olması gerekçe gösterilerek talebi reddedilir.

Mecnûn'un, Leylâ'ya kavuşabilmek için Nevfel'in yardımını kabul etmesi üzerine Leylâ'nın kabilesine açılan savaş kazanılsa bile kavuşma gerçekleşmez. Aksine Leylâ'nın babası bu savaşı gerekçe göstererek kabile liderinden Mecnûn'u öldürtmesini ister; aksi halde sadece kendi ailesinin değil kabilenin de namusunun kirleneceğini söyler.

Tüm bunlara rağmen gençler birbirlerini sevmekten vazgeçmezler. Aileler, araya giren engellerin ve yapılan hataların telafi edilemez olduğunu düşünerek

¹⁷⁴ Câmî'nin LM versiyonunda Leylâ ve Mecnûn arasındaki en büyük engel iki kabile arasındaki düşmanlıktır. Fuzûlî'nin hikâyesindeki ahlâki gerekçe burada toplumsal gerekçeye dönüşmektedir. Câmî'nin versiyonunda görülen iki kabile arasındaki eski düşmanlık, şaire toplumsal koşulları anlatmak için fırsat vermektedir (Huseynî, 2014: 175).

çocuklarının arasındaki mesafeyi arttırmak için uğraşırlar. Mecnûn'un babası Leylâ'yı kötüler; sevdiği kadının kendisine lâîyk ve sâdık biri olmadığını; onu avlayan bu talihli şahinin her an bir başka elde kanat çırttığını; kâh Nevfel'in fermanına boyun eğip kâh İbni Selâm'ın dostu olduğunu; kendisi bunca belalar çekerken onun, başkalarının meclisini aydınlattığını söyler ve bu utanç verici aşk oyunundan vazgeçip canını boş yere tehlikeye atmaması konusunda oğlunu uyarır:

Bir dilbere ver gönül ki dâim

Bünyâd-ı sebâtı ola kâim

Ger olsa yolında bu cihân hâk

Dâmânı ola gubârdan pâk

Sen saydı olan huceste şehbâz

Her lahza kılur bir elde pervâz

Geh Nevfeledür mutî'-i fermân

Geh İbni Selâma mûnis-i cân

Sen beyle belâlara giriftâr

Ol eyle çerâg-ı bezm-i agyâr

Şerm eyle bu aşk-bâzlıgdan

Bî-fâide cân-güdâzlıgdan (2020-85)

Romeo ve Juliet'de âşıkların birleşmesini engelleyen sosyal nedenlerin başında, iki aile arasında geçmişten gelen ve nedeni hakkında bilgi verilmeyen eski düşmanlıktır. Bu düşmanlık yüzünden Verona'da zaman zaman ahaliyi de rahatsız eden büyük kavgalar ve huzursuzluklar yaşanır. Ailelelerin genç mensupları bu kadim düşmanlık yüzünden daima teyakkuz halindedir. Romeo ve Juliet, düşman ailelere mensup olduklarını bilmeden birbirlerine âşık olurlar; gerçeği öğrendiklerinde duyguları daha da derinleşir; öte yandan aileleri arasındaki düşmanlıkla ilgili endişe duymaya başlarlar:

Koro

Romeo yeniden sever, bu kez sevilir de,
Büyülenmiştir çekici bakışlardan eskisi gibi;
Oysa Juliet, yakını görünmek ister düşman diye
Aşkın tatlı yemini çalan o korkunç oltalardan;
Ve Romeo sunamaz sevgisini, aşk yeminlerini
Bilinen aşk diliyle düşman sayıldığından.
(Shakespeare, 2017: 35)

Aileler arasındaki düşmanlık yeterince güçlü bir engelken, Juliet'in kuzeninin Romeo'yla yaptıkları kavga sırasında öldürülmesi, aileler arasındaki düşmanlık ve nefreti iyice körükler. Juliet'in annesi, Prens'in sürgün cezası vermekle yetindiği Romeo'yu öldürtme planları yapar. Juliet'in Romeo'ya olan aşkıdan haberdar olan dadısı, Romeo'yu kötüler ve Juliet'in ondan vazgeçmesi için ona telkinlerde bulunur:

Erkeklerde inanç, bağlılık, dürüstlük arama;
Hepsi yalancı, kötü, hepsi içten pazarlıklı.
...
Bu kederler, bu acılar, bu dertler beni kocaltı.
Romeo'yu Tanrı utandırın.
(Shakespeare, 2017: 77)

2.1.3.2. Erkek Kahramanın Gidişi

Her iki eserde de âşıklar arasındaki engeller, erkek kahramanın uzaklaşmasıyla tam bir trajediye dönüşür. *Leylâ ve Mecnûn*'da toplumsal baskılar nedeniyle sevgilisinden uzaklaşmak zorunda bırakılan Mecnûn, yaşadığı çevrede nefes alamaz hale gelir ve acısını özgürce yaşayabilmek için insanları terk ederek doğaya ve hayvanların dünyasına sığınır. Bu gönüllü bir uzaklaşmadır ancak onu buna zorlayan bir yığın neden vardır; Mecnûn'un aşkı kabul görmemiş, yaşadığı buhran nedeniyle çevresinde dışlanmış ve hor görülmüştür. Yaşadığı buhrana eklenen bu sosyal linç nedeniyle etrafına iyice yabancılaşan Mecnûn, insanların ayak basmadığı çöle doğru yola çıkar; yolculuğu sırasında içinde bulunduğu ruh hali

nedeniyle iyice hassaslaşır; avcıların tuzağa düşürdüğü hayvanlar adına incinir ve onları kurtarmak için elindeki son maddi varlığı feda eder.

Mecnûn'un gidişi daha çok maruz kaldığı psikolojik baskı nedeniyle olurken Romeo'nun gidişi, işlemek zorunda kaldığı cinayet nedeniyle sürgün edilmesi sonucunda olur ve Romeo gitmek konusunda oldukça gönülsüzdür. Onun için sevgilisinin bulunduğu Verona surlarının dışında hayat yoktur ve gitmek, ölmekle eş anlamlıdır. İki eserde de erkek kahramanların gidişi onların aşktaki rollerini olumsuz etkiler; kadın kahramanlar başkasıyla evlenmek zorunda bırakılır¹⁷⁵.

2.1.3.3. Kadın Kahramanın Başkasıyla Evlendirilmesi

Âşıkların ayrılmak zorunda kaldıkları ve bu yüzden acı çektikleri bir süreçte, Leylâ ve Juliet daha evvel kendilerine talip olan başka erkeklerle evlendirilirler. Bu sırada erkek kahramanlar gurbette oldukları için sevgilileriyle ilgili önemli haberleri araçlar vasıtasıyla öğrenebilmektedirler. Bu nedenle Juliet ve Leylâ'nın evlendirilmesine herhangi bir müdahaleleri söz konusu olamaz. Bu zoraki evliliklerin birbirine oldukça benzer yönleri vardır; Shakespeaere'in eserindeki Kont Paris ve Fuzûlî'nin eserindeki İbni Selâm, talip oldukları kızların başkasını sevdiğinden habersizdirler. Juliet ve Leylâ, bu erkeklerin ilgisine hiçbir şekilde karşılık vermedikleri halde evlenmek konusunda ısrarcı bir tutum sergiledikleri görülür. İki koca adayı için de asıl mesele beğendikleri ve talip oldukları bu kızlara sahip olmaktır; kızların duygularıyla ve evlenmeye gönüllü olup olmadıklarıyla ilgilenmezler. Kızların aileleri onların evlilikle ilgili talebini olumlu yanıtlar.

Âşıkların arasındaki engellerin en büyüğü, kadın karakterlerin, ebeveynlerinin emrivaki kararıyla evlendirilmeleri olmuştur. Gençlerin arasındaki diğer bütün engeller, halledilmesi zamana bırakılabilecek durumlardır. Zaten gençler bu engeller nedeniyle sabır ve tahammül konusunda oldukça dirençli bir ruh hali sergilemişlerdir. Ancak bir başkasıyla evlenmek, gençlerin yaşadığı çağda ve koşullarda aşılması neredeyse imkânsız bir engeldir. Nitekim kadın karakterlerin karşı karşıya kaldıkları bu engel, ancak ölümle aşılabilmektedir; Leylâ'nın kocasının

¹⁷⁵ Erkek kahramanların uzaklaşması üçüncü bölümde yer alan "Sürgün/Gurbet" başlığı altında daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

ölümü ve Juliet'in (bu evlilikten kaçabilmek için tasarlanan) ölümü neticesinde, âşık oldukları erkekler uzaktayken bir başka erkeğin haremi olma işkencesinden kurtulabilmişlerdir.

2.1.4. Ömrün Kışı: Kahramanların Ölümü

Fuzûlî'nin eserinde Leylâ ve Mecnûn'un tutkulu aşklarının ölümle sonlanması, bahar mevsiminin sona erip kışın gelmesi kadar zorunlu bir durum olarak görülür; mutlu birliktelikler hoştur ancak sonunda daima ayrılık vardır. Bahar da onca renk ve ses cümbüşünden sonra tasını tırağını toplayıp doğayı kışın yağmacı eline bırakır. Bûlbûllerin yerini kargalar alır; rengarenk giysilerini kaybeden ağaçlar zayıf ve titrek bedenleriyle ölümü çağırır:

Hoşdur tarab ehlinün bu bezmi

Dagılmaga olmasaydı azmi

....

Bir fasl ki dest-i gâret-i dey

Gül-zâr bisâtın eyledi tayy

Mâtem-kede oldı arsa-i bâg

Mâtemde sürûd nâle-i zâg

...

Renc-i yerekandan oldı eşcâr

Lerzân ü za'îf ü zerd-ruhsâr (2819-27)

Güzellik bahçesinin gülü olan Leylâ, sonbahar rüzgarlarıyla darmadağın olmuş; zorlu engellerle mücadele etmekten yorgun düşmüştür. Doğanın bütün renkleri ve canlılığı kaybolup ruhu çekildiğinde kış mevsiminin zamanı gelmiş demektir. Sevgilisine kavuşmak konusunda herhangi bir ümidi kalmayan Leylâ da ömrünün kışına hazırdır:

Leylî gül-i gülşen-i letâfet

Çün gördi hazân yeliyle âfet

Pâ-mâl-i hazân olup bahârı
Encâma yetişdi rûzgârı (2913-14)

Leylâ ve Mecnûn'daki ölümlerin hiçbirisi doğal nedenler dışında gerçekleşmemiştir; bu nedenle Clinton, bu eserdeki ağırlıklı durumun trajedi değil “pathos” olduğunu söyler (Clinton, 2000: 19). Ancak *LM*'de karakterlerin intihar veya cinayet yoluyla ölmemiş olması, şairin bilinçli tercihi gibi görünmektedir. Esasında eserde ölen karakterler daha çok baş edemedikleri ve çözümü bulunmayan problemlerden ötürü ölmeyi dilemişler ve yaşadıkları psikolojik buhran hastalıklara neden olmuş, sonrasında da ölüm gelmiştir¹⁷⁶.

Romeo ve Juliet tüm çabalarına rağmen birbirlerine kavuşamamışlar ve genç yaşlarında ölmeyi tercih etmişlerdir. Bu haliyle her şeylerini yitirmiş, aşkları uğruna verdikleri savaşı kaybetmiş görünmektedirler. Fakat diğer yandan aşkları ilahi bir boyut kazanmış (*apotheosis*) ve sonsuzluğa ererek büyük bir ideale ulaşmıştır. Aynı zamanda eser, âşıkların hayatlarının son bulmasıyla değil, iki aile arasındaki düşmanlığın son bulmasıyla bitirilmiştir. Gençlerin aşkları Rahip Lawrence'ın dilediği gibi, geçmişten gelen bu köklü nefretin bitmesine vesile olarak daha da yücelmiştir (Halio, 1998: 70).

Olay örgülerini incelediğimiz eserler, âşıkların birbirlerine kavuşmadan ölmeleriyle son bulur. Öncelikle kadın kahraman ölür; erkek kahramanların ölümü, sevgililerinin ölümüne duydukları derin üzüntü nedeniyle olur. Fuzûlî'nin eserinde sevgilisinin ölümüne kahrolan Mecnûn, Leylâ'nın mezarı başındayken ölmeyi öylesine içten bir şekilde diler ki bu dileği Allah katında kabul görür ve orada canını teslim eder. Shakespeare'in eserinde ise Romeo, sevgilisinin ölüm oyunu oynadığını bilmemektedir. Mezarından çıkardığı sevgilisinin cesedine sarılarak elindeki zehirle intihar eder. Juliet uyandığında sevgilisinin öldüğünü görür ve onsuz yaşamak istemediğine karar verip Romeo'nun belindeki hançeri göğsüne saplayarak intihar eder¹⁷⁷. Dolayısıyla her iki eserde de âşıklar bu dünyada kavuşamazlar.

¹⁷⁶ Bu konu üçüncü bölümün ilgili kısmında ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

¹⁷⁷ Câmî'nin versiyonunda Mecnûn Leylâ'dan önce ölür; bu versiyonda Mecnûn'un hikâyesini duyan bir bedevi onu çölde bulur; bir süre onunla kalıp şiirlerini ezberler. Bedevi, sonraki ziyaretinde

Kendisi de Juliet uğruna ölmeye karar vermiş olan Romeo, Paris için oldukça üzgündür; zira o da kendisiyle aynı kaderi paylaşmıştır. Onun cesedine hürmet gösterir ve son dileğini yerine getirerek onu Juliet'in mezarına gömer. İbni Selâm'ın ölmesi için ona beddua ve ah eden Mecnûn, İbni Selâm'ın öldüğünü duyduğunda üzüldür ve gözyaşı döker. O da kendisiyle aynı kadını sevmiştir ve o Leylâ uğruna kendisinden evvel ölerək daha üstün bir mertebeye ermiştir. Bu nedenle kendisiyle aynı kaderi paylaşan rakibine hürmet duyar ve ölümüne üzüldür.

İki eserde âşıklar ve rakip karakterler dışında iki ölüm daha vardır; erkek karakterlerin ebeveynlerinden Mecnûn'un babası ve Romeo'nun annesi, oğullarının uzaklarda eriyip gitmesine dayanamaz; kederlerinden hastalanıp ölürlər.

2.2. ZAMAN VE MEKÂN UNSURLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Aşk anlatılarının kurgusunda zaman önemli bir unsurdur; ancak zaman algısı edebi eserin türüne ve bulunduğu kültürel iklime göre değişiklik gösterir. Karşılaştırdığımız eserler, aralarında ciddi benzerlikler bulunmakla birlikte, hem tür olarak hem de içinde doğduğu kültürel iklim olarak oldukça farklı olduğundan, zaman unsuruyla ilgili bir benzerlikten söz etmek mümkün değildir.

İki saatlik bir sahne performansı için yazılan *Romeo ve Juliet*'de, tüm olaylar yaklaşık dört gün içinde gerçekleşir; trajik olayların gerçekleştiği zaman ise kırk iki saate sığdırılmıştır (Nutku, 2017: vii). Eserde Juliet'in, yaklaşık 20 gün sonra 14'üne gireceğinden söz edilmiştir. Romeo da aynı yaşlarda olmalıdır.

Dadı

Ne diyordum? Basacak on dördüne Yortu Gecesi.

Evet, tam on dördüne. Hatırlarım bugün gibi;

Mecnûn'un ve yanındaki ceylanın birbirine sarılmış cesetleriyle karşılaşır. Bunun üzerine Mecnûn'un kabilesi Âmirîlere gider ve Mecnûn'un ölümünü haber verir. Mecnûn'un öldüğünü duyan Leylâ, üzüntüden hastalanıp ölür; vasiyetine uyularak Mecnûn'un mezarının yakınına gömülür (Huseynî, 2014: 178). *Romeo ve Juliet*'de âşıkların ölümü, *Hüsrev ü Şirin* hikâyesindeki benzemektedir; bu hikâyede Şirin'in dadısı, Ferhat'a yanlış bir haber olarak Şirin'in öldüğünü söyler. Bu haberle yıkılan Ferhat, dağı kazmak için kullandığı külüngü havaya fırlatır; geri dönen külüng Ferhat'ın göğsüne saplanarak ölmesine neden olur. Ferhat'ın öldüğünü öğrenen Şirin, sevgilisinin cesedinin yanına gelir ve göğsünde sakladığı hançerle intihar eder. *RJ*'nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisiyle ortak yönlerinden biri de kadın kahramanın dadısının, âşıkların iletişimini sağlamasıdır (Tunç, 2011: 28).

O büyük depremden on bir yıl geçti.
(Shakespeare, 2017: 19)

13-14 yaşlarında olduğunu bildiğimiz Romeo ve Juliet, haziran-temmuz aylarından birinde, bir pazartesi gecesı gerçekleşen Capuletlerin balosunda birbirlerine âşık olurlar. Ertesi gün sabah saatlerinde gizli nikâh törenleri gerçekleşir; aynı gün öğle vakti cinayet işlenir ve Romeo'ya şehirden sürgün edilme cezası verilir; aynı gece, Romeo şehirden ayrılmadan önce, Juliet'le birlikte ilk ve tek gecelerini yaşarlar. Çarşamba günü Juliet ve Paris'in düğün hazırlıkları yapılır; aynı gece Juliet, hileli bir yolla intihar eder. Perşembe sabahı nikâh için kiliseye gitmeleri planlanmışken, Juliet'in defin törenini gerçekleştirmek zorunda kalırlar. Düğün gününün gecesinde Juliet'in mezarı başında önce Romeo intihar eder, ardından geçici ölüm uykusundan uyanan Juliet intihar eder.

Leylâ ve Mecnûn'da zaman kavramı kronolojik değildir. Genel olarak mesnevilerde takvime bağlı zamana rastlanmaz. Olayların meydana geliş zamanları ifade edilirken daha çok ay, yıl, mevsim gibi genel ifadeler kullanılır. Olay-zaman ilişkisi doğrusal değildir; bazen zamanda büyük atlamalar görülür; çok uzun zaman gerektiren olaylar, çok kısa bir zamanda gerçekleşir veya bunun tersi görülür. Zamanla ilgili bu muğlaklık ve olağanüstülük nedeniyle mesnevilerde olayların başlangıcından sonuna kadar geçen süreyi tespit etmek çoğu zaman olanaksızdır (Çetin, 2007: 177); (Ünver, 2011: 455).

Leylâ ve Mecnûn'da zaman unsuru, meydana gelen olayları ve karakterlerin ruh hallerini yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Âşıklar, çiçeklerin açtığı, doğanın uyandığı bahar mevsiminde karşılaşır ve aşkı en hararetli biçimde duyumsarlar. Leylâ'nın aşktan ümidini kestiği zaman, hazan mevsimidir; ağaçların yaprakları, tıpkı Leylâ'nın umutları gibi bir bir dökülür; tabiatın rengi, Leylâ'nın benzi gibi sararıp solar. Leylâ'nın ve Mecnûn'un ömrü, tabiatın derin bir sessizliğe gömüldüğü kış mevsiminde sona erer (Doğan, 2008: 251).

Leylâ, Mecnûn'un kendisinden uzaklaşmasının nedenlerini sorguladığı beyitlerde, kendisinin başlangıçta taze bir baharı andırdığını; bu dertli ve çaresiz haliyle hazan mevsimine döndüğünü söyleyerek ruh halini mevsimlerin özellikleriyle

betimler. Buna göre, taze bir bahara âşık olan Mecnûn, şimdi bir sonbahar yaprağını andıran kendisinden uzaklaşmakta haklıdır.

Arz eyle ki ey güzel şehenşâh
Hakdur sana bendeden ikrâh

Evvel ki men-i figârı gördün
Bir tâze vü ter bahârı gördün

Hâlâ ki esîr-i dâm-ı derdem
Mânend-i hazân zâif ü zerdem

...
Men berg-i hazânem olmuşam hâr
Sen tâze bahâresen taleb-kâr (1309-13)

Âşıkların buluşması için en uygun zaman dilimi, gece vaktidir. Bu durum özellikle aşkını gizlice yaşamak zorunda olan âşıklar için geçerlidir. Zira yapay ışık imkânlarının sınırlı olduğu bir çağda, âşıklar için en emin vakit, karanlığın çöktüğü vakittir. Romeo ve Juliet’in bir araya geldiği dört zaman dilimi de gece vaktidir. *LM*’de eve mahkûm olan Leylâ, Mecnûn’a duyduğu özlemi haykırabilmek için gece vaktini bekliyor; herkes uykuya daldığında dışarı çıkıp derdini doğaya haykırıyor; gecenin karanlığında çölde rastladığı Mecnûn’a vuslat teklif ediyor. Görüldüğü gibi ismi de (*Leylî*) “geceye özgü” anlamına gelen Leylâ’nın en özgür hissettiği vakitler karanlığın çöktüğü ve “gözlerin” onu gözetleyemediği vakitlerdir¹⁷⁸.

Sonuç olarak *RJ* ile *LM*, zaman unsuru bakımından değerlendirildiğinde birbirinden oldukça farklıdır. Sahnelenmek üzere kaleme alınan bir eserde, gerçeklik duygusunun kaybolmaması için olayların peş peşe olması gerekliliğine karşın, uzun anlatılar için seçilen mesnevi formunda, olaylar genellikle belirsiz zamanlarda

¹⁷⁸ Fuzûlî’nin eserinde sadece *Leylî* vardır. Türkçede *Leylâ* kullanımı yaygın olmakla birlikte bu kullanım kelimenin “geceye mahsus, geceye bağlı hâl” anlamına uygun düşmemektedir. Arapçada Yehyî-Yahyâ, suğrî-suğrâ, kübrî-kübrâ gibi ikili kullanımlar vardır fakat Fuzûlî’nin eserinde *Leylî* kelimesiyle kafiyelenen on iki kelime vardır; seylî, tesellî, meylî gibi. Bu nedenle Fuzûlî’nin eseri söz konusu olduğunda *Leylâ* kullanımı doğru değildir (Aliyev, 1996: 245). Ancak Türkçe şiir dilinde zengin bir ses armonisi yarattığı için *Leylâ* kullanımı benimsenmiştir (Okay, 1996: 277).

başlayıp belirsiz ve uzun zamanlarda sona ererler. *LM*'de, 10 yaşlarındayken tanışıp âşık olan çiftin başlarından geçen olaylar hesaba katıldığında, ölümlerine kadar geçen süreyi tahmin etmek güçtür.

Mekân unsuru, bir hikâyenin anlatıldığı edebi türlerde, olayları doğru yorumlamak ve kahramanların psikolojisini anlamak için tamamlayıcı bir unsurdur. İncelediğimiz eserlerde mekân unsuruna baktığımızda, mekân algısıyla ilgili bazı ortak özellikler üzerinden bir sınıflandırma yapma ihtiyacı hissettik. Mekân algısının, ana karakterlerin toplumsal cinsiyetlerine göre değişiklik gösterdiğini; aynı zamanda Orta Çağdaki sanat anlayışına uygun olarak âşık ve sevgili rolleri için farklılık gösterdiğini; iki eserin de temellendiği âlem görüşüne göre mekânın sınırsız ve sonsuz olabildiğini göstermeye çalıştık¹⁷⁹. Bu sınıflandırmaya geçmeden önce eserlerin mekân kurgusuyla ilgili birkaç bilgi vermek gerekir.

Tipik bir Rönesans oyunu olan *RJ*'deki mekân düzenine bakıldığında, dönemin sanat eserlerinde görülen geometrik oranlamanın yansımaları görülür; olaylar, çoğunlukla Verona surları içinde geçer ve şehrin alanları, sokakları, evleri ve bahçeleri, İtalyan ressamların resimlerinde görülen geometrik orantılar gibi ölçülüdür (Nutku, 2017: vi). *Leylâ ve Mecnûn*'da mekânsal kurgu, iç ve dış mekânlardan oluşan ikili bir yapıyla sınırlandırılmıştır. Mekânın bu şekilde kurgulanması (*choronotope*) hikâyedeki lirizmi önemli ölçüde arttırmaktadır (Kalpaklı ve Andrews, 2000: 43). *Romeo ve Juliet*'de de görülen bu ikili yapı, mekânsal kurguyla ilgili bilgi verilirken karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

LM ve *RJ*'deki mekânlar, coğrafi mekânlar; dinî mekânlar; içsel ve dışsal mekânlar olarak sınıflandırma yapmaya elverişlidir. Coğrafi mekânlar olarak *RJ*'de İtalya'nın Verona ve Mantua şehirlerinin, *LM*'de Irak'ın Bağdat ve Basra şehirlerinin isimleri geçmektedir. *LM*'de coğrafi mekân olarak karşılığı bulunan yerlerden biri de Kâbe'dir; ancak Kâbe'nin bulunduğu şehir olan Mekke'den söz edilmemiştir. *LM*'de dinî mekân olarak yalnızca Kâbe'nin adı geçmektedir. Cami veya mescid şeklinde –

¹⁷⁹ Karşılaştırdığımız eserlerin mensup oldukları Orta Çağ Batı edebiyatları ve İslam edebiyatlarının üzerine temellendiği din eksenli âlem anlayışında, hikâye edilen olayların geçtiği mekânlar dünyayla sınırlı değildir; cennet, cehennem, insan hayatına etki ettiği düşünülen güçlerin bulunduğu gökyüzü gibi fizik-ötesi mekânlara da işaret edilir (Çetin, 2007: 175). Bu durum, kahramanların olayları algılamalarını ve karşılaştıkları güçlülere yaklaşım biçimlerini de etkiler.

bir mekân olarak- herhangi bir mabed adı geçmez. *RJ*'de dinî bir mekân olarak kilise, etkin bir rolü olan önemli bir mekândır. Bireyler orada günahlarını itiraf ederler; nikâh, düğün ve cenaze merasimleri orada gerçekleşir. Romeo ve Juliet dara düştüklerinde soluğu kilisede alırlar.

Mekânları içsel ve dışsal mekânlar olarak incelediğimizde, kadın karakterlerin içsel mekânlarla, erkek karakterlerin ise dışsal mekânlarla özdeşleştiğini görmekteyiz. *RJ*'de Romeo'nun görüldüğü yerler şehrin batısındaki ormanlık alan, Verona alanları ve sokakları, kilise, Mantua gibi dışsal mekânlardır. Buna karşılık Juliet'in ev dışında görüldüğü tek yer kilisedir ve oraya da ailesinin bilgisi ve izni dâhilinde gitmiştir. *LM*'de Mecnûn, okulda, şehrin sokaklarında, çölde, Kâbe'de ve yollardadır. Leylâ ise okuldan sonra evine, hatta odasına kapanmak zorunda bırakılmıştır. Zaman zaman arkadaşlarıyla veya yalnız başına dışarıya çıkabilmesine rağmen, daha ziyade babasının ve kocasının evine aittir. Kocası öldükten sonra da baba evine geri döner. Çöldeki Mecnûn'u görmeye gitmesi de ailesiyle göç yolundayken gece karanlığında kaybolup yolunu şaşırmasıyla tesadüfen olmuş gibi anlatılır.

Mekânları bir de Orta Çağ'ın klasik âşık ve sevgili anlayışıyla ele aldığımızda, sevgili pozisyonundaki kadın karakterlerin hem yaşarken hem de ölürlen sabit bir yere ait olduklarını; âşık pozisyonundaki erkek karakterlerin, bu mekânlara sonradan dâhil olduklarını görürüz. Tüm olaylar, genel olarak kadın kahramanların civarında gerçekleşir. Âşıkların ikisi de, sevgiliyle buluşabilmek için iki kez sevgilinin kapısına gitmişlerdir. Bu gidişlerde sevgiliyle buluşma gerçekleşirken, dönemin sanat anlayışına uygun bir biçimde, âşık ve sevgili arasında hiyerarşik bir ilişki görülmektedir. Divan şiirinde *kûy-i yâr* denilen sevgilinin yaşadığı yer veya kapısının eşiği, sevgilinin yüceliğinin sergilendiği makamdır; âşık bu makamda olmayı arzularak tevazu gösterir ve sevgiliye bağlılığını ilan eder. Sevgilinin bulunduğu yerin en aşağısını ifade eden eşik, âşık için ulaşılabilecek en yüksek makamdır (Eren, 2010: 274).

Romeo, Juliet'i görmek üzere evine gittiğinde, Juliet balkondadır ve aşağıdan kendisini seyreden Romeo'ya gök cisimleri kadar parlak görünür. Leylâ'yı görebilmek için Leylâ'nın kapısına giden Mecnûn, ilkinde dilenci bir adam kılığında,

ikincisinde kör bir adam kılığında gider; Leylâ'dan ilgi ve sevgi dilenir. Sevgilinin bulunduğu yer, âşığın gönlünün çivilendiği ve başka yerde huzur bulamadığı vatanıdır. Romeo için, Juliet'in yaşadığı Verona surları dışında hayat yoktur¹⁸⁰. Sevgiliyle ilgili her şeyin idealize edildiği dönemin sanat anlayışında, âşığın benliğini yok ederek sonsuzluğa ulaştığı yer, yine sevgilinin olduğu yerdir (Eren, 2010: 285). Bu nedenle âşıkların son buluşma yerleri de kadın karakterlerin mezarı olur. Romeo, Juliet'in yanına; Mecnûn, Leylâ'nın yanına gömülür.

Aşağıdaki tabloda, âşıkların karşılaştıkları ve birlikte sonsuzluk uykusuna yattıkları mekânlar, karşılaştırmalı olarak görülebilir.

Tablo 4: Âşıkların Bir Araya Geldikleri Mekânlar

Romeo ve Juliet	Leylî vü Mecnûn
Juliet'in evi (Balo gecesi)	Okul ¹⁸¹
Juliet'in evi (Bahçe) (buluşma)	Kır (karşılaşma)
Kilise	Leylâ'nın evinin önü (dilenci kılığında)
Juliet'in evi (buluşma)	Leylâ'nın evinin önü (kör kılığında)
Juliet'in mezarı	Çöl (karşılaşma)
	Leylâ'nın mezarı

İncelediğimiz eserlerdeki mekânların sosyo-kültürel ve psikolojik karşılıklarına da değinmek gerekir. Avrupalı zengin ve soylu aileler olan Capulet ve Montague'ler, yüksek duvarlarla çevrelenen bahçeli büyük köşklere yaşarlar. Capuletlerin evinde, şehrin seçkin insanların toplanıp eğlendiği geleneksel hale gelen şölenler (maskeli balo) düzenlenir; Romeo ve Juliet, böyle bir baloda tanışır. Romeo, yalnız kalmak istediği anlarda şehrin batısında bulunan ormanlık alanda vakit geçirir; sabahlara kadar orada gezer.

Leylâ ve Mecnûn'da, zengin beyler çadırlarda yaşarlar; çünkü bir *buk*'ada karar kılmayı sevmez, zaman zaman göç ederek yer değiştirirler. Mekâna bağlılıkları

¹⁸⁰ İlgili dizelere, "Sürgün" başlığı altında yer verilmiştir.

¹⁸¹ Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unda kahramanlar arasında manevi erginliğe varan aşkın başlangıç yeri olarak "mekteb" in seçilmesi manidardır. İlmi/aklı temsil eden mektep, olgunlaşma yolunda ilk basamaktır; ancak manevi erginlik akılla ve ilimle değil, aşkla elde edilir. Nitekim kahramanların kişilik gelişimlerini içeren süreç, okul çağından sonra aşk yolunda yaşadıkları sınavlarla paralel biçimde ilerler. Mektebin ifade ettiği bir diğer gerçeklik, erginleşmeye götüren aşk yolunun ilimle/bilgiyle başladığıdır (Tökel, 2011: 185).

yoktur. Bazen Basra'da, bazen Bağdat'ta, su kenarlarına kurdukları kara çadırlarda keyif içinde yaşarlar¹⁸² (Doğan, 2008: 109). Leylâ ile Mecnûn, kız çocuklarla erkek çocukların birlikte okudukları mektepte tanışır. Mecnûn, yaşadığı cemiyette dışlanınca kendini sahraya atar; bir başına çöllerde gezer.

Her iki eserde de mekânlar, âşıkların psikolojisini yansıtan bir dekorla sunulmuştur. Romeo, aşk derdiyle içine kapanmıştır ve insanlardan kaçabilmek için bir başına sabahlara kadar ormanlık alanda gezinir. Eve döndüğündeyse odasına kapanır, insanlar tarafından rahatsız edilmemek için perdeleri örterek suni bir gece yaratır. Mecnûn, insanlardan kaçmanın yolunu, kimsenin yaşamayı tercih etmeyeceği çöllerde bulur. Yaşadığı mekân, insanların verdiği rahatsızlık nedeniyle yaşanmaz olmuştur; Allah'a dua ederken, insanların tozunun dahi erişemeyeceği bir mekânda yaşama arzusunu dile getirir. Bunun için en uygun mekân, Mecnûn'un içindeki kuraklığı en iyi yansıtan çöldür. Zaman zaman insanların arasına dönmeyi denese de onlarla yaşamayı başaramaz ve yeniden çöle döner.

Leylâ ve Juliet'in insanlardan uzaklaşma ve bir başına yaşama gibi bir seçenekleri yoktur. Bu nedenle aşkın coşkusunu da kederini de bastırmak zorunda kalırlar. Ev dışında bir mekân alternatifini olmadığı için gözyaşı dökerken bile insanlara bunu açıklamamanın yollarını araştırırlar; devamlı olarak bir bahane öne sürmek zorunda kalırlar. Juliet, gece vakti balkona çıkıp kendi kendine konuşur; Leylâ gece vakti odasında mumla, pervaneyle dertleşir. Sığınabildikleri en özel alan olan odalarında bile aile büyüklerinin gözetimi altındadırlar.

Aşağıdaki tabloda, her iki eserdeki mekânlar, fonksiyonlarına göre karşılaştırılarak gösterilmiştir. Birinci sırada kadın karakterlerin yaşadıkları yer, ikinci olarak âşıkların tanıştıkları ortam, üçüncü olarak âşıkların buluştukları/karşılaştıkları mekân, dördüncü olarak eserlerde yer alan ve daha çok erkek karakterin psikolojik destek aldığı dinsel mekânlar olan kilise ve Kâbe, beşinci olarak erkek karakterlerin insanlardan kaçıp sığındıkları dış mekân, altıncı olarak

¹⁸² Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'u yazarken örnek aldığı Nizâmî'nin eserinde, aslı bedevi Arap çöllerinde geçen hikâyedeki mekânlar, Arap sahrasından ziyade İran bahçelerini andırır. Nizâmî'nin ve okurlarının kentselliği, bu hikâyedeki mekânların yeniden yorumlanmasını gerektirmiştir; hikâyenin orijinalinde çölde veya çadırda tanışan Leylâ ile Mecnûn, Nizâmî'nin eserinde okulda tanışır. Beyler su kenarlarına çadır kurar; âşıklar yemyeşil kırlarda, oldukça canlı ve renkli tabiat manzaraları içinde gezintilere çıkarlar (Dols, 2013: 421).

olayların geçtiği şehirler ve son olarak hikâyenin bittiği yer olan kadın karakterlerin mezarı yer almaktadır.

Tablo 5: Eserlerde Geçen Mekânların Karşılaştırılması

Romeo ve Juliet	Leylâ ve Mecnûn
Bahçeli büyük bir ev (köşk)	Çadır
Balo	Okul
Evin bahçesi	Kırlar
Kilise	Kâbe
Ormanlık alan (koru)	Çöl
İtalya: Verona, Mantua	İrak: Bağdat, Basra
Juliet'in mezarı	Leylâ'nın mezarı

2.3. KARAKTERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

İncelediğimiz eserlerin ikisinde de temel karakterlerden dördü kadın, diğerleri erkektir. *LM*'deki kadın karakterler; Leylâ, Leylâ'nın annesi, Mecnûn'un annesi ve Mecnûn'un dadısıdır. Ayrıca bir de Mecnûn'un henüz bebekken güzelliğine tutulduğu bir kadın vardır, ancak eserde bir karakter olarak yer almaz. Bunlardan başka, Leylâ'nın kız arkadaşları, düğünde Leylâ'yı süsleyen kuaför kadın ve düğünde dans eden kızlar da dekor karakterler olarak eserde yer almışlardır. *RJ*'deki kadın karakterler; Juliet, Juliet'in annesi, Juliet'in dadısı ve Romeo'nun annesi olmak üzere dört kişidir. Ayrıca Romeo'nun ilk aşkı olan Rosaline, eserde sadece ismen anılmıştır. Bunların dışında, Capuletlerin balosuna katılan Juliet'in kuzenleri ve arkadaşları olan kızlar vardır. Bu kızlar eserde, sanki sadece Juliet'in güzelliğiyle kıyaslanmak üzere yer almışlardır.

Mesnevilerde genel itibariyle karakterlerin iç dünyasını yansıtan tahliller bulunmaz. Karakterler, duygu durumlarını ya bir yakınlarına açarlar ya da insan dışındaki çeşitli varlıklara seslenip onlarla dertleşirler (Ünver, 2011: 455). *Leylâ ve Mecnûn*'da da ayrıntılı karakter tahlillerine rastlanmaz. Karakterlerin fiziksel özellikleri, dönemin sanat anlayışını yansıtan kalıp ifadelerle tasvir edilir. Zaman zaman kahramanların içine düştükleri çelişkili durumlar, kahramanların ağzıyla betimlenir; ancak bu ifadeler, kahramanın karakter özelliklerini anlamaya yetecek ölçüde veri sağlamaz. Karakterlerin sunulma biçimlerine ve olaylar karşısında

takındıkları tavırlara bakıldığında büyük dalgalanmalar göze çarpar. Bu durum, eserde zaman zaman masalsı bir atmosfer yaratır. Mesela haşin, korkusuz, kudretli bir komutan olarak tarif edilen Nevfel, kontrol edemediği bir durumla karşılaştığında son derece munis, hassas bir karaktere dönüşür. Aynı şekilde kudretli, yetkin ve yiğit biri olarak tarif edilen İbni Selâm, kontrol edemediği bir durumla karşılaşır ve karşımıza son derece mütevekkil, saf, boynu bükük, zayıf bir adam olarak çıkar (Güler, 1999: 101).

Romeo ve Juliet'e baktığımızda, sosyal sınıf açısından çok çeşitli karakterlerle karşılaşırız. Soylu ve zengin aile bireyleri, saray adamı, din adamları, hizmetliler, yoksul insanlar... Shakespeare'in diğer eserlerine bakıldığında, seçtiği karakterler çoğunlukla krallardan ve prenslerden oluşur. Romeo ve Juliet, bu anlamda farklı bir eserdir (Halio, 1998:31). Rönesans döneminin sanat anlayışına uygun olarak, *RJ*'deki karakterlerde uyum, denge ve simetri olduğu görülür. Karakterler, mekânîk bir anlayışla oranlanmıştır; Romeo, Kont Paris ve Mercuito ile; Tybalt, Benvolio ile; Juliet annesi, dadısı ve Rosaline ile dengelenmiştir. Romeo'nun tutkusu ve çılgınlıkları, Paris'in mesafeli ve kibar aşkı ile; Romeo'nun uçarı halleri, Rahip Lawrence'in sakin ve bilge tavırlarıyla oranlanmıştır (Nutku, 2017: vi).

Aşağıdaki tabloların ilkinde, eserlerdeki karakterler ana karakterlerle ilişkili olmaları bakımından eşleştirilmiştir. İkinci tabloda ise bazı karakterler, iki eser göz önünde bulundurularak eşleştirilmiştir.

Tablo 6: Ana Karakterlerin Etrafındaki Diğer Karakterler

Romeo	Mecnûn	Juliet	Leylâ
Lord Montague	Mülevvah el-Âmirî ¹⁸³	Lord Capulet	Mehdî el-Âmirî
Lady Montague	Mecnûn'un annesi	Lady Capulet	Leylâ'nın annesi
Benvolio, Mercutio	Mecnûn'un arkadaşları	Dadı	Leylâ'nın arkadaşları
Rahip Lawrence	Nevfel	Kont Paris	İbni Selâm
Balthasar	Zeyd	Tybalt ¹⁸⁴	Leylâ'nın kabilesi
Eczacı	Avcı ve İhtiyar		

Tablo 7: Eserlerde Birbirine Karşılık Gelen Somut ve Soyut Kişilikler

Romeo ve Juliet	Leylâ ve Mecnûn
Rahip Lawrence ve Prens Escalus	Nevfel ve Kabile reisi
Juliet'in Dadısı	Mecnûn'un Dadısı
Koro (anlatıcı)	Tamâmî-i Sühân (anlatıcı) ¹⁸⁵

Karakterler ele alınırken öncelikle hikâyenin başkahramanı olan erkek karakterler, daha sonra kadın karakterler ele alınmıştır. Eserlerdeki dört ana karakter, âşıklar başlığı altında incelenmiştir. Daha sonra erkek karakterlerin rakibi olan İbni Selâm ve Kont Paris'ten söz edilmiş; ardından karakterlerin ebeveynlerine yer verilmiştir. Mecnûn'un ve Juliet'in dadıları, onlara annelerinden daha yakın olduğu için bu karakterler de anneler başlığı altında ele alınmıştır. Aracılar başlığı altında öncelikle en büyük sorumluluğu alan lider karakterlere yer verilmiş, ardından yardımcıları yer almıştır. Son olarak, diğer karakterler başlığı altında, ana karakterlerin arkadaşları ve dekor karakterler yer almıştır.

¹⁸³ Mecnûn'un babası *LM*'de "*Hayl-i Arabda bir cevân-merd*" olarak tanıtılır; Arap kaynaklarında Mecnûn'un babası Mülevvah Âmirî; Leylâ'nın babası Mehdî Âmirî olarak geçer (Doğan, 2008: 108).

¹⁸⁴ Kadın kahramanın çatışılan ve yenilgiye uğratılan tarafı olarak, tabloda Leylâ'nın kabilesine karşılık olarak gösterildi.

¹⁸⁵ *Leylâ ve Mecnûn*'da "Tamâmî-i Sühân" başlıklı bölümlerde anlatıcı devreye girer, hikâyenin akışı hakkında bilgiler verir. *Romeo ve Juliet*'de I. ve II. perdeden önce "Koro" hikâyeyi özetler. Teknik olarak aralarında herhangi bir benzerlik bulunmamakla birlikte, bu kısımlar hikâyede *anlatıcı* işlevi görür. Çetin'in "Gözlemci anlatıcı tipi" olarak sınıflandırdığı üçüncü tekil kişi olan bu figür, yazarın hikâyeyi anlatma görevi verdiği kişidir. Hikâyedeki tüm olaylara vâkıf olan bu soyut anlatıcı tipine "itibarî kişi" denir (Çetin, 2007: 164).

2.3.2. Hikâyelerin Ana Karakterleri: Âşıklar

Birey, var olmaya başladığı ilk andan itibaren bilinçli bir varlık düzeyine ulaşabilmek için çeşitli aşamalardan geçer. Doğum, sosyalleşme, kültürlenme, kişiliğini fark etme, kültürün rolünü algılama, kendisi dışındaki varlıkların ve dünyanın farkına varma, evrendeki yerini ve rolünü keşfetme gibi aşamalardan geçen birey, varoluş halkasını tamamlayıp olgun bir insan olabilmek için çok sayıda ‘yeniden doğuş’ tecrübesi yaşamalıdır. Bu gelişme sürecinin bir aşamasında birey, doğayla ve diğer insanlardan oluşan çevresiyle etkileşimini içeren geleneksel (konvansiyonel) kişiliğinin farkına varır; böylelikle kişiliğinin gelişim süreci başlamış olur. Gelişmesinde geleneksel hayatın rolünün sınırlı ve kısa süreli olduğunu fark ettikten ve bu rolün faydalı yönleriyle ilgili bir anlayış geliştirdikten sonra birey evrensel kişiliğini algılar ve yeniden doğar. Bu aşamada geleneksel kişiliğiyle gerçek kişiliği arasındaki mesafenin farkına varır. Bilinçli bir varlık düzeyine ulaşabilmek için bireyin, geleneksel kişiliğine itiraz edebilecek yeterli güce sahip olması, ona engel olacak sosyal güçlere karşı direnebilmesi, değer verdiği tüm şeylerden kendisini arındıracak yeni bir ölçüt ortaya koyması gerekir (Arasteh, 2003: 34).

İncelediğimiz eserlerdeki kahramanların gelişim süreçlerinde Arasteh’in bahsettiği bu “yeni ölçüt” aşktır. Aşk, ana karakterlerin kişiliklerini etkileyen; onları değiştirip dönüştüren en temel unsurdur. Kahramanlar, çocukluktan henüz çıktıkları 10-15 yaşları arasında, içinde bulundukları çevrenin, tüm unsurlarıyla engel olmaya çalıştığı güçlü bir duyguyla tanışmışlar; terazinin diğer kefesine konulan hiçbir değer, bu duygunun ağırlığını bastıramamıştır. Aşk, iradesine hâkim olduğu gençlerin kalbinde durmamış; onların sosyal ve yaşamsal etkinliklerini belirleyen devrimci bir güç haline gelmiş; âşıkların zihninde, önlerine çıkan hiçbir engelin aşılmaz olmadığı vehmini uyandırmıştır.

Gücünü aile, çevre, din, ahlâk, töre, hukuk gibi hayatı doğrudan ilgilendiren önemli değerlerden alan zorlu “engeller” ve tüm bunlara direnmelerini sağlayan tek motivasyon olan “aşk”, hayatın zorluklarıyla yüzleşmeye henüz başlayan âşıkların olgunlaşmasında ve karar sahibi birer yetişkin olmalarında belirleyici rol oynar. Aşk duygusu onlara, içinde yaşadıkları toplumdan ayrı bir varlık olduklarını hissettirir.

Âşıklar, bireysel hayatlarına müdahale eden ebeveynlerine başkaldırırken aşk ve özgürlük arasındaki derin ilişkiyi de keşfederler (Kaplan, 1996: 144).

Aşka verdikleri değer ve yükledikleri anlam bakımından Leylâ ve Mecnûn birbirine, Romeo ve Juliet de birbirine benzer. Aile ve toplumsal değerler Mecnûn'un ne kadar umurundaysa Leylâ'nın da o kadar umurundadır. Elbette Leylâ, aşkını ifade etmek ve tercihlerini belirtmek bakımından -Mecnûn'la kıyaslandığında- çok daha sınırlı imkânlarla sahiptir. Ancak sahip olduğu imkânları sonuna kadar zorlamış olduğu açıkça görülecektir. Aynı şekilde Romeo, aileler arasındaki kadim düşmanlığı ne kadar umursuyorsa Juliet de o kadar umursar. Bu düşmanlık, birbirlerine karşı hissettikleri olumlu hisleri zerre kadar etkilemez; ikisi de hangi aileye mensup olarak dünyaya geleceklerine kendilerinin karar vermediğinin farkındadır; Romeo Juliet'e, düşman olan soyadını atmaya hazır olduğunu söyler; Juliet, soyadı insanın bir parçası değildir, der. Çiftlerin arasındaki uyum ve benzerlik, aşklarını güçlendirmiş ve ruhsal yakınlıklarını arttırmıştır¹⁸⁶.

2.3.2.1. Romeo-Mecnûn

Romeo ve Mecnûn, ortaya çıktıkları ve yayıldıkları kültürel gelenek içinde birer simge haline gelmişlerdir. *Mecnûn* adı, İslam edebiyatında âşıklığın sembolü olurken; Batı dünyasında da *Romeo* âşıklığın sembolü olmuştur (Hekmat, 1393 H.: 181). İncelediğimiz ve mukayese ettiğimiz eserlerin başkahramanları Mecnûn ve Romeo'dur; her iki eserde karşımıza ilk olarak bu kahramanlar çıkar ve kurgu daha çok onların yapıp ettikleriyle şekillenir. Romeo ve Mecnûn karakterleri arasındaki benzerlikler ve eserlerdeki rolleriyle ilgili paralellikler değerlendirildiğinde şu bulgular elde edilmiştir:

İçinde doğdukları koşullar bakımından ikisi de oldukça şanslıdır; aileleri, bulundukları çevrenin varlıklı, soylu ve seçkin aileleridir; ikisi de ailelerinin tek vârisidir. Ancak ikisi de dünyaya kısmetsiz gelmiştir; felek onların aleyhinedir; yıldızları sönük, bahtları karadır. Yaşadığı aşk, son derece yakışıklı ve ümit vadeden

¹⁸⁶ İbni Hazm, aşkın meydana gelmesinde ruhlar arasındaki benzerlik ve uyuma dikkat çeker; aralarında doğal nitelikleri bakımından uyum ve benzerlik olmadığı halde birbirini seven iki kişi gösteremezsiniz, der. Aralarındaki benzerlik ne kadar fazlaysa sevgi o kadar sağlam olur (İbn Hazm, 2002: 35).

bir genç olan Kays'ı dönüştürmüş; toplum dışına itilen bir meczup ve 'mecnûn' haline getirmiştir. Soylu, itibarı yüksek, lider ve zengin bir babanın biricik varisi iken, sonu belirsiz bir yola girmiş, aşk uğruna tüm sahip olduklarını önemsiz görmüştür. Romeo, Verona'nın soylu ve varlıklı ailelerinden biri olan Montague'lerin yegâne varisidir. Dünyaya geldiği koşullar açısından çok şanslı görünse de, gerçekte o da acı bir yazgıyla doğmuş, yıldızı sönük talihsiz bir gençtir.

Duygusal ve melankolik bir karaktere sahip olan Romeo ve Mecnûn'un en belirgin zaafları aşka ve güzelliğe olan tutkularıdır; âşık olmak ve aşk uğruna nelerin yapılabileceğini göstermek için dünyaya gelmiş gibidirler. Onlar için hayatta vazgeçilemeyecek tek değer aşktır. İkisi de rint-meşreptir; aşkı iktidara, sosyal mevkiye, servete ve şöhrete tercih ederler (Kaplan, 1996: 159). Konu aşk olduğunda ikisi de son derece cesur ve gözü karadır; parasızlık, kimsesiz kalmak, itibarsızlık ve hatta ölmek bile korkutucu gelmez onlara.

Aşk karşısındaki tavırları oldukça benzerdir; Leylâ ve Juliet'in güzelliğinden etkilenir ve ilk görüşte aşka düşerler; ancak onlar güzelliğin ruhsal niteliklerini de algılayabilecek ölçüde hassas bir ruha sahiptirler. Âşık oldukları kadınları "farklı" bulurlar; dışa yansıyan iç güzelliklerini fark ederler ve bu konuda yanılmamışlardır; âşık oldukları kadınlar, ilgili bölümde değinileceği gibi, en az onlar kadar zengin bir ruha sahiptirler; aşkı, hayata anlam katan vazgeçilmez bir değer olarak görürler.

Romeo ve Mecnûn'un oldukça hassas bir tabiatları vardır; yaşadıkları dönemde erkeklerden beklenilenin aksine duygularını özgürce yaşarlar; çokça gözyaşı dökerler; zayıf hissettikleri anlarda güçlü görünmek için çaba göstermezler. Duygularını, sorgulamalardan ve nasihatlerden uzak, özgürce yaşayabilmek için insanlardan kaçıp doğaya sığınır; ne ailelerine ne arkadaşlarına –onlar sormadıkça– duygularından söz etmez; dertlerini anlatmazlar. İkisi de aşk uğruna delirmiş, tutsak ve iyileşmesi mümkün olmayan birer hasta olduklarını kabul ederler. Zayıflıklarını ve çaresizliklerini itiraf ettikleri anlarda, bu kabul edişin bilinçli bir tavır olduğunu anlar; dolayısıyla ruh halleri konusunda patolojik bir durumdan söz etmek pek mümkün görünmemektedir.

Aşk, ruhlarını o derece inceltir ki, kendilerine kılıç çekildiğinde dahi sevgiliyi düşünürler. Düşmanlarına karşı merhametli ve naziktirler. Sevdikleri kadınların akrabalarıyla savaşmak durumunda kalırlar; hikâye boyunca yaşadıkları en zor duruma, böylesi bir ikileme düştüklerinde tanık oluruz: Bir tarafta sevdikleri kadının hayali vardır; bu hayal için yaşamak ve varlıklarını sürdürmek zorundadırlar. Diğer tarafta o hayale kavuşmalarına engel olan insanlar vardır; onları ortadan kaldırmak zorunludur, ancak bu durumda sevdikleri kadınları incitmiş olacaklardır. Tam burada gerçek manada trajik bir durumdan söz edebiliriz. Kıvrandıkları bu ikilemin içinden aşkı tercih ederek çıkmak isterler; sevdikleri kadını incitmemek için savaştan psikolojik olarak çekilirler ancak kılıçlar çekilmiş, durum kontrolden çıkmıştır; ikisi de savaşa engel olamaz ve bu durum âşık oldukları kadınla aralarındaki engellerin derinleşmesine sebep olur.

İkisi de rakiplerinin (sevdikleri kadınların sözde¹⁸⁷ kocaları) ölümünden sorumlu oldukları halde onlara merhamet ve sempati duyarlar; bu adamlarla aynı kaderi yaşadıklarını düşünerek onlara hürmet gösterirler ve ölümlerine üzürlürler.

Romeo ve Mecnûn'un ortak özelliklerinden biri de duygularını ifade etmede şiirsel bir yeteneğe sahip olmalarıdır. Hassas ve naif karakterlerinin yanında, zekâları ve belâgate meyilli olmalarıyla yetenekli birer şair gibi görünürler.

Romeo ve Mecnûn karakterleri arasındaki farklılıklara baktığımızda ilk göze çarpan özellik, Mecnûn'un –özellikle cinsellik konusunda- gösterdiği pasifliğin yanında, Romeo'nun aşırı dereceye varan özgüvenidir. Elbette bunda kültürün de payı vardır, ancak karakter özellikleriyle ilgili payın daha fazla olduğunu söylemek mümkündür. Romeo, Juliet'le tanıştıktan sonra “kadınlaştığını” ve özündeki “yiğitlik çeliği”nin yumuşadığını söylese de, Verona'da cesareti ve yiğitliğiyle tanınan biridir. Mecnûn'un babası büyük bir lider ve korkusuz bir civan-merd olsa da Mecnûn'da savaşçı bir yetenek veya eğilim olduğundan söz edilemez.

Öykünün başlarında aceleci, fevri ve uçarı bir delikanlı olan Romeo, yaşadığı zorlu aşkın acılarıyla olgunlaşmış ve durulmuştur. Sürgün yeri olan Mantua'da son

¹⁸⁷ Sözde dememizin sebebi Juliet'le Kont Paris'in düğünlerinin gerçekleşmemiş olması; Leylâ ile İbni Selâm evlenmiş olsa bile aralarında herhangi bir ilişki veya yakınlık meydana gelmemiş olmasıdır.

derece sakin ve mütevekkil görünür (Halio, 1998: 38). Aynı şekilde Mecnûn da çölde inzivada olduğu süreçte ruhen olgunlaşmış, ağlayıp çırpınmaktan vazgeçmiş; ruhen ve zihnen durulmuştur. Ancak erkek kahramanların ikisi de sevgililerinin öldüğünü öğrendiklerinde yaşamla ilgili biricik motivasyonlarını kaybetmiş, ruhen koptukları yaşamdan fiziksel olarak da ayrılmaya dair bilinçli bir karar vermişlerdir.

2.3.2.2. Juliet-Leylâ

Leylâ ve Juliet, yaşadıkları çevrenin seçkin, varlıklı ve soylu ailelerine mensupturlar. İkisi de ailelerinin tek çocuklarıdır¹⁸⁸. Juliet'in ve Leylâ'nın anneleri, kızlarıyla oldukça mesafeli bir ilişki içindedirler; baba figürü ise patriarkal sistemin bir sonucu olarak kızlar için korkunun ve tahakkümün simgesidir. Dolayısıyla iki kadın karakter de 'yalnız' olduklarını bilerek büyürler. Babalarıyla aralarındaki korkuya dayalı ilişki biçimi, karşılına çıkan sevecen bir erkeğe bağlanma biçimlerini etkilemiş, sevdikleri erkek için ailelerini kolayca gözden çıkarabilmişlerdir.

Hem divan şiiri geleneğinde hem Petrarkçı şiir geleneğinde sevgili, âşığa daima eziyet çektiren, sevse bile bunu asla belli etmeyen, aşta hiçbir sorumluluğu bulunmayan biridir. Shakespeare'in eserinde Romeo'nun başlangıçta âşık olduğu karakter, tam olarak bu geleneğe uygun bir karakterdir. Ancak Juliet ve Leylâ, sevildikleri kadar, belki daha fazla severler¹⁸⁹. Aşk uğruna yaptıkları fedakarlıklar ve göze aldıkları tehlikeler bakımından erkek karakterlerden geride değillerdir; bilakis sosyo-kültürel sınırlılıkları göz önüne alındığında, âşıklık yolunda erkeklerden daha üstün olduklarını söylemek mümkündür¹⁹⁰.

Fuzûlî'nin eserinde Mecnûn, aşk yolunda Leylâ'nın kendisini geride bıraktığını; halk arasında kendisin âşık diye bilindiğini ancak bu yolda esas kemâl

¹⁸⁸ Leylâ'nın, ailesinin tek çocuğu olduğuna dair bir veri yoktur, ancak kardeşleri olup olmadığıyla ilgili herhangi bir bilgi de eserde bulunmamaktadır.

¹⁸⁹ Tanpınar'a göre Fuzûlî'nin yarattığı Leylâ karakteri Nizâmî'nin ve Nevâî'nin Leylâ'sından daha reeldir. Eserde sadece Mecnûn'un ruhsal gelişimini etkileyen bir figür olarak yer almaz; Juliet, Ophelia ve hatta Homeros'un Nausica'sı gibi eser boyunca varlığını hissettirir (Tanpınar, 2016: 143).

¹⁹⁰ Juliet ve Leylâ'nın içinde bulunduğu sosyo-kültürel koşullarda, yaşadığı duygusal deneyim ne çeşit olursa olsun bir kızın sevmesi, âşık olması hoşgörüle karşılanacak bir durum değildir. Bu kültürel yapı içinde kızlar sevmek, beğenilmek, seçilmek ve evlenilmek gibi pasif rollere hapsedilmişken erkekler için aşk gibi duygusal deneyimler onları olgunlaştıran pozitif bir değer olarak görülür.

mertebesine ulaşan kişinin Leylâ olduğunu itiraf eder. Mecnûn, duygularını dinleyen ve yürekten sevmeyi bilen Leylâ'yı bu konuda takdir eder; diğer işveli, yapmacık, nazlı güzelleri Leylâ'ya kurban eder; çünkü bu tür kızlar vefâ konusunda Leylâ'ya asla yetişemezler.

Hûblar işi cevır ile cefâdur
Senden görinen mana vefâdur

Kurban sana özge nâzenînler
İdrâküne yüz min âferînler

Kimse çü vefâda sana yetmez
Cânın sana kimse verse yetmez

Ma'sûk idün ey büt-i vefâ-dâr
Âşıklığını hem etdün izhâr

Âşık der imiş mana halâyık
Görmen muna hem özümi lâyıık

Men nâkısem ey harîf-i kâbil
Sensen reh-i aşk içinde kâmil (2400-405)

Juliet, bir kızın âşık olmasını ve aşkını ilan etmesini hor gören geleneklere aykırı davranarak Romeo'ya olan aşkını itiraf eder, ancak bunu yaparken Romeo'nun onu kınayacağından endişe eder. Çünkü ne kadar sevgi dolu olursa olsun Romeo da bir erkek olarak içinde yaşadığı patriarkal toplum yapısının bir parçasıdır. Juliet, Romeo'yu çılgınca sevdiğini söyler fakat duygularını dile getirdiği için onu kolay elde edilebilen bir kız olarak görmemesini ister. Çünkü o, yapmacık davranıp duygularını gizleyen, kurnazlık yapıp çekingen duran kızlara göre çok daha samimi ve vefalı bir sevgili olacaktır.

Çok isterdim ah bir güzel uyup göreneklere

Demın söylediklerimin tümünü inkâr etmeyi!

Ama uğurlar olsun görgü kurallarına.

...

Romeo, beni seviyorsan, söyle bana açıkça.

Kolayca elde edilmiş sanıyorsan beni eğer,

Çatayım kaşlarımı, naz yapıp “hayır” diyeyim sana,

Ta ki sen kapanasın ayaklarıma.

...

Doğrusunu istersen güzel Montague,

Çılınca seviyorum seni; belki de bu yüzden

Hoppaca buluyorsundur benim hareketlerimi;

Ama inan sevgilim, daha bağlı olacağım sana

Daha kurnaz olup da çekingen duranlardan.

(Shakespeare, 2017: 41)

Leylâ da Juliet gibi bir kız olarak sınırlarının farkındadır ancak yüreğinin sesini duymazdan gelmek yerine duygularına değer verir, âşık olmaya hakkı olmadığına inanmaz. Annesi sağdan soldan kızının okuldaki bir gence âşık olduğunu duyduğunda Leylâ’yı tıpkı bir suçlu gibi sorguya çeker; ona bir “kız” olduğunu¹⁹¹; âşık olmanın, onun değerini düşüreceğini söyler ve Leylâ’yı babasının hışımıyla korkutur. En doğal dürtüleri konusunda bile baskıya maruz kalıp sınırlandırılan kızlar, yalan söylemeyi ve rol yapmayı öğrenirler. Leylâ ve Juliet, aileleriyle sağlıklı bir iletişim kuramadıkları için ve dahası kendilerini dinleyen kimse olmadığı için annelerini kandırırlar. Çeşitli laf oyunları ile hiçbir şeyden haberleri yokmuş gibi davranırlar; iki eserde de neredeyse her şeyden haberi olan okuyucuyu bile inandırabilecek diyaloglar görmek mümkündür. Meselâ Leylâ, hakkındaki aşk söylentileri konusunda kendisini sıkıştıran ve azarlayan annesine, kendisi gibi saf bir çocuğa aşktan, âşıklıktan dem vurduğunu, ancak bunların ne anlama geldiğini

¹⁹¹ Molla Câmî’nin LM versiyonunda âşık olmanın kızlara yaraşır bir durum olmadığını söyleyen kişi RJ’de olduğu gibi kadın kahramandır. Leylâ, Mecnûn’la görüştükleri ilk gece ağlayarak şunları söyler: “Aşk gezintisi kadınlara uygun bir iş değildir; zira aşk âyân olduğunda erkek için marifet, kadın içinse kabahat olur.” der (Huseynî, 2014: 174).

bilmediğini, aşk kelimesini ilk kez şu anda duyduğunu söyler ve annesi, kalbinde hiç şüphe kalmadan söylentilerin tamamen asılsız olduğuna ikna olur.

Dersen ma‘şûk u aşk u âşık
Men sâde-zamîr tıfl-ı sâdık

Bilmem nedür ol hadîse mazmûn
Söyle nişe olmayam diğêr-gûn

Aşkun kılmazdı kimse yâdun
Ha senden eşitdüm imdi adın

Çün ane eşitdi ol cevâbı
Terk etdi şikâyet ü itâbı

Şeksüz ana rûşen oldu k’ol meh
Âşıklığından degüldür âgeh

Bî-hûdedür ol kamu fesâne
Kim âşıkdur fûlan fûlâna (685-701)

Juliet, sürgün edilen ve aileler arasında Tybalt’ın öldürülmesiyle iyice pekişen düşmanlıktan dolayı ayrılmak zorunda kaldığı kocası için durmadan ağlamaktadır. Bu evlilikten haberi olmayan ailesine, Tybalt’ın ölümüne duyduğu üzüntü nedeniyle yas tuttuğunu düşündürür. Kuzeninin ölümünü bahane ederek durmadan ağlar ve yaşayamadığı aşkının yasını tutar. Kızının yaşadığı aşktan hiçbir şekilde haberi olmayan Lady Capulet, kızını teselli eder; kuzeninin öldürülmesinden çok, katilinin hâlâ yaşıyor olmasına ağlıyor olmasını diler. Juliet, gerçekte de kuzeninin katili olan Romeo için ağlıyordur ancak ailesi onun, Romeo’ya karşı intikam duygularıyla dolu olmasını beklemektedir. Juliet ve annesi arasındaki bu diyalog, Juliet’in gözyaşlarının gerçek nedenini bilen okuyucu açısından hem trajik hem de komiktir.

Lady Capulet

Kızım, ona kıyan alçağın yaşamasına ağladığın kadar,
Onun ölümüne ağlamıyorsundur, herhalde.

Juliet (*Kendi kendine*)

Dağlar kadar fark olsun alçakla arasında,
Tanrı bağışlasın! Ben yürekten bağışladım.
Yine de kimse çıkmadı onun gibi yüreğimi yakan.

....

(Annesine)

Ah, bilseniz, neler çekiyor gönlüm
Romeo'nun adını duyup yanına gidemedikçe;
Tybalt'a beslediğim sevginin öcünü alamadıkça
Onu öldürenin vücudu üstünde.
(Shakespeare, 2017: 92)

Juliet ve Leylâ, sevdikleri erkekten söz edebilecek, gönüllerinin dilediği erkeğe varabilecek durumda değildirler; zaten bu konuda –sevdikleriyle gizlice görüşmekle birlikte- ailelerinden herhangi bir talepte bulunamazlar. Ancak ikisi de babaları tarafından sevmedikleri biriyle evlenmeye zorlandıklarında isyan ederler. Juliet, itirazını dile getirdiğinde babasının hışmına uğrar; babası onu evlatlıktan reddedeceğini, evinden kovacağını, kendisini asla tanımayacağını söyleyerek Juliet'i bütün hayatıyla tehdit eder. Hatta gerekirse onu düğüne sedyeyle taşıyacağını söyleyerek Juliet'i fiziksel şiddetle de korkutur. Leylâ ise itirazını ve isyanını dile getiremez; durmadan ağlayarak, üstündeki kıyafetleri paralayarak, kendini yerden yere vurarak kaderine isyan eder; ancak ne sesli ne sessiz çılgınlıklarını duyan olmaz. İbni Selâm'la evlendiğinde, sevgilisiyle arasına giren büyük engelden dolayı durmadan ağlar ve insanlar onun anne baba özlemiyle ağladığını düşünür. Kocasını öldüğü zaman ise gönlünce yas tutmak için gerçek bir nedeni vardır artık; Arapların yas tutma âdetinden yararlanarak içindeki tüm kederi dışarı akıtmak üzere tüm yas törenlerine katılır ve kimseden çekinmeden aşkının yasını tutar. İkisi de başlangıçta söz konusu taliplerinden haberdardır ancak durumun ciddiyetini idrak edemezler. Hikâyenin başlarında uysal ve pasif bir karakter izlenimi veren Leylâ ve Juliet,

yaşadıkları zorlu aşk ve zoraki evlilik nedeniyle aktif, uyanık, cesur ve gözü kara iki karaktere dönüşürler. İkisi de hem toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılmak, hem aşkı özgürce yaşamak uğruna, konforlu ve parlak bir hayat ihtimalini feda ederler. Romeo ve Mecnûn, onlar için sadece aşkın değil, aynı zamanda özgürlüğün de ifadesidir.

Leylâ çaresizce felekten yakını; yıldızların hesabında bir yanlışlık olabileceğini düşünmek ister. “Onca zaman kavuşmak için dualar ettiğim kişi bu değil, sakın yanılmış olmayasın!” diyerek gökyüzüne sitemler eder. Gerçek hayatta bir muhatap bulamadığı için felekten adalet talep eder; henüz felek bile yaratılmamışken Mecnûn’la nikâhlanmış olduklarını, zayıfı güçlüye çiğnetmemesini; dostun helalini düşmana yedirmemesini ister. Juliet ise tüm varlığıyla bir “Montague” olmuştur. Romeo’ya kavuşmayı sabırsızlıkla beklerken ve bunun için dualar ederken karşısına başka bir erkek çıkarılmıştır. Bu çaresiz durum karşısında afallar; “kocam yerde, yeminim gökte; bir başkasıyla nasıl evlenebilirim!” diyerek kaderine isyan eder.

Juliet, kendisine karşı hiçbir sempati ve anlayış göstermeyen ailesine direnmenin bir yararı olmadığını anlar; bu aşamadan sonra anne ve babası Juliet için sadece kurtulması gereken bir yükür. Leylâ da kendisine danışılmadan alınan bu evlilik kararı karşısında itiraz hakkı olmadığını görür; bu emrivaki evlilikte tek tesellisi anne ve babasından kurtulacak olmasıdır; “bir yük iki yükten daha iyidir” diyerek kendini avutur.

Bu aşk uğruna her şeyi göze alan Juliet, oldukça tehlikeli ve hileli bir oyun oynayarak hem ailesini hem müstakbel eşini kandırır; amacı onları öldüğüne inandırmak ve ardından Romeo’nun yanına kaçıp izini kaybettirmektir. Leylâ ise düğün gecesi kocasına hile yaparak onu cinlendiğine inandırır ve kendisinden uzak tutmayı başarır. Bu tehlikeli yalan nedeniyle kocası sürekli olarak onun sağlığından endişe eder ve bir çare bulmak için didinir durur. Kocasının ölümünden sonra Leylâ, ailesiyle göç yolundayken izini kaybettirir; dileği Mecnûn’un yanına varmak ve ondan bir daha ayrılmamaktır. Juliet de müstakbel kocasından kurtulmak ve Romeo’nun yanına kaçmak için tehlikeli bir ölüm oyununa girer. Ancak tüm çabalarına rağmen iki kadın da muradına eremez.

2.3.3. Rakip Karakterler: İbni Selâm-Kont Paris

Aşkın karşılıklı olması, âşık için yeterli değildir. Sevdığını sahiplenemeyen âşık, aşk acısı çekmeye devam eder; sevgilinin etrafındaki herkesi kıskanır. Zenginler parasıyla; aydın kimseler zekasıyla sevgiliyi etkileyebilir; bu nedenle âşık, sevgilinin etrafında faydalı bir üstünlüğe sahip olan herkese düşman olur (Platon, 1997: 20). Diğer yandan, aşkına karşılık göremeyen ve sevgilinin ruhuna hitap edemeyen rakip karakter için, sevgiliye fiziksel anlamda sahip olmak önemli bir tesellidir (Schopenhauer, 2017: 38).

Romeo ve Mecnûn, sevdikleri kadar, belki daha fazla sevildikleri halde, sevdikleri kadına sahip olamamışlardır. Juliet ve Leylâ soylu bir aileye mensup olmalarıyla, gençlikleri ve güzellikleriyle başkalarının da ilgisini çekmiş, Mecnûn ve Romeo'yla birlikte başkaları da duygularını ve umutlarını bu kızlara bağlamıştır. Mecnûn ve Romeo'nun önündeki engeller, kızlara talip olan rakip karakterler için avantaj sağlamış, fazla çaba göstermeden görünüşte kızlara sahip olmuş; fakat umduklarını elde edememişlerdir. *Leylâ ve Mecnûn*'daki üç genç (Leylâ, Mecnûn ve İbni Selâm) ile *Romeo ve Juliet*'deki üç genç (Juliet, Romeo ve Kont Paris), talihsiz bir aşk üçgeni içinde sadece hayallerini değil hayatlarını da kaybetmişlerdir.

Mecnûn'un rakibi İbni Selâm ve Romeo'nun rakibi Kont Paris arasında, hem karakterleri hem de kaderleri açısından pek çok benzerlik bulunmaktadır. Bu benzerliklere değinmeden önce, her iki karakterin eserdeki yerlerinden söz etmek gerekir. Eserde görüldükleri ilk önemli yer, kadın karakterlere talip oldukları yerdir. İkinci olarak kızların babalarının verdiği evlilik onayı ve sözüyle görürüz onları. Kızların haberi ve onayı olmadan verilen bu sözün ardından, âşıklar cephesinde, savaş/çarpışma sırasında meydana gelen cinayetlerle (bu savaşlar kızların ailesini derinden sarsar) âşıklar tamamen devre dışı kalmış olur. Rakipler üçüncü olarak alélacéle alınan düğün kararıyla kızlarla evlendirilirken görülür. Bu evlilikten umduğunu bulamayan rakipler, son olarak sevdikleri kadın uğruna ölürken görülür.

Rakiplerin ikisi de oldukça gözde gençlerdir. İkisi hakkında da soylu, yakışıklı¹⁹², yiğit, varlıklı, güçlü gibi ifadeler kullanılmıştır. Kont Paris, Juliet'in annesi, babası ve dadısı tarafından oldukça makbul bir damat adayı olarak görülür. Lord Capulet'e göre Paris asla kaçırılmaması gereken bir damat adayıdır. *Leylâ ve Mecnûn*'da İbni Selâm, Araplar arasında soy-sop bakımından gözde; kudretli ve yüksek mertebeli kişilerin saygı duyduğu; anlayışı kuvvetli; göz alıcı derecede güzel; ahlâkı, hal ve hareketleri beğenilen biri olarak tanıtılır.

İbni Selâm'ın kaderi, Leylâ'ya rastlamasıyla değişir ve talihi tersine döner. Ava çıktığı bir gün Leylâ'ya rastlar ve onun güzelliğinin esiri olur; böylece bütün hayatı değişir. Şair, bu parlak gencin mutsuz günlerinin ve çektiği acıların Leylâ'ya rastlamakla başladığını vurgulamak için, Leylâ'ya rastladığından söz edilen beyitten hemen önce onun hakkında, “mutluluk doruğunun güzel hüması”, “gönlü rahat ve başı dinç” gibi ifadeler kullanmıştır. Leylâ'nın anne ve babası, adı aşk dedikodularına karışan, okuldan alındığından beri içine kapanıp gitgide sararıp solan kızları için böylesine seçkin bir talibi geri çevirmezler. Leylâ'nın bir başkasına sevdalı olduğundan haberleri yoktur; bu nedenle onun da mutlu olacağını düşünerek, onun adına evlilik sözü verirler. Juliet'in anne ve babası da bir süredir içine kapanan ve kuzeninin öldürülmesi üzerine durmadan ağlayan kızları için endişe ederler. Ancak onlar da Leylâ'nın anne ve babası gibi, kızlarının bir başkasına kara sevdıyla tutulmuş olduğundan habersizdirler. Niyetleri hem düğün haberiyle kızlarının yüzünü güldürmek hem de Paris gibi değerli gördükleri bir genci damat olarak almaktır. Onlara göre Paris gibi birine hayır demek için tek bir neden dahi yoktur. Bu nedenle Juliet bu evlilik kararına itiraz ettiğinde, bu itirazın gerçek nedenini bilmeyen ailesine göre kızları sadece şımarıklık ve nankörlük yapmaktadır.

Hem Leylâ'nın hem de Juliet'in zoraki evliliğinde en büyük hata kuşkusuz İbni Selâm ve Kont Paris'tedir. Çünkü bu iki genç, talip oldukları kızın istekli olup olmadığını sorgulamamışlar; onları, sahip oldukları diğer pek çok şey gibi güçleriyle alabilecekleri bir eşya gibi görmüşlerdir. Onların gönlüne hitap etmek yerine babalarıyla alışveriş ilişkisine girerek kızlara sahip olmak istemişlerdir. Kızların ikisi

¹⁹² Kont Paris ve İbni Selâm'ın güzelliğiyle ilgili dizelere ve beyitlere “Erkek Güzelliği” başlığı altında yer verilmiştir.

de nikâh düğün süreçleri konuşulurken son derece gönülsüz ve mutsuzdur ancak damat adayları bu durumu görmezden gelerek kendilerini de felakete sürüklemiş olurlar. Çünkü evlendikleri kızlar, tüm kalpleriyle bir başkasına aittirler.

Bu parlak gençlerin ikisi de kendileriyle o kadar meşguldürler ki etraflarında olan biten hiçbir şeyi fark edemezler. İkisi de hem saf hem de narsist tiplerdir. Kendileri talip olduktan ve istedikten sonra kızların isteyip istemediğini umursamazlar. Öte yandan kızların bu birleşmeden kaçmak için yaptıkları her şeyi son derece yüzeysel biçimde yorumlarlar. Mesela Paris, Juliet'in durmaksızın ağlamasını, dışarıya yansıtıldığı şekilde Tybalt'ın ölümüyle ilişkilendirir. Nikâh tarihini bildirmek üzere yanına gittiği Rahip Lawrence, işin gerçek yüzünü bildiği için Paris'in aklında soru işaretleri uyandırmaya çalışır ancak Paris, durumu doğru değerlendirmekten çok uzaktır. Juliet'in neler hissettiğiyle, hazır olup olmadığıyla zerre kadar ilgilenmeyen Paris, tamamen kendi duygularına odaklanmış bir halde Juliet'e karısıymış gibi hitap etmekten çekinmez. Juliet'in ruhundan o denli uzaktır ki, Juliet'in verdiği soğuk ve ters tepkiler onda herhangi bir etki yaratmaz. Juliet, düğünden hemen önce Paris'i kendisinden soğutmak için çaba gösterir ancak Paris'in aklı fikri kendi arzularında ve gerçekleşeceğinden emin olduğu isteklerindedir. Kendisinden başkasını anlayacak bir kavrayıştan yoksundur.

Paris, düğün sabahı yatağında ölü bulunan Juliet'in ilginç ölümüyle ve ölümünün zamanlamasıyla da uyanmaz. Onun ölüm sebebini, kuzeni Tybalt'ın ölümüne duyduğu kederle ilişkili zanneder ve bunca yanılgıyla birlikte, yanı başındaki büyük aşktan habersiz bir şekilde ölür. Elbette Romeo ve Juliet arasındaki aşk, sadece okurların veya seyircilerin gözlerine ayandır. Elbette Romeo ve Juliet'in en yakınındaki kişilerin çoğu da bu aşktan habersizdir. Ancak konumuz, eserde zekasıyla övülen Kont Paris ve İbni Selâm gibi iki önemli karakter olduğu için, bu gençlerin evlendikleri kızların duygularından bu denli habersiz olmaları ilginç bir durumdur.

Leylâ'nın duygularından, yaşadığı aşktan ve ızdıraptan habersiz bir şekilde onun maddi varlığına talip olan İbni Selâm, Leylâ'nın üstüne bir kâbus gibi çöker. Leylâ, kendisini zerre kadar umursamayan ve bir eşya satın alır gibi onunla evlenmeye talip olan bu adamı, son derece duyarlı ve nazik kalpli sevgilisiyle

karşılaştırır; bu karşılaştırma onun elemiini arttırır. Talihiine veryansın eder; bunca zamandır kavuşmayı dilediği sevgilinin bu kişi olmadığını, feleğin yanılmış olabileceğini düşünerek bu büyük yanlışlığı düzeltmesi için gökyüzüne yalvarır. Mecnûn, onun ruhuna âşıkken bu adam dünya zevklerinin peşinde olan ve kendisini de tensel hazlar için isteyen biridir. Mecnûn, sonu hayırlı olan bir yolda kılavuzluk ederken bu adamın girdiği yolun daha en başı şerlidir. Mecnûn, sevgilisine canını vermeye hazırken bu adam sevgiliyi kendi canı için istemektedir.

Düğünden sonra Leylâ'ya sahip olduğunu düşünen İbni Selâm, ona yakınlaşmak ister ancak Leylâ, onu kendisinden uzak tutmaya kararlıdır. İbni Selâm'ı kendisinden soğutmak maksadıyla, okul yıllarından beri ona musallat olan bir cin hikâyesi uydurur. Kendisinden bir an olsun ayrılmayan bu cin yüzünden ruh sağlığının bozulduğunu, delice davranışları yüzünden etrafındaki herkesin ondan nefret edip uzaklaştığını söyler. Kendisine yaklaştığı takdirde bu cinin hem ona hem kendisine zarar vereceğini söyleyerek İbni Selâm'ı korkutmayı başarır. İbni Selâm saf ve zayıf bir karakterdir; Leylâ'nın anlattığı bu hikâyeye içtenlikle inanır. Karısına yaklaşırsa hayatına ve mevkisine bir zarar geleceğinden korkarak onu bu cinden kurtarmak için çeşitli çareler aramaya koyulur. Tüm çabalarına karşın Leylâ'nın gerçekte olmayan derdine derman bulamaz ve artık ümidini ondan keser. Mecnûn'un ettiği ahlar ve çektiği acılar, haberi olmadan ona tesir eder; sevdiği kadına ulaşamamak da onu günden güne eritir ve hasta edip yataklara düşürür. Bir süre hasta yattıktan sonra yaşadığı trajedinin gerçek nedeninden habersiz bir şekilde ölür.

İbni Selâm her ne kadar Mecnûn'un ettiği ahların hedefi olduysa da, o divan şiirindeki rakip tipinin aksine âşığın düşmanı değildir. Eserde İbni Selâm, olgun, edepli, erdemli bir karakter olarak çizilmiştir. İbni Selâm her ne kadar eserde 'karşıt güç' olarak yer alsa da, bir rakipten ziyade dengeleyici bir karakter olarak görünür. Onun yaşadığı trajediden ne Leylâ ne de Mecnûn sorumludur. O da tıpkı bu genç âşıklar gibi kaderinin kurbanı olmuştur (Alemdaroğlu, 2008: 159).

Paris'in yaşadığı trajedi de yine talihiyle ilgilidir. O da Romeo ve Juliet gibi kaderin kurbanı olmuştur. Bu mutlu ve parlak genç, olduğundan daha mutlu olmayı umarken büyük bir trajedinin ortasında kalmış, hayatını Juliet'le güzelleştirmek isterken ölümün çirkin yüzüyle tanışmıştır. İbni Selâm ve Kont Paris, bu aşk

davasında hayatlarını kaybederek âşıkların sempatisini ve hürmetini kazanmışlardır. Mecnûn ve Romeo, kendileriyle aynı kadını seven ve bu uğurda yaşamını yitiren bu adamlara yakınlık hissetmişler; her ne kadar kendileri sorumlu olsa da bu ölümler karşısında büyük bir üzüntü duymuşlardır.

2.3.4. Ana Karakterlerin Anneleri

Karşılaştırmalı olarak incelediğimiz eserlerde erkek karakterlerin anneleri, kadın karakterlerin annelerine göre daha şefkatli ve anlayışlıdır. Kadın karakterlerin anneleri kızlarına karşı oldukça mesafeli, baskıcı ve hoşgörüsüzdürler.

Romeo'nun annesi ve Mecnûn'un annesi eserlerde yalnızca iki yerde görülmektedirler. Hikâyede gelişen olaylara herhangi bir etkileri söz konusu değildir. İkisi de oğlunu korumak isteyen anne görüntüsü sergiler ancak hikâyede bir varlıkları bulunmamaktadır. Hikâyede sadece oğulları için acı çeken iki kadın olduğunu biliyoruz. Lady Montague, oğlunun sürgün edilmesinden duyduğu acı ve keder yüzünden ölür. Mecnûn'un annesinin akibeti hakkında bilgi verilmez.

Romeo'nun annesinin eserde görüldüğü ilk yer, Capulet ve Montague ailesinin uşakları arasında çıkan ve aile büyüklerine kadar yansıyan kavga esnasındadır; Lady Montague burada kavganın büyümesini önleyici bir tavır sergiler; kocasını kavgaya karışmaktan men eder. Hemen ardından oğlu Romeo için endişelenir; kavga yerinde olmadığını fark edince rahatlar. Lady Montague'nün adı, ikinci ve son olarak oyunun son sahnesinde görülür; burada kocası onun, oğlunun sürgün edilmesine duyduğu kederden dolayı hastalanıp öldüğünü bildirir.

Leylâ ve Mecnûn'da, Mecnûn'un annesinden söz edilen ilk yer, Mecnûn'un dünyaya gelişi hakkındadır. Çocuğu olmadığı için kabile içinde mahcup dolaşan Mecnûn'un babası, bir erkek çocuğu olur ümidiyle çok sayıda kadın alır ve nihayet muradına erip bir erkek çocuk sahibi olur. Mecnûn'un annesi burada bir "kişilik" olarak değil, sadece Mecnûn'u doğuran ve doğumuyla sevinen bir kadın olarak geçer. Mecnûn'un annesi, eserde ikinci ve son olarak, oğluna iyileşmesi için nasihatler ederken görülür. Kocasının çölde perişan bir halde bulup eve getirdiği Mecnûn'a, lider ve savaşçı soyuna uygun bir şekilde davranıp kılıca sarılmasını; aşkı,

şarabı ve şiiri terk edip erdemli ve bilgili insanların yolundan gitmesini öğütler. Şayet istediği bir kadınsa, yönetimleri altındaki çok sayıda kabileden bir kız seçebileceğini, onunla evlenip varlık içinde yaşayabileceğini söyler. Ancak sözlerinin oğlu üzerinde herhangi bir etkisi olmaz.

Görüldüğü gibi erkek karakterlerin anneleri, hikâyede bir kişilik olarak yer almamışlardır. İkisi de eserden çıkarıldığı takdirde hikâyelerin kurgusunda herhangi bir değişiklik olmayacaktır.

Kadın karakterlerin anneleri, her iki eserde de aktif bir role sahiptirler. Kızlara uygulanan sosyal ve kültürel sınırların doğrudan uygulayıcıları onlardır. Kızları üzerindeki güce dayalı yetkilerini kocalarından alırlar. Kızlarının mutlu olmaları için yaşadıkları topluma ayak uydurmalarını sağlamaya çalışırlar. Ancak iki kadın da bu konuda başarılı olamaz, çünkü kızları onlardan çok farklıdır.

Juliet'in annesi Lady Capulet, eserde ilk olarak Lady Montague gibi, kocasını kavgaya karışmaktan men ederken görülür. Daha sonraki sahnelerde de görülebileceği gibi, Lady Capulet, kocasının aşırı öfkeli hallerini frenleyen itidalli bir karakterdir. Lady Capulet'in, on dört yaşındaki kızıyla ilgili hayali, iyi bir evlilik yapıp erken yaşta anne olmasıdır. Evliliği henüz hiç düşünmediğini söyleyen kızına bu konuda geç bile kaldığını söyler, zira kendisi on dört yaşındayken anne olmuştur. Lady Capulet, kendi aklına ve beğenisine göre oldukça üstün bulduğu Kont Paris'i damadı olarak seçmiştir. Uysal ve saygılı bir kız olan Juliet'in de annesinin kanaatine itibar edeceğinden emindir. Paris'e ısınması için kızını yönlendirmeye çalışır.

Zamanı geldi artık, evlenmeyi düşün;
Verona'da, senden küçük saygıdeğer hanımlar
Çoktan anne oldular.
Bense senin kadardım annen olduğum gün.
Uzun sözün kısası: Yiğit Paris aşkını diler senin.
.....
Ne dersin kızım? Onu sevebilecek misin?
Göreceksin onu bu gece şölenimizde,
Paris'in yüzünü bir kitap gibi okuyacaksın,

....

Bu değerli aşk kitabını, bu bağısız âşığı¹⁹³

Güzelleştirmek için sarıp kaplamak gerek.

Balık denizde yaşar; ne kıvançtır

Dış güzelin iç güzeli saklaması¹⁹⁴.

(Shakespeare, 2017: 21)

Yeğeni Tybalt'ın, düşman ailenin oğlu Romeo tarafından öldürülmesi, Lady Capulet'in iki aile arasındaki düşmanlık konusundaki ılımlı duruşunu önemli ölçüde zedeler. Yeğenin kanına karşı Romeo'nun kanını ister; Prens'ten idam kararı vermesini talep eder. Ancak öldürülen Tybalt, hem kavgayı başlatan kişidir hem de öldürülmeden önce Prens'in akrabası olan Mercutio'yu öldürmüştür. Bu nedenle Romeo'ya ölüm cezası yerine sürgün cezası verilmesini uygun görür. Ancak bu ceza Lady Capulet'in yüreğini soğutmaz; ona göre Romeo'nun hâlâ yaşıyor olması, en az yeğenin ölümü kadar korkunç bir durumdur. Bu nedenle Romeo'nun sürgün edileceği Mantua yoluna pusu kurmayı ve onu zehirle öldürtmeyi planlar.

Kızının durmaksızın ağlamasının, Tybalt'ın ölümüyle ilgili olduğunu zanneder. Kızına ölçülü bir yasın sevgiyi gösterdiğini, ölçsüz yasın ise akılsızlığa işaret ettiğini söyler ve ona itidalli olmasını, esas gözyaşlarını, katil hâlâ yaşıyor olduğu için akıtmasını tavsiye eder. Kızının aşırıya varan kederli hali ve durmayan gözyaşları, kocası gibi onu da endişelendirir. Kızının bu kara ölüm haberinden sonra bozulan dengesinin, onlara göre sevinçli bir haber olan evlilik ve düğün kararıyla düzeleceğini umarak Kont Paris'in teklifini kabul ederler. Kızının buna itiraz edebileceğini hiç düşünmeyen annesi, Juliet'in bu acele düğün kararına itiraz etmesi karşısında olumlu veya olumsuz herhangi bir fikir belirtmez. Juliet, annesine yalvarır

¹⁹³ Ingledew'e göre bu "bağısız âşık" (*unbound lover*) imajı birçok şey ifade etmektedir; Paris'in daha önce evlenmemiş olması ve kimseyi sevmemiş olması, sevgisinin sınırsız olacağı anlamına gelir ve bu onu değerli kılan bir özelliktir (Ingledew, 2000: xi). (Romeo Juliet'le tanışmadan önce bir başkasını delice sevmiştir).

¹⁹⁴ Mecnûn sahrada gezerken bir taşa nakşedilmiş şekilde kendi suretiyle sevgilisinin suretini yan yana görür; sevgilisinin suretini siler. Bu durumu görüp nedenini merak eden birine, aşk yolunda sevilenin sevene örtü olması doğru değildir; âşık ten ise sevgili candır, diye cevap verir:

Dedi reh-i aşkda ne lâyıf

Ma'şûk ola nikâb-ı âşık

Uşşâk ten ü habîb cândur

Ten zâhir ü tende cân nihândır (LM, 2225-26)

ve babasını bu kararından vazgeçirmesini ister; ancak bir anne olarak Lady Capulet'in herhangi bir karar yetkisi bulunmamaktadır. Juliet'in evlilikle ilgili itirazını kocasına havale eden Lady Capulet, kızına beddua eder;

Evet efendim, ama istemiyor, teşekkür ediyor size.

Budala, mezarıyla evlenesice!

Buna rağmen Juliet'i ne dinlemeye ne de anlamaya niyeti vardır; soğuk ve mesafeli bir tavırla her şeyi kestirip atar:

Bana bir şey söyleme, niyetim yok konuşmaya.

Ne istersen onu yap; her şey bitti aramızda.

(Shakespeare, 2017: 96)

Kocasının son derece sert ve katı tutumunun yanında, Lady Capulet'in de kızına asla destek olmayacağını hissettirmesi, Juliet'i, içinde bulunduğu durumdan kurtulabilmek için çılgınca yollara başvurmaya yöneltir. Düğün sabahı kızını yatağında ölü bulan anne, feryatlar eder; kızıyla birlikte o da içten bir şekilde ölmeyi diler.

Leylâ'nın annesi eserde üç yerde görülmektedir. İlkinde, adı aşk dedikodularına karışan kızını sert bir şekilde azarlarken görülür. Leylâ'ya bir kız olarak sınırlarını hatırlatır; buna göre âşık olmak, bir kızın değerini düşüren, onu hafif-meşrep yapan bir durumdur ve namuslu bir kızın bundan kesinlikle sakınması gerekir. Ancak bu durum Leylâ'nın tercihi bırakılabilecek bir durum değildir. Çünkü Leylâ'ya gelecek her söz, aynı zamanda onun annesini, hatta bütün ailesini etkileyecektir. Bu ağır sorumlulukları bilerek ve yaşayarak öğrenen annesi, kızının özgürce yaşamaya heveslenmesi üzerine onu okuldan alır ve “değerini” kaybetmemesi için eve kapanmasını ister. Ona göre en değerli kız, en iyi gizlenen kızdır; bu nedenle Leylâ'ya odasına kapanmasını; nağme gibi perde arkasında gizlenmesini öğütler. Aynı zamanda uyarılarının daha etkili olması için kendisinden daha büyük bir otorite olan babaya gönderme yapar. Kendisi görmezden gelse bile babasının bu dedikoduları duyması halinde tepkisinin şiddetli olacağını hatırlatır.

Leylâ'nın annesi eserde ikinci kez, kızının hayata küsmüş, iç dünyasına kapanmış halleri için çareler ararken görülür. Bahar mevsimi geldiği halde, Leylâ'nın hüznle dolu hali onu endişelendirir. Akranları kırdı bahçede eğlenirken gencecik kızı bitkin bir haldedir ve evden dışarı çıkmaya hevesi kalmamıştır. Kızını biraz olsun kederli hallerinden kurtarıp eğlendiğini ve mutlu olduğunu görebilmek için bütün arkadaşlarını toplar; bir sürü masraf ederek gezip eğlenmelerini teşvik eder. Leylâ'nın annesi eserde son olarak, kızının ölümü üzerine feryat ederken görülür. Başını açar, ak saçlarını safran sarısına dönmüş yüzüne döker; gözyaşlarını başından aşırır ve içten bir şekilde ölmeyi diler.

Kadın karakterlerin anneleri kızlarına karşı tutumlarında, annelik duygularıyla sosyo-kültürel baskılar arasında kalmışlardır. Kızlarının kendileri gibi sınırlarını bilerek konforlu bir hayat geçirmelerini isterler; bunun için en iyi yol, onlara göre iyi bir evlilik yapmaktır. Kızlarının bu yolla mutlu olmadıklarını, aksine hayata küstüklerini görünce merhametleri galip gelir ancak patriarkal sistem içinde herhangi bir karar yetkileri bulunmamaktadır. Kızlarının erken yaşta ölümü üzerine en fazla üzülen ve gözyaşı döken onlar olur. Annelerin ikisi de kızlarının yaşadığı trajik aşkı ve buna bağlı olayları hikâyenin sonunda öğrenirler ve büyük bir pişmanlık yaşarlar.

2.3.4.1. Dadılar

16. yüzyılda iki farklı coğrafyada kaleme alınan bu iki eserde, çocuklara süt veren ve onların bakımıyla ilgilenen kişi anne değildir. *Romeo ve Juliet*'de *nurse*; *Leylâ ve Mecnûn*'da *dâye* denilen yardımcı kadınlar, çocuklara süt veren, onları büyüten ve onlarla yakından ilgilenen kişilerdir.

Leylâ ve Mecnûn'da yalnızca Mecnûn'un dâyesinden söz edilir¹⁹⁵; *Romeo ve Juliet*'te ise yalnızca Juliet'in dadısından söz edilmiştir. Her iki dadı da, Juliet ve

¹⁹⁵ Nevâyî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unda Leylâ'nın da dadısı vardır. Leylâ'yı çok seven ve onu daima koruyup gözetken dadının, Leylâ'nın Mecnûn'a olan aşkıdan da haberi vardır. Bu nedenle Mecnûn'u da koruyup kollar. Leylâ, sırlarını dadısına açar, dertleşebildiği tek kişi odur. Kendisine danışmaksızın İbni Selâm'la evlenmesine karar verildiğini öğrendiğinde sitemini, isyanını, kederini yine dadısıyla paylaşır ve ona yol göstermesini bekler (Güler, 1999: 122).

Dâyesiga köp tazallum etti
Yüz 'acz bile tekellüm etti
Key hâlimi eylegen mudârâ

Mecnûn'la ilişkileri bakımından, kahramanların annelerinden daha etkilidirler. Mecnûn'un dâyesi onu asıl yetiştiren ve eğilimlerini ilk fark eden kişi olmak bakımından etkilidir. Juliet'in dadısı ise âşıklar arasında aracı olmak ve Juliet'in sır ortağı olmak bakımından olayların gidişatına etki eden bir karakterdir.

Juliet ve annesi arasında oldukça mesafeli bir ilişki olduğu için Juliet'e en yakın kişi dadısıdır. Zira Juliet'i emziren, onu yetiştiren, büyümesini adım adım takip eden kişi odur. Juliet'le yaşıt olan kızını kaybettiği için bütün ilgisini ve sevgisini Juliet'e yöneltmiştir. Juliet büyüdüktan sonra da Capuletlerin yanından ayrılmamıştır. Hayattan tek beklentisi Juliet'in evlendiğini görebilmektir. O da Lady Capulet gibi Kont Paris'i çok beğenmekte ve Juliet'e çok yakıştırmaktadır. Ancak, şölen gecesi Paris'i görüp hoşlanması beklenen Juliet, kim olduğunu bilmediği Romeo'ya âşık olur. Romeo ve Juliet, birbirine düşman ailelere mensup olduklarını Juliet'in dadısından öğrenirler. Romeo ve Juliet, ailelerinden habersiz bir şekilde evlenmeye karar verdiklerinde dadı onlar arasında haberleşmeyi sağlar. Juliet'in dadısı Romeo'nun gerçek niyetini öğrenmeye çalışır ve onu ciddiyetsiz davranmaması konusunda uyarır. Romeo'nun Juliet'i gerçekten sevdiğini ve niyetinin onunla hemen evlenmek olduğunu öğrendiğinde Juliet namına çok sevinir. Çocukluktan henüz çıkmış bu gençlerin heyecanına kapılır ve olayların ardını düşünmeden onlar için elinden gelen desteği sunar.

Gizlice evlendikleri gün Juliet'in kuzenini öldüren Romeo'ya oldukça öfkelenen dadı, erkeklerin böyle güvenilmez olduklarını; hepsinin yalancı ve kötü olduklarını söyler ve Romeo'ya beddua eder. Ancak Juliet'in Romeo'ya duyduğu güven, sevgi ve bağlılık dadıyı etkiler. Juliet'in perişan haline çok üzülür ve onları buluşturmaya karar verir. Babası Juliet'i zorla evlendirmeye karar verdiğinde, onun Romeo'yla evli olduğunu ve tüm kalbiyle ona bağlı olduğunu bilen dadı, Juliet'i, babasının öfkesinden korumaya çalışır ancak kendisi de azarlanır ve hakarete uğrar.

*Sırrım nazarına âşkârâ
Sendin işim olmagan nihânî
Her mihnetim olsa bilgen anı
Bir söz eşitip turur kulağım
Kim şu 'lesidin köyer dimâğım
Gûyâ anı sen dağı bilürsen*

Likin menden nihân kılursen (Nevâyî, 1491-1495 beyitler). Juliet'in dadısı, bahsedileceği üzere, pek çok açıdan Nevâyî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'undaki *Leylâ*'nın dadısına benzemektedir.

Juliet'in, babasının emrine uymadığı takdirde her şeyini kaybedeceğini anlayan dadı, Juliet'i Romeo'dan soğutmaya ve Paris'le evlenme fikrine ısındırmaya çalışır. Juliet'i, Romeo'yla kavuşmasının imkânsız olduğuna ikna etmek ister. Hiçbir koşulda Romeo'dan vazgeçmeyen Juliet, dadısının da desteğini kaybedince onu ölüme götüren olaylar dizisinin içinde bulur kendini. Düğün sabahı Juliet'in cansız bedeniyle karşılaşan dadı, hayatının en kara ve en kederli gününü yaşar.

Kays doğar doğmaz dadısı onu alır; kanlardan temizleyerek gözyaşlarıyla yıkar ve ona süt verir. Ancak bu talihsiz bebek için içtiği süt ciğerden gelen kan hükmündedir. Dadısı Kays'ın kaderinden haberi olmadan onu büyük bir özenle yetiştirir. Onun en güzel şekilde büyümesi için ne gerekiyorsa yapar; ancak bebek asla mutlu değildir. Devamlı olarak ağlayıp inlemektedir. Süt içtiği meme ona ok gibi görünür; içtiği süt kan gibi gelir. Dadısı devamlı onunla birlikte olduğu halde Kays'ın derdinin ne olduğunu anlayamaz; ta ki güzel bir kadın onu kucağına aldığı anda susana kadar... Dadı, o anda bu çocuktaki farklılığı anlamış, güzelliğe tutkun tabiatını keşfetmiştir. Durumu anladıktan sonra o ay gibi güzel kadını Kays'la ilgilenmesi için görevlendirir. Kays bu güzel kadınla vakit geçirmeye başladıktan sonra ne annesini arar ne dadısını... Dadı Kays'ı her anlamda güzelce yetiştirir ve bu ay gibi güzel çocuk günden güne gelişip bir dolunay haline gelir.

Her iki eserdeki dadılara bakıldığında, ikisinin de çocuklarla annelerinden daha fazla ilgilendikleri görülür. Doğdukları günden itibaren onlara kendi çocuklarıymış gibi ilgi ve şefkat gösteren dadıların, çocukluktan çıkıp yetişkin oldukları zamana kadar onların en yakınında yer aldıkları görülür. Mecnûn'un ve Juliet'in dadıları, onlara manevi olarak da annelerinden daha yakındırlar. Mecnûn'nun dadısı, Mecnûn genç bir çocuk olup okula başladıktan sonra eserde bir daha görülmez. Juliet'in dadısı, Juliet'in 14 yaşındaki ölümüne kadar hep olayların içindedir.

İki dadının karakterleri değerlendirildiğinde, eserdeki yeri çok kısa olduğu halde Mecnûn'un dadısının zeki ve kavrayışı yüksek bir karakter olduğu fark edilebilmektedir. Juliet'in dadısı Juliet'e çok düşkün ve iyi niyetli bir kadın olmakla birlikte, oldukça geveze ve kavrama yeteneği olmayan bir karakterdir. Juliet'i kızı gibi gördüğü; onun aklına ve zekasına güvendiği için istediği her şeyi sorgulamadan

yerine getirir. İki dadının en belirgin ortak özelliği, Mecnûn ve Juliet'in –gerçek hayatla ters düşse bile- aşka meyilli ruhlarını anlamaları ve onlara bu konuda destek olmalarıdır.

2.3.5. Ana Karakterlerin Babaları

İncelediğimiz eserlerde erkek karakterlerin babaları çocuklarına karşı merhametli, anlayışlı ve hoşgörölüyken, kadın karakterlerin babaları, kızlarına karşı mesafeli, sert, merhametsiz ve baskıcı bir tutum sergilerler. *Romeo ve Juliet*'de Juliet'in babası eser içinde geniş bir yere sahipken Romeo'nun babası etkin bir role sahip değildir ve eser içinde çok az görünmektedir. *Leylâ ve Mecnûn*'da ise Mecnûn'un babası, Leylâ'nın babasına göre eserde daha geniş bir yere sahiptir.

Romeo ve Mecnûn'un babaları, daima oğullarının ıslahı için çaba gösteren, ne olursa olsun onları anlamaya çalışan babalardır. Juliet ve Leylâ'nın babaları ise, kızlardan itaat etmeleri beklendiği için onları anlamaya gerek görmeyen, kendilerine göre doğru olan kararları severek ve isteyerek yerine getirmelerini bekleyen babalardır. Beklentilerine uygun davranılmadığı anda kızlarına karşı son derece hoşgörüsüz ve sert olma eğilimindedirler.

Bu bölümde öncelikle eserlerin baş kahramanları olan Romeo ve Mecnûn'un babalarından söz edilecektir. *RJ*'de Lord Montague, (Lord Capulet, Lady Capulet ve Lady Montague'yle birlikte) ilk olarak, iki ailenin gençleri arasında başlayan kavgada görülür. Bu kavgada Montague, son derece öfkeli ve saldırgan bir tutum içindedir; karısı tarafından sakinleştirilir ve kavgaya karışması önlenir. Esasında Montague de bu eski düşmanlığın diriltilmesinden son derece rahatsız olur. Barış söz konusu olmasa bile, aile büyükleri olarak daima savaştan kaçınmayı tercih etmişlerdir. Ancak delikanlıları soğukkanlı davranmaya ikna etmek pek mümkün olmaz.

Montague, tek çocuğu ve biricik varisi Romeo için oldukça endişelidir. Romeo'nun arkadaşı Benvolio, sabahın ilk ışıklarında Romeo'yu kentin batısındaki korulukta tek başına dolanırken gördüğünü söyler. Montague, oğlunun sabahlara kadar böyle ıssız mekânlarda bir başına dolaşmasından endişelidir ve kötüye giden

bu durumla ilgili ne yapacağını bilemez bir haldedir. Romeo günlerdir ıssız doğada tek başına gözyaşları döküp derin ahlar çekmektedir. Sabaha karşı eve geldiğinde odasına kapanıp perdeleri çekerek kendini izole etmektedir. Montague, oğlunun gizli derdini anlamak için çok çabalamış ancak bir sonuç alamamıştır. Bunun üzerine başka dostlarını devreye sokmuş, ancak onlar da Romeo'nun problemini çözememişlerdir. Montague, oğlunun günden güne sararıp solması karşısında çaresiz kalır.

Düşman ailenin kuzeni Tybalt'ın Romeo tarafından öldürülmesi üzerine, Capuletler Romeo'nun ölüm cezası almasını talep ederler. Montague oğlunun arkasında durur ve onu korumaya çalışır; Mercutio'yu öldüren Tybalt'ın, yasalara göre zaten öldürüleceğini; Romeo'nun öldürdüğü kişinin masum olmadığını belirtir. Sürgün cezasına çarptırılan oğlunun, düşman ailenin kızıyla yaşadığı aşktan ve yaptığı gizli evlilikten haberi olmayan Montague, oğlunun haline duyduğu üzüntüden hastalanıp ölen karısının acısı henüz tazeyken, Romeo'nun ölüm haberiyle yıkılır. Oğluna, yaşlı babasından evvel mezara girdiği için sitemler eder. Romeo'nun yaşadığı aşkı ve trajediyi tüm detaylarıyla öğrenen Montague, büyük bir pişmanlık duyar ve iki aile arasında barış sağlanır. Montague, Juliet'in oğluna duyduğu aşka ve bağlılığa hayran kalır; Verona'ya onun altından heykelini diktireceğini söyler.

Leylâ ve Mecnûn'da hikâye, Mecnûn'un babasının bahsiyle başlar; Arap kavmi içinde şeref ve itibar sahibi olmak konusunda eşsiz, bütün faziletleri şahsında toplamış asil biri olan bu zat, Arap kabilelerinin lideridir. Yönetimi altındaki bütün Araplar ona itaat etmişlerdir. Bu denli güçlü ve soylu bir lider olan Mecnûn'un babası, büyük bir özlem ve bekleyişin sonunda sahip olduğu oğlunun daha on yaşlarındayken kara sevdaya tutulması üzerine hayattaki beklentilerini ve hayallerini yeniden gözden geçirmek zorunda kalır; önceleri, hayatı boyunca büyük emekler sarf ederek ve fedakarlıklar göstererek elde ettiği saygın isminin ve muazzam servetinin vârisi olacak bir oğul hayal etmiştir. Fakat oğlunun yaşadığı hayal kırıklığı üzerine hayata küsüp doğaya sığınmasından sonra, hayatındaki en büyük mücadele, oğlunu korumak ve onu iyileştirmek olur. Bunun için elinden gelen her şeyi yapar.

Sevdiği kız uğruna “mecnûn” olan oğlunun iyileşmeyeceğini anlayınca tüm haşmetiyle ve iktidarıyla Leylâ'nın babasına gider ve kızını ister. Ancak oğlunun

psikolojik durumu gerekçe gösterilir ve talebi geri çevrilir. Bunun üzerine babası Mecnûn'u en iyi hekimlere götürür; hocalara, muskalara başvurur ancak olumlu bir netice alamaz. Nihayet oğlunu Kâbe'ye götürür; ancak iyileşmeye niyeti olmayan Mecnûn, burada aşk derdinin artmasını ve hiç azalmamasını diler. Mecnûn'un kolunun sebepsiz yere kanadığına şahit olur; Mecnûn, Leylâ'nın kan aldığını, bu nedenle onun da kolunun kanadığını söyleyince problemin sandığı gibi kolay çözülemeyeceğini anlar; oğlunun hislerine saygı duymaya başlar ve onu iyileştirmeye çalışmaktan vazgeçer.

Mecnûn'un Nevfel'le birlikte Leylâ'nın kabilesine savaş açmasından sonra, mağlup olan Leylâ'nın babası, kabile liderinden Mecnûn'un öldürülmesini talep eder. Mecnûn'un babası bunu duyduğunda oğlunu korumak için çabalar. Leylâ'nın İbni Selâm'la evlendirilmesinden sonra, oğlunu mantıklı davranması ve bu sevdadan vazgeçmesi için uyarır; kendisi en güzel günlerini tüketirken ve acılar içinde kıvranırken, sevdiği kız başkasına yâr olmuştur. Oğluna, aklı başına geldiğinde çok mahcup olacağını, fakat çok geç olacağını söyler. Ancak uyarılarının ve nasihatlerinin etkisi çok kısa sürer. Mecnûn, yeniden çöle döner. Oğluyla ilgili hiçbir umudu kalmayınca vasiyetini bildirir ve evine döner. Bir müddet sonra oğlunun adını anarak üzüntü içinde hayata veda eder.

Kadın karakterlerden Juliet'in babası Lord Capulet, eserin en başında iki ailenin uşakları arasında başlayan kavgada öfkeli ve saldırgan bir tavır sergiler ancak esasında barış yanlısıdır. Capuletlerin balosuna davetsiz bir şekilde gelen düşmanın oğlu Romeo hakkında da oldukça ılımlı bir tavır sergiler. Romeo'nun baloya gelmesini son derece düşmanca bulan ve kılıcına davranan Tybalt'a karşı koyar; Verona'da sevilen ve saygı gören bu gencin, kendi evinde küçük düşürülmesine asla izin vermeyeceğini söyler.

Kızının evlenmesi konusunda da başlangıçta makul düşüncelere sahiptir. Henüz 14 yaşındaki kızının dünyaya çok yabancı olduğunu; evlenmek için en azından 16 yaşına gelmesi gerektiğini düşünür. Ancak Juliet'in soylu talibi Kont Paris, Verona'da ondan daha küçük kızların çoktan anne olduklarını hatırlatır. Capulet, Paris'ten kızına kur yapmasını, onun gönlü olursa kendisinin bu evliliğe karşı çıkmayacağını söyler. Kont Paris'i baloya davet eder ve orada bir sürü "taze

dişi gonca” olacağını; bu güzel perilere bakıp aralarından kendine uygun birini bulabileceğini söyler: “Kızım onlar arasında, kalabalıktan biri” diyerek Juliet’i de Kont Paris’in seçebileceği kızlar arasına ekler.

Capulet, kızını seven bir baba olsa da onu değerli biri olarak görmez. Juliet, kendisine sorulmadan evlilik kararı alınmasına itiraz ettiğinde, babasının ilk tepkisi kızını aşığılamak olur: “Biz değersiz kızımıza öylesine soylu bir koca seçtik; mutlu saymıyor mu kendisini?” der. Juliet itirazını sürdürdüğünde onu evlatlıktan reddetmekle ve evden kovmakla tehdit eder. Capulet’in biricik kızı hakkında hayal ettiği tek şey onu soylu ve varlıklı biriyle evlendirmektir; gece gündüz kızı hakkında düşündüğü tek şeyin bu olduğunu söyler. Ona göre Kont Paris gibi nitelikli birinin evlenme teklifine hayır demek, şımarıklık ve aptallıktır. Kont Paris’in Juliet’e talip olması, Juliet’in talihinin ne kadar parlak olduğunu gösterir; kızının, bunun değerini bilmemesine ve bu şansı tepmesine bir baba olarak bütün gücünü kullanacak ve engel olacaktır. Kızını, karar hakkı bulunan bir birey olarak görmeyen Capulet, Juliet’i kaybettikten sonra, onun gizlemek zorunda kaldığı aşkından ve derin acılarından haberdar olur. Hem biricik varisini kaybetmenin üzüntüsünü yaşar hem de derin bir pişmanlık ve vicdan azabı duyar.

Leylâ ve Mecnûn’da karakterlerin duygu durumlarına pek değinilmez. *Romeo ve Juliet*’de Capulet’in endişeli, öfkeli, kontrolcü, baskıcı ve şiddete eğilimli karakterini diyaloglardan anlamak mümkündür. Leylâ’nın babasını, kabilesi, ailesi ve kızı hakkında aldığı kararlar sırasında sergilediği tavırlarla belli ölçüde tanıyabiliriz, fakat bir karakter olarak tasvir edilmemiştir. Leylâ’nın babası eserde ilk olarak, kızı Leylâ’yı istemeye geldiklerinde görülür. Kızını istemeye gelen Mecnûn’un babasını büyük bir hürmetle ağırlar, ancak cevabı olumsuz olur. Kızının değerli biri olmadığını; fakat “deli” diye anılan biriyle evlenmeye layık olacak kadar da değersiz olmadığını söyler. Ancak eğer ruh hali ve akıl sağlığı iyileşirse, kızını ona vereceğine dair söz verir.

Mecnûn, toplumun beklediği gibi sert ve savaşkan bir kabile erkeği olmayı reddeder; romantik kişiliğini değiştirip tam tersi bir karaktere bürünmeyi doğaya aykırı bulduğundan, yaşadığı ortamı terk eder. Mecnûn, Leylâ’nın yaşadığı çevreden uzaklaştığı halde, gençler hakkındaki dedikodular son bulmaz. Kızının böyle biriyle

anılması, Leylâ'nın babasının adını tehdit eden bir durumdur. Zengin ve soylu bir adam olan İbni Selâm, kızına talip olduğunda, Leylâ'ya sormaya gerek görmeden bu teklifi kabul eder ve kızını İbni Selâm'la nişanlar. Araslı'ya göre Leylâ'nın babası, dedikoducu insanların çürük sözlerine ve boş gıybetlerine kulak vererek hem kızının hem de onu yürekten seven Mecnûn'un hayatını karartmıştır (Araslı, 1958: 38).

Zaferleriyle ünlü komutan Nevfel, Leylâ'nın babasına bir mektup gönderir ve kızı Leylâ'yı bu âşık ve mazlum gence vermesini ister; güzellikle verdiği takdirde haddinden fazla kıymetli hediyelerle geleceklerini; ancak vermeyi reddederse kan dökücü silahlarla gelip kızı alacaklarını söyler. Leylâ'nın babası, diğer Arap aile önderleri gibi onuruna düşkün bir adamdır; Nevfel'in teklifini reddeder. Kendilerinde yeterince mal olduğunu; savaşmakla tehdit ediyorsa kendilerinin de oklara ve kılıçlara sahip olduklarını söyleyerek savaşa hazır olduklarını söyler. Nevfel karşısında mağlup olduklarında ise Nevfel'e yalvarır; kızının başkasıyla nişanlı olduğunu, buna rağmen onu alacaksa kendisi için almasını; ailesinin adına kara çalan Mecnûn'a vererek bir kez daha onurunu çiğnememesini rica eder.

Nevfel bu savaşı başlattığı için Leylâ'nın babasından af diler; kızında gözü olmadığını, gönlü kırık bir gence yardımcı olmak niyetiyle savaştığını, ancak bu gencin iyileşmeye niyeti olmadığını, bu nedenle zaferinin anlamını yitirdiğini söyleyerek bundan böyle kendisinden emin olmasını ister. Leylâ'nın babası, kızını başkasıyla nişanladığı halde Mecnûn'un vazgeçmemesi; Nevfel'in desteğiyle onlara savaş açmasını gerekçe göstererek Mecnûn'u öldürtmeyi planlar. Bunun için kabile liderinden yardım ister. Ancak bu plan gerçekleştirilmez. Leylâ, babası için aile şerefini tehdit eden bir yükür; bu nedenle apar topar İbni Selâm'la evlendirilir. Leylâ'nın durmadan akan gözyaşları, hayattan beklentileri asla “sorun” teşkil etmez. Bu nedenle Leylâ da anne ve babasını bir “yük” ve “bela” olarak görür.

Kadın kahramanların babalarını genel olarak değerlendirdiğimizde, erkek kahramanların babalarıyla kıyaslandığında, öz çocuklarının en önemli yaşamsal karar haklarını zerre kadar tanımadıklarını; onları bir birey olarak görmediklerini; kendi doğrularını onlara “karar” olarak dayattıklarını görmekteyiz. Kızlarıyla duygusal bir iletişimleri de olmadığından, onların hisleriyle, beklentileriyle ve yaşadıkları hayal

kırıklığıyla da ilgilenmemişlerdir. Bu karakterlerin, Orta Çağın tipik feodal baba figürünü yansıttıklarını söylemek mümkündür.

2.3.6. Âşıkların Destekçileri: Aracılar

İletişim imkânlarının çok sınırlı olduğu çağlarda, özellikle de gizli kalması gereken ilişkilerde aracılık yapan insanlar, o aşkın kaderini belirleyecek güce sahiptir. İbni Hazm, bu nedenle aracı seçmenin insanın aklına delil olduğunu; zira âşıkların yaşamının ve ölümünün artık aracının elinde olduğunu belirtir. Seçilen aracı, şüphe uyandırmamak için genellikle ya genç ve fakir giyimli biridir ya da yaşı ve saygınlığı itibarıyla kimsenin kuşku duymayacağı üst düzeyde biridir (İbn Hazm, 2002: 64). İncelediğimiz iki eserde, genç âşıkların engellerle dolu serüveninde, karşıt güçler kadar onlara destek olan yardımcı güçler de vardır. *LM*'de kuvvetli, cesur ve erdemli bir komutan olan Nevfel, Mecnûn'un vefâlı yardımcısı ve arkadaşı Zeyd, âşıkların birleşmesine yardımcı olmak üzere aracılık yapan karakterlerdir. *RJ*'de ise, bilge din adamı Rahip Lawrence ve Romeo'nun yardımcısı Balthasar, âşıklar arasında aracılık görevi görmüşlerdir.

İki eserin lider karakterleri olan Nevfel ve Lawrence, gençlerin aşkını ailelerine kabul ettirmek için her türlü yolu deneyen yardımsever, aşk ve barış yanlısı aracı karakterlerdir. Zeyd ve Balthasar ise, gurbette yaşayan âşıklara, sevgiliyle ilgili haberleri ulaştıran yardımcı karakterlerdir. Ancak bunların dışında, her iki eserde de âşıkların, aile içinden birer destekçisi bulunmaktadır. *LM*'de Mecnûn'un babası, oğlunu kaybetmemek için çok çabalamış, onu tüketen bu sevdadan vazgeçirmeye çalışmış, ancak Mecnûn'un bu aşktan vazgeçmeyeceğini anladığında onları birleştirmek için gerekli gayreti göstermiştir. Bu nedenle Mecnûn'un babası öldüğünde, Leylâ en az Mecnûn kadar derin bir yasa bürünür; çünkü ailedeki tek destekçilerini kaybetmişlerdir. *RJ*'de ise Juliet'in dadısı, Juliet'in mutluluğu için elinden gelen gayreti göstermiş, Juliet önemli engellerle karşılaştığında onu bu sevdadan vazgeçirmeye çalışmış, ancak Juliet'in vazgeçmeyeceğini anladığında âşıkların kavuşması için kendi hayatını dahi riske atarak onlara destek olmuştur.

Aracılar Juliet'in deyimiyle “güneş ışınlarından on kez daha hızlı” olmalıdırlar. Bu nedenle aşk tanrısı Cupid'in (*Eros*) rüzgâr kanatları vardır; oysa

Juliet'in dadısı, son derece geç algılayan ve yavaş hareket eden biridir. Juliet, Romeo'dan gelecek haberleri sabırsızlıkla beklerken bunları düşünür.

Ah topal kadın, n'olacak! Aşkın habercileri,
Loş tepeler üzerinden sürüp dağıtan gölgeleri,
Güneş ışınlarından on kez daha hızlı,
Süzülerek uçup giden düşünceler olmalı.
Bunun için sevgiyi kumrular çekip taşır.
Bunun için Cupidon'un rüzgâr kanatları vardır.
(Shakespeare, 2017: 59)

LM'de âşıkları trajik sona götüren nedenlerden biri Zeyd'in Leylâ ile ilgili kötü haberleri hiç vakit geçirmeden Mecnûn'a ulaştırmasıdır. Zeyd'in getirdiği kara haberler, madden ve manen zaafiyet içinde bulunan Mecnûn'un hayatla bağını daha da zayıflatır. Eserde Zeyd'in, Leylâ'nın ölüm haberini getirdiği bölüme şu beyitlerle giriş yapılır:

Mihnet çemeninde gül derenler
Âlemde yaman haber verenler

Gam nüshasın eyleyende tahrîr
Vermişler ana bu nev' teşhîr (2925-26)

RJ'de âşıkların ikisinin de intihar etmesinin nedenlerinden biri, Balthasar'ın, Juliet'in ölüm haberini alelacele Romeo'ya ulaştırmasıdır. Bu kötü haberi getirdiği için af dileyen Balthasar, farkında olmadan Romeo'nun bütün umutlarını yitirmesine ve o anda yaşamına son vermeye karar vermesine neden olur.

Bu başlık altında eserlerdeki aracı karakterlere ve hikâyedeki rollerine yer verilecektir. Öncelikle bu engellerle dolu aşk serüvenlerinde, kendi ailesinden olmadığı halde büyük sorumluluk alan lider karakterlerden; ardından âşıklara sevgilileriyle ilgili haberleri ulaştıran yardımcı karakterlerden söz edilecektir.

2.3.6.1. Lider Karakterler

Leylâ ve Mecnûn'da, sevenleri birbirine kavuşturmak için çaba gösteren araçlardan en önemlisi, şöhretli bir komutan olan Nevfel'dir. Nevfel, faziletli, cesur, adaletli ve yardımsever bir karakterdir. Yiğit bir savaşçı olan bu komutan, aynı zamanda şiirden anlayan duygusal bir kişiliğe sahiptir. Mecnûn'un hikâyesine duyduğu sempati, Mecnûn'un şiirleri sayesinde olmuştur. Fuzûlî, Nevfel'i anlatmaya başladığı bölüme şu beyitle giriş yapar: "Hikâye savaşçısının kılıcı, bu dövüşte şöyle kana battı¹⁹⁶." Ardından Nevfel'in niteliklerini sıralar; buna göre, o devirde adaletli ve iyi bir üne sahip, döneminin en yiğit savaşçısı olan Nevfel, hem aşk hem de hayat yolunda pek çok deneyimleri olan, feleğin çemberinden geçmiş akıllı bir adamdır (Doğan, 2008: 273).

Birgün bulunduğu mecliste Mecnûn'un şiirlerini duyan Nevfel, bu şairin üslubundan ve yakıcı ifadelerinden çok etkilenir. Mecliste bulunanlara şairin kim olduğunu sorar; umutsuz bir aşk yüzünden insanlardan uzaklaşıp çöllerde avare bir şekilde gezen ve bu aşk uğruna hayatından vazgeçen bu yetenekli şairin hikâyesi Nevfel'i derinden etkiler. Çöllerde bir başına gezen perişan haldeki Mecnûn'u bulur; gençliğini ve yeteneklerini buralarda ziyan ettiğini; dermanını yanlış yerde aradığını söyler ve mantıklı davrandığı takdirde sevdiğine kavuşması için ne gerekiyorsa yapacağına söz verir. Leylâ'yı almak için gerekirse yüklerce altın dökmeceğini, eğer savaşmak gerekiyorsa kan dökmekten çekinmeyeceğini söyleyip ona umut verir. Leylâ'nın kabilesiyle dost olmaya çalışacaklarını, bu takdirde işlerinin çok daha kolay olacağını söyler; ancak onun da çaba göstermesini ister. Nevfel'in sözleriyle ümitlenen Mecnûn, kendine çekidüzen verir; tırnaklarını ve saçlarını keser, süslü elbiseler giyip başına da güzel bir sarık geçirir. İnsan içine karışıp meclislere katılır, eline kadeh alıp etrafına neşe saçar.

Nevfel, Leylâ'nın kabilesine niyetini anlatan bir mektup yazar. Onlara güzel sözlerle hitap eder ve uzattığı dostluk eline kayıtsız kalmamalarını ister. Leylâ'yı Mecnûn'a vermeleri halinde çok mutlu ve memnun olacağını söyler. Zira "Leylâ ve

¹⁹⁶ Nevfel yiğit bir savaşçı olduğu için, "kılıç", "kan" ve "savaş" kelimelerini seçmiştir. Ancak hikâye anlatıcısı kendisi olduğu için bu kelimeleri tevriyeli bir şekilde kullanmış; kalemi kılıca, mürekkebi kana ve anlatacağı mücadeleyi de savaşa benzetmiştir.

Mecnûn birbirine layıktır; Leylâ lâle ise Mecnûn yabangülüdür; Leylâ şimşir ağacı ise Mecnûn karaağaçtır.” Mecnûn’u daha fazla rencide etmemelerini; eğer arzu ediyorlarsa hazineler dolusu inci ve altın vereceğini; yok eğer bu hayırlı işi geciktirecek olurlarsa buna mızrak ve kılıçla karşılık vereceğini yazar. Ancak Leylâ’nın kabilesinden gelen cevap olumsuzdur; bir deliye verecek kızları olmadığını; mala mülke ihtiyaçları olmadığını; savaş açmaya kalkarsa kendilerinin de savaşçı olduklarını hatırlatırlar. Bunun üzerine Nevfel ordusunu toplar ve Leylâ’nın kabilesiyle çetin bir savaşa girer. Savaş ve kargaşa gittikçe kızışır; Nevfel’in ordusu neredeyse kaybetmek üzeredir. Savaş akşama kadar sürer ve taraflar yenilemez. Kendi gücünden ve savaş deneyimlerinden son derece emin olan Nevfel yakınlarına, bu savaşta ne olduğunu anlayamadığını; sanki manevi bir gücün kazanmasına engel olduğunu, belki de bir Hak dostunun duasının bunda etkili olduğunu söyler. Mecnûn savaş sırasındaki ikircikli halinden, karşı ordunun kazanması için ettiği dualardan söz edildiğinde Nevfel durumun sandığı kadar doğrusal olmadığını ve savaşın istediği gibi gitmeyeceğini anlar.

Davasında haklı bulduğu Mecnûn için iki kez savaşa giren Nevfel, Mecnûn’un savaşta sergilediği tavırdan dolayı durumun umutsuz olduğunu anlar ve Leylâ’nın babasını, kızını vermeyi reddetmek konusunda haklı bulur. Ancak savaş meydanlarındaki ününe gölge düşürmemek için galip gelmek zorundadır. Zafer kazandığı takdirde bu işte inat etmemeye ve Leylâ’nın adını bir daha asla anmamaya yemin eder. Savaş, dilediği şekilde sonuçlanır ve Leylâ’nın babası aman diler. Leylâ başkasıyla nişanlı olduğu halde yine de onu almak isterse, en azından kendisi için almasını, başkasına vererek onurlarını daha fazla çiğnememesi için Nevfel’e yalvarır. Nevfel ona, kendisinin insafsız ve adaletsiz biri olmadığını, mert bir adam olduğunu, zulümle haksızlıkla işi olmadığını; bu maceradan ve aciz insanlara verdiği eziyetten dolayı utanç duyduğunu, asla kendi arzuları için mücadele etmediğini; sadece düşkün ve hasta birine yardımcı olmaya çalıştığını söyler. Ancak bunun mümkün olmadığını ve hastanın ilaç kabul etmediğini; bu sebeple yaptığı haksızlıktan ötürü pişman olduğunu ve Allah’tan af dilediğini söyler. Leylâ’nın babasına, onun çoluk çocuğunda veya malında gözü olmadığını, bundan sonra ona kendisinden herhangi bir zarar gelmeyeceğini söyler. Mecnûn, savaşı kazandığı halde Leylâ’yı almaktan vazgeçtiği için Nevfel’e sitekler eder; sözünde durmadığını söyleyerek gücenir ve

büyük bir hayal kırıklığıyla yeniden çöle döner. Nevfel, bir yandan Mecnûn ve Leylâ kavuşamadıkları için büyük bir üzüntü duyar, diğer yandan bir hiç uğruna onlarca gencin ölmesine sebep olduğu için büyük bir mahcubiyet ve pişmanlık duyar.

RJ'de, gençlerin imkânsız aşk serüvenlerinde onlara en büyük desteği veren aracı kişilik, Rahip Lawrence'dir. Lawrence, herkesçe sevilen, doğaya ve insana derin ve bilge bir gözle bakan erdemli ve yardımsever bir karakterdir¹⁹⁷. Romeo, Juliet'den önce Rosaline'a karşı hissettiği fakat karşılık alamadığı aşk yüzünden çektiği acıları Lawrence'la paylaşmış, onun yanında bu aşk uğruna gözyaşları dökmüştür. Bu romantik ve içten delikanlıya karşı merhamet ve sempati duyan Lawrence, ona doğru yolu göstermeye çalışmış ve sıkıntıya düştüğü konularda ona destek olmuştur. Romeo, düşman aile Capuletlerin biricik kızıyla birbirlerine âşık olduklarını ve evlenmek istediklerini söylediğinde, Lawrence ilk anda tepki gösterir; ancak Romeo'nun gönül eğlendirme peşinde olmadığını; niyetinin evlenmek olduğunu anladığında ona destek olur. Bu nikâh vesilesiyle iki düşman ailenin barışmak durumunda kalacağını hesaplar; son derece insancıl niyetlerle gençlerin nikâhını kıyar.

Gençlere birbirlerini severken bile ölçülü olmalarını, ölçülü severlerse sevgilerinin uzun ömürlü olacağını; en tatlı balın bile tadıldıkça iştahı köreltip bıkkınlık vereceğini söyler. Ancak bu evliliğin hayırlı ve güzel gelişmelerin başlangıcı olmasını beklerken, umulmadık bir şekilde Juliet'in kuzeni Tybalt, Romeo'ya saldırır; Romeo, kavgadan uzak durmak için elinden geleni yapar, fakat çarpışma kaçınılmaz hale geldiğinde Romeo, Tybalt'ın katili olur. Böylece iki düşman aile arasındaki nefret daha da güçlenir. Yakalandığı takdirde idam edilmesi veya Capuletler tarafından öldürülmesi beklenen Romeo, Lawrence'ın hücrelerine sığınmıştır. Lawrence Romeo'ya, Prens tarafından verilen sürgün cezasını bildirdiğinde Romeo, hançerine davranır ve kendini öldürmek ister. Lawrence onu itidalli ve mantıklı davranması konusunda uyarır. Her şeyin düzelmesi için elinden geleni yapacağını; kederle ayrılmak zorunda kaldığı bu yere, sevinç içinde

¹⁹⁷ Arthur Brooke, *Romeus and Juliet*'inde anti-papacı bakış açısından dolayı Rahip Lawrence karakterini aşağılayıcı bir biçimde anlatmıştır. Buna karşın Shakespeare *Romeo ve Juliet*'de, Rahip Lawrence karakterini sempatik ve insancıl bir şekilde karakterize etmiştir. Rahip Lawrence'in dini bir kimlik taşıması çok önemlidir. Bu durum, sevgililerin aşkının Tanrı katında kutsandığı anlamına gelmektedir (Halio, 1998: 32).

döneceğini vaad eder. Sürgün yerinde sabırla beklemesini, kendisini mektupla bilgilendireceğini söyleyerek Romeo'nun umudunu kaybetmesine engel olur.

Rahibin çabaları, sağduyulu ve ümitli halleri, Capuletlerin Juliet'i en erken vakitte Paris'le evlendirmeye karar vermeleri nedeniyle, yerini çılgınca fikirlere bırakır. Çünkü Juliet, elindeki hançere davranarak, Paris'le evlenmektense kendini öldürmeyi tercih edeceğini söyler¹⁹⁸. Lawrence, bitkilerle ilgili bilgilerinden yararlanarak, Juliet'in Paris'le evlenmekten kurtulmasını sağlamak için ona geçici ölüm hali verecek bir şurup hazırlar. Romeo'ya, yaptıkları planı anlatan bir mektup yazar; mektupta Juliet'in uyanma saatinde mezarlıkta hazır olmasını, Juliet'i alıp gizlice götürmesini söyler.

Lawrence, birbirleri için ölmeye hazır olan bu gençleri intihardan kurtarmak ve kavuşmalarını sağlamak için büyük bir sorumluluk ve risk alır. Aldığı risk, kendi olumlu imajını ve hatta hayatını da tehlikeye atan bir risktir. Ancak yine de gençleri yüz üstü bırakmaya gönlü razı olmaz ve büyük bir gayretle onlara destek olmaya çalışır. Fakat talih onlardan yana değildir. Şehirde çıkan bir veba salgını nedeniyle mektubu Romeo'ya ulaştırması gereken kişiler karantinaya alınmış ve zamanlaması önemli olan mektup, yerine ulaşmamıştır. Juliet'i almak üzere elinde kazma ve kürekle mezarlığa giden Lawrence, Paris'in kanlar içindeki cesedini ve Romeo'nun ölü bedenini bulur. Juliet uyandığında ona aceleyle olan biteni anlatır ve derhal oradan uzaklaşmaları gerektiğini söyler; karşı konulamayacak bir güç, planladıkları her şeyi altüst etmiştir. Fakat Juliet, yaşamak için tek motivasyonu olan Romeo'yu kaybetmiştir. Bu nedenle Lawrence uzaklaştıktan sonra yaşamına son verir. Gençlerin hayatını ve mutluluk ihtimallerini kaybetmemek için elinden gelen gayreti gösteren Lawrence, büyük bir acı ve mahcubiyet içinde olanları anlatır:

Hikmet sahibi, erdemli bir din adamı olan Lawrence; erdemli, cesur ve korkusuz bir savaşçı olan Nevfel; ikisi de âşıkların kavuşması için büyük çaba sarfeder ve ağır sorumluluk altına girer. Romeo, ümitsiz bir haldeyken Lawrence'in sözleriyle ümitlenir ve gayret eder. Mecnûn da aynı şekilde ümitsizken Nevfel'in

¹⁹⁸ Nevâî'nin LM versiyonunda İbni Selâm ile evlendirilen Leylâ, kendini öldürmek için zehirli bir kılıç hazırlar. Nikâhtan sonra eli kızın eline değince İbni Selâm hemen yere yıkılır. Öldü sanarak onu başka bir eve götürürler. İbni Selâm'da hafakan illeti olduğu anlaşılır; böylece genç çiftin birleşmesi nasip olmaz (Levend, 1959: 143).

telkinleriyle ve verdiği ümitle kendine gelir ve yaşama geri döner. Ancak ikisinin de çabaları kaderde yazılanlarla çakışır ve büyük bir mahcubiyet içinde geri çekilirler. Mecnûn'un pasif, durgun ve hareketsiz kişiliği, bir aksiyon adamı olan Nevfel'le; Romeo'nun hareketli, uçarı kişiliği, bilge bir din adamı olan Lawrence'la dengelenmiştir. İki karakter de aracı rolünde olduklarından, ikisinde de aşk hikâyelerinde sıklıkla rastlanan mektup motifi görülür. Nevfel ve Leylâ'nın babası arasındaki mektuplaşma, yüzlerce gencin, gerçekleşmeyen bir hedef uğruna öldüğü bir savaşa neden olur. Nevfel bu mektupla, Leylâ'yı Mecnûn'la kavuşturmayı hedeflemiş ancak kader buna izin vermemiş, neticede büyük bir trajedi yaşanmıştır. Lawrence'ın Romeo'ya yazdığı mektup ise, talihsiz gelişmeler neticesinde yerine ulaşmamış ve büyük bir trajedi yaşanmıştır.

2.3.6.2. Yardımcı Karakterler

Mecnûn ve Romeo'ya, sevgilileriyle ilgili en önemli haberleri getiren kişiler, Zeyd ve Balthasar'dır. Bu karakterlerin ortak özelliklerine değinmeden önce, eserlerdeki rollerinden bahsetmek gerekir.

Leylâ ve Mecnûn'da Zeyd, yaşadığı toplumdan dışlanmış ve uzaklaşmak zorunda kalmış Mecnûn'a destek olan, ondan çok şey öğrenen, aşk yolunda onu kendine üstad olarak gören, halkın içinden biridir¹⁹⁹. Mecnûn'un öğrencisi, şiirlerinin hayranı, yardımcısı, arkadaşı ve sırdaşıdır. Ancak esere, olaylar gelişikten sonra dahil edilmiştir²⁰⁰. Zeyd'in *Leylâ ve Mecnûn*'da görüldüğü ilk yer, Mecnûn'a, Leylâ'nın başkasıyla evlendiği haberini getirdiği yerdir. Zeyd, kendisi de aşk yüzünden kınanan ve acı çeken biri olarak, Mecnûn'un durumuna en fazla üzülenlerden biridir. Şehirde Leylâ hakkındaki haberleri büyük bir dikkatle izleyen Zeyd, onun İbni Selâm'la evlendiğini duyunca allak bullak olur ve gözyaşı döker.

¹⁹⁹ Araslı'ya göre Fuzûlî, topluma rağmen Mecnûn'un yanında yer alan Zeyd karakteriyle, Mecnûn gibi "mütarekki" (bu kelimeyle Mecnûn'un sanatçı ve marjinal kişiliği kastedilmiş olmalıdır) insanların yalnız olmadıkları mesajını vermiştir. Mecnûn'u yok etmek isteyen feodal ayanlara karşı, Zeyd gibi halkın içinden biri ona destek olmuş, öldükten sonra bile yanından ayrılmayarak Mecnûn'un fark edilmeyen değerini takdir etmiştir (Araslı, 1958: 38).

²⁰⁰ Mecnûn, bu aşk uğruna onca macera yaşarken arkadaşlarından söz edilir fakat Zeyd'in adı hiç geçmez. Zeyd, Leylâ İbni Selâm'la evlendikten sonra hikâyeye dahil edilmiştir. Mecnûn, bu aşk uğruna yazdığı şiirler yoluyla tanınıp, hüznü macerası dilden dile dolaştıktan sonra, Zeyd kendisini manen ona yakın bulur; çölde izini arar ve bulduktan sonra ölünceye kadar onun yardımcısı olarak kalır.

Çölde bulduğu Mecnûn'a kötü haberi ulaştırır; bahtının karardığını, sevgilisinin bir başkasının meclisine ışık olduğunu, ona da yanıp yakılmak düştüğünü söyler. Mecnûn bu haberi duyunca adeta ahının alevi göklere yükselir.

Mecnûn'un sitem dolu mektubunu alıp hızla Leylâ'nın evine götüren Zeyd, ona yaklaşıp mektubu gizlice verebilmek için evvelâ İbni Selâm'la sihir ve büyü üzerine sohbet eder ve onunla yakınlık kurar. Leylâ'nın bir cin tarafından büyülenmiş olduğunu öğrenince onun derdine derman olabileceğini söyler ve bu bahaneyle Leylâ'nın yanına yaklaşmayı başarır. Koynundan çıkardığı mektubu, muska niyetiyle Leylâ'ya verir. Leylâ mektuba cevap yazar ve ihtiyatla Zeyd'e teslim eder. Zeyd'den, iyileşinceye kadar her gün böyle şifalı bir muska yazıp getirmesini ister. Zeyd Mecnûn'a, Leylâ'nın kocasının öldüğü ve Leylâ'nın baba evine geri döndüğü haberini ulaştırdığında, Mecnûn'un üzülmesine ve gözyaşı dökmesine hayret eder. Oysa Mecnûn'un bu haber karşısında mutlu olacağını düşünmüştür.

Leylâ'nın öldüğü haberini alan Zeyd, derhal yola koyulur ve Mecnûn'u bulup ona, Leylâ'nın ömrünü ona verip fani olduğunu, kendisinin yaşamaya devam edeceğini söyler. Bütün emellerinin boşa gittiğini, uğruna canını hiçe saydığı sevgilisinin, kendi canını ona feda edip cennete doğru yola çıktığını ve Firdevs makamını şenlendirdiğini söyler.

K'ey şifte-i şikeste-tâli‘

Efsûs ki sa'yün oldı zâyî‘

....

Bâzâr bozıldı yığ bisâtun

Bu silsileden kes irtibâtun

Leylî sana verdi zindegânî

Sen ol bâkî ol oldı fânî

Sen sadkası olduğun perî-veş

Oldı sana sadka ey belâ-keş

Azm-i reh-i cennet etdi ol hûr
Fırdevs makâmın etdi ma‘mûr (2929-34)

Mecnûn bu haberi alınca adeta dünya başına yıkılır ve baygınlık geçirir. Kendine geldiğinde aldığı haberin tesiriyle Zeyd’e sitemler eder ve onu azarlar. Kendisine bu haberi vererek büyük bir zulüm işlediğini ve günaha girdiğini, bari bunun ardından onu sevgilisinin mezarına götürerek bir sevap işlemesini söyler. Birlikte Leylâ’nın mezarına doğru yola koyulurlar.

Zehr idi meğr bu verdüğün câm
Kim merg peyâmın etdi i‘lâm

Bir mûr-çeye nedür bu kîne
Fûlâda dözer mi âb-gîne

Te’sîr-i setemden ictinâb et
Bârî bu günâha bir sevâb et

İlet meni yâr olan diyâra
Şem‘ eyle meni mezâr-ı yâra

Düşdi yola oldu Zeyde hem-râh
Bir hâl ile kim neûzu bi’llâh (2942-47)

Mecnûn çektiği ıstıraba daha fazla dayanamaz ve sevgilisinin mezarı başında ruhunu teslim eder. Sevgilisinin yanına gömülür ve orası zamanla halk tarafından ziyaret edilen kutsal bir yere dönüşür. Mecnûn’nun vefalı arkadaşı Zeyd, o şehitliğe yakın bir yer tutup etrafını imar eder. Mezarlığa yaslanıp uyuyakaldığı bir gece, rüyasında güzel bir bahçe içinde iki sevgiliyi görür. İkisi de nurdan bir görüntü içinde, gam ve kederden kurtulmuş hoşça vakit geçirmektedirler. Zeyd, rüyasını insanlara anlatır ve bu kabri ziyaret etmek insanlar arasında bir âdet haline gelir.

RJ'de, Romeo sürgündeyken ona Juliet'le ilgili haberleri getiren kişi, Romeo'nun uşağı Balthasar'dır. Juliet'in Kont Paris'le evleneceği haberini ve Juliet'in ölüm haberini verip Romeo'yu yasa boğar. Romeo Mantua'ya sürüldüğünde bütün sevdiklerini Verona'da bırakmak zorunda kalmıştır. Verona'dan gelen Balthasar'a merakla sevdiklerini sorar. Balthasar, Juliet'in mezarında dinlendiğini, ruhunun artık meleklerle birlikte olduğunu söyler. Bu haberi Romeo'ya ulaştırmak üzere derhal at kiralayıp yola koyulduğunu söyler ve bu kötü haberi getirdiği için af diler.

Romeo

Ne haber Verona'dan? Ne var ne yok Balthasar?
Rahipten mektup getirmedin mi bana?
Karım nasıl? İyi mi babam?
Juliet'im ne yapıyor? Bir daha soruyorum,
O iyiye hiçbir şey kötü olamaz çünkü.

Balthasar

İyi öyleyse, hiçbir şey de kötü olamaz artık,
Capuletlerin mezarında dinleniyor vücudu,
Meleklerle birlikte ölümsüz ruhu.
Aile mahzenine indirilirken gördüm,
Hemen at kiralayıp döndüm bunu anlatmak için.
Bağışlayın, getirdiğim için bu kötü haberi.

Romeo, Balthasar'ın getirdiği kara haberle yıkılır; talihine isyan eder. Hayatla bağı tamamen kesilmiştir. Balthasar bunu hisseder ve Romeo'yu soğukkanlı davranmaya davet eder. Romeo'nun Balthasar'dan tek isteği Juliet'in mezarına kadar ona eşlik etmesidir.

Romeo

Demek böyle ha! Yıldızlarım, alacağınız olsun sizin!
Evimi biliyorsun, kâğıtla mürekkep getir bana,
Sonra da at kirala; bu gece oraya gideceğim.

...

Önemli değil artık. Hadi sen fırla, atları kirala.

Hemen geliyorum arkandan.

(Shakespeare, 2017: 118)

Babasına yazdığı mektubu da Balthasar'a emanet eder. Balthasar'a, eğer dostsa, kendisine mani olmamasını ve yazdığı mektubu babasına ulaştırmasını söyler. Balthasar, Romeo'nun uyarılarına rağmen, onu mezarlıkta tek başına bırakıp gidemez. Mezarlıkta bir servinin altına saklanır ve orada uyuyakalır. Rüyasında Romeo'nun biriyle kavga ettiğini ve onu öldürdüğünü görür. Fakat gerçekten de mezarlık kana bulanmış, Romeo hem Paris'i hem kendisini öldürmüştür. Balthasar, Prens'in adamları tarafından yakalandığında olan biteni anlatır.

Bu iki yardımcı karakter arasında bazı ortak özellikler bulunmaktadır. Zeyd, Mecnûn'un arkadaşı olarak tanıtılmakla birlikte, eserde daha çok Mecnûn'un yardımcısı rolündedir. Balthasar, Romeo'nun uşağı olmakla birlikte Romeo ona "dostum" diyerek veda eder. Bu durum daha çok Romeo ve Mecnûn'un insanı değerli gören tabiatlarıyla ilgilidir. Onların dünyasında sınıfsal ayrımlara yer yoktur. İkili aşk hikâyelerinde sıklıkla görülen mektup ve rüya motifi, âşıklar arasında aracı olmaları bakımından Zeyd ve Balthasar'da da görülür. Zeyd ve Balthasar'ın gördükleri düş, mezarlıktayken ve yorgunluktan uyuyakaldıkları bir anda görmeleri bakımından benzer özelliklere sahiptir.

Zeyd ve Balthasar, kadın kahramanların evlilik ve ölüm haberlerini erkek kahramanlar gurbetteyken onlara ulaştıran kişilerdir. İkisi de kadın kahramanların ölümü hakkında, onların cennete vardıklarını söyleyerek âşıkları teselli etmeye çalışırlar. Bu haber karşısında âşıkların ikisi de öfkelerini gökyüzüne yöneltirler: Mecnûn; "Gerdûna yetürdi şu'le-i âh" ve Romeo; "Demek böyle ha! Yıldızlarım, alacağınız olsun sizin!" diyerek isyan ederler.

2.3.7. Diğer Karakterler

Eserlerin ana karakterleri olan âşıkların arkadaşları, kahramanların dışarıda geçirdikleri zamanla ilişkili olarak görülmektedirler. Eserlerde erkek karakterlerin

zamanları, daha çok dışarıda geçtiği için onların arkadaşlarına daha fazla yer verilmiştir. Kadın karakterleri mukayese ettiğimizde, Leylâ'nın dışarıda zaman geçirme ve sosyalleşme imkânları Juliet'e göre daha fazladır. Leylâ, okulda arkadaşlar edinmiştir; gezintiye çıkabildiği arkadaşları vardır; onlarla kırlarda çadır kurup dans edip eğlendikleri görülür. Juliet'in yaşlılarıyla beraber bulunduğu tek ortam, kendi evinde verilen geleneksel balodur.

Romeo'nun en yakın arkadaşları, kuzeni Benvolio ve Prens Escalus'un yeğeni Mercutio'dur. Özellikle Benvolio, Romeo'nun aşk uğruna çektiği sıkıntılar konusunda ona daima destek olur. Benvolio'nun eserde görüldüğü son yer, Mercutio ve Tyblat'ın öldüğü sahnedir. Romeo'nun yaşadığı en büyük zorluklar, bu sahneden sonra görülür, ancak Benvolio, sonraki sahnelerde yer almaz²⁰¹. Romeo'nun diğer arkadaşı Mercutio, Benvolio'nun sakin, ılımlı ve barışçıl karakterinin aksine son derece heyecanlı, uçarı, geveze, alaycı ve öfkeli bir karakterdir.

Romeo'nun en yakınındaki kişi kuzeni Benvolio iken, Juliet'in en yakınındaki kişi, kuzeni Tybalt'tır. Shakespeare'in, kaynak eserden farklı olarak, kendi yarattığı Tybalt karakteri, Benvolio'nun karşıtıdır (Halio, 1998: 44); öfkeli, hırçın, kıskanç ve kavgacı bir karakterdir. İki aile arasındaki düşmanlığı en çok benimseyen aile üyesidir. Düşman aile Montagueelerin tek varisi olan Romeo'nun, şehirde sevilen ve değer gören biri olmasını hazmedemez. Onu öldürmek amacıyla yaptığı saldırıda kendisi gibi tez canlı bir karakter olan Mercutio'yla çarpışır ve onu öldürür. Ancak hırsı dinmez; esas hedefi olan Romeo'yu öldürmek üzere tekrar saldırıya geçer ve Romeo tarafından öldürülür²⁰².

Leylâ ve Mecnûn'un arkadaşlarından söz edilirken, âşıkların toplum karşısında içine düştükleri zor durumun, arkadaşlarını da etkileyebileceğinden söz edilmiştir. Mecnûn bu konuda arkadaşlarını uyarır; kendisinden uzaklaşmalarını ister. Leylâ'nın arkadaşları, erkek bireylere göre çok daha zor duruma düşebileceklerinden, bu konuda Leylâ'yı uyarırlar; kendine çeki düzen vermezse bu durumun onlara da zararı dokunacağını söylerler.

²⁰¹ *Romeo and Juliet*'in birinci quartosunda (Q1) son sahnede Romeo'nun babası, karısının ve Benvolio'nun öldüğünden söz eder ancak ikinci quartoda bu bilgi yer almaz (Halio, 1998: 44).

²⁰² Eserde Tybalt öldükten sonra Romeo ve Juliet'in hayatı tamamen değişir. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır (Halio, 1998: 36).

RJ'de gizli aşkın çevresinde dolanan üç genç insan, bunun bedelini hayatıyla ödemiştir. Bunlardan biri Romeo'nun arkadaşı Mercutio, diğerleri Juliet'in kuzeni Tybalt ve sözlüsü Kont Paris'tir. *LM*'de ise, iki gencin arkadaşları (özellikle Leylâ'nın) bu aşk macerası yüzünden muhtemel baskılarla karşı karşıya kalmışlardır; buna ek olarak bu aşk uğruna Leylâ'nın kabilesinden ve Nevfel'in ordusundan yüzlerce genç insan ölmüştür.

Şahıs kadrosu arasında *LM*'de, iki kabile arasındaki anlaşmazlıktan etkilenen Leylâ'nın kabilesinin lideri, kabile üyeleri ve askerler; *RJ*'de iki aile arasındaki düşmanlıktan etkilenen Prens Escalus ve yeğeni, aile üyeleri ve Veronalılar vardır. İnsanlar, bu iki çift arasındaki imkânsız aşktan ziyade, feodal aile yapısı ve kabile mantığından dolayı acı çekmişlerdir.

Dekor karakterlere baktığımızda, Leylâ'nın birlikte kırlara çıktığı arkadaşları ve düğününde raks edip insanları eğlendiren kızlar; *RJ*'de ise Capuletlerin balosuna katılan Juliet'in etrafındaki birbirinden genç ve güzel kızlar ve Juliet'in düğünündeki çalgıcılar görülür. İki eserde yer alan diğer dekor karakterler arasında bazı ortak özellikler görülmektedir. Mecnûn'un gurbet yollarındayken karşılaştığı iki avcı ve bir dilenci adam, yoksulluk yüzünden perişan düşmüş, ailelerinin geçimini sağlamak için yanlış işler yapmaktadırlar. Mecnûn, elindeki maddi varlığı iki avcıya vererek onları yaptıkları işten vazgeçirir. Yine yolda karşılaştığı perişan haldeki ihtiyar bir adamın, zincire bağladığı genç bir adamı dilendirdiğini görür. Adam, yoksulluk yüzünden bu hale düştüklerini, bağladığı adamın kanlı, kendisinin de diyet sahibi olduğu yalanını anlatarak dilendiklerini ve kazandıkları parayı aralarından bölüştüklerini anlatır. Mecnûn, ev ev dolaşırken Leylâ'nın evine de uğrama ihtimallerini düşünerek ihtiyardan genç adamı bırakmasını, onun yerine kendisini zincirlemesini ve kazanacakları paradan herhangi bir pay istemediğini söyler.

Romeo'nun sürgün yerindeyken rastladığı eczacı adam, sefalet iliklerine işlemiş ve fakirlikten perişan bir haldedir. Romeo, ondan alacağı bir şişe zehir için elindeki kırk altını vermeyi teklif eder. Eczacı, Mantua'da ölümcül zehir satmanın yasalara göre ölüm cezası getirdiğini söyleyerek tereddüt eder; Romeo, adamın içinde bulunduğu sefaletin zaten ölümle eş anlamlı olduğunu; bu altınları alıp sefaletten kurtulmasını söyler. Adam çaresizlikten dolayı bu teklifi kabul eder ve kırk

altın karşılığında zehri Romeo'ya verir. Kısa süren hayatı boyunca dünyada kötülük dışında bir şey görmeyen Romeo'ya göre, insanı dünyaya bağlayan bu altınlar, insan ruhuna, satışı yasaklanan bu zehirden çok daha fazla zarar vermektedir.

Al işte altınların –daha beter bir zehir insan ruhuna,
Şu satışı yasaklanan zavallı karışımlardan,
Daha çok cinayet işler şu rezil dünyada.
Ben sana zehir sattım; sense bana hiçbir şey.
(Shakespeare, 2017: 119)

Mecnûn ve Romeo'nun oldukça ümitsiz bir dönemde karşılaştıkları bu sefil ve perişan karakterler, yoksulluk nedeniyle yanlış işler yapmaktadırlar. Mecnûn, özellikle ihtiyar dilenciye elinde son kalan dünyalığı vererek onu yanlış davranışından alıkoymaz; aksine teşvik etmiş olur. Aynı şekilde Romeo, elinde kalan altınların hepsini yoksul eczacıya vererek onu yanlış bir şey yapmakla ilgili teşvik etmiş olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LEYLÂ VE MECNÛN İLE ROMEO VE JULIET'İN MUHTEVA ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Karşılaştırmalı Edebiyat bilimi (komparatistik), 19. yüzyıldan başlayarak bütün dünyada değişik yorumlar ve metotlar kazanarak yaygınlaşmıştır. Bu bilim dalının amacı, edebi ürünlerdeki çeşitli imaj incelemeleriyle, farklı metinler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaktır. Milletlerin birbirini tanımaları ve birbirleri hakkında görüş sahibi olmalarında bu tür çalışmaların rolü oldukça önemlidir (Enginün, 2011:7).

Komparatistik çalışmaları en yaygın şekliyle “ortak konu” ve “motif” ağırlıklı yapılıdır. “Ortak konu”lar kimi zaman antik edebiyatta işlenen, kimi zaman da ağızdan ağıza dolaşıp ülkeden ülkeye yayılan masal, efsane gibi sözlü anlatılarda yer alan; edebiyat tarihi boyunca farklı yazarların kendi tarzlarını yansıtarak işledikleri ortak anlatılara dayanır. Bu tarz konular için Almancada *stoff*, İngilizcede *theme* terimi kullanılır. Farklı ülkelerde veya farklı zamanlarda²⁰³ yaşamış iki yazarın eserlerinde yapılacak incelemeler sonucunda aynı konuyu işlediklerini keşfetmek ve esas olarak bu konuyu nasıl işlediklerini ortaya çıkarmak komparatistik açısından elverişli bir çalışma alanıdır (Aytaç, 2013:100).

Aralarında az veya çok benzerlik bulunan metinlerin sabırla ve inceden inceye karşılaştırılması sonucunda edebi bir temayülün veya biçimin gerçek tarihini ortaya çıkarmak mümkün hale gelecektir. Komparatistiğin alanına dahil edebileceğimiz genel edebiyatta esas olan, farklı medeniyetlere mensup büyük millet gruplarında ortak fikir ve sanat eğilimlerini keşfetmek ve bunların sınırlarını belirlemektir. Farklı kültürlerle ait edebiyatlar arasında sadece somut dilsel veriler değil, aynı zamanda birtakım düşünme ve hissetme tarzları da karşılıklı olarak iktibas

²⁰³ Tieghem, aynı coğrafyada yaşayan ve aynı dili kullanan yazarlar arasında işlenen ortak konuların, çoğunlukla bilinen bir tesire veya birebir taklide dayanacağından verimli bir çalışma alanı olamayacağını belirtir (Tieghem, 2017: 30).

edilmiştir. Edebi ürünler vesilesiyle milletleri birbirine yaklaştıran şey, yazarların ve şairlerin hayata ve insana bakışları; sanat hakkındaki fikirleri; tabiat, güzellik, aşk, hayat ve ölüm karşısında hissettikleridir. Edebiyatlar arasındaki etkileşimler sayesinde bu fikir ve hisler gelişir; daha belirgin ve anlamlı hale gelir (Tieghem, 2017: 147).

Farklı edebiyatların birbirinden iktibas ettikleri konuların incelenmesi, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının en temel konuları arasında yer alır. “Tematoloji” adı verilen bu tür çalışmalarda üç farklı konu grubu söz konusudur; bunlar temalar, tipler ve efsanelerdir. Temalar, şahsi olmayan durumları, “motif” adı verilen konu birimlerini, konuların çerçevelerini ve ne şekilde kullanıldıklarını; yani genel olarak, işlenen konuları içerir. Tipler, ortak insan tavırlarını, kaderin insan iradesindeki rolünü, karakter tahlillerini; ayrıca insan ruhunu belli yönleriyle sembolize eden doğüstü varlıkları içeren konuları ifade eder. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında oldukça geniş bir saha işgal eden tematoloji, bazen kaynakları anonim olan temaların kültürden kültüre taşınmasıyla ilgilenip folklora yaklaşır, bazen de aynı efsaneyi veya aynı konuyu anlatan büyük yazarların birbirleri üzerindeki muhtemel tesirleriyle ilgilenir (Tieghem, 2017: 132). Bu durum, edebiyat ürünlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesinde farklı disiplinlerden yararlanmayı zorunlu hale getirir²⁰⁴.

Biz bu çalışmada karşılaştırdığımız eserlerde yer alan mitoloji, kültür, din gibi edebiyat dışı alanlarla ilgili unsurları, metinle ilişkileri bağlamında incelemeye çalıştık. Bu unsurları değerlendirirken komparatistiğin temaları inceleme yöntemlerini kullanarak metinlerden fazla uzaklaşmadan ele almaya gayret ettik. Bunun için öncelikle her iki eserde yer alan temaları analiz edip konu birimlerini

²⁰⁴ Bir üstkuram (*metateori*) olan komparatistik, kendi sınırlarını aşarak edebiyat dışındaki bilimlerden de yararlanmalıdır. Edebi ürünler sadece edebilik ölçütleriyle değil, ihtiva ettiği kültürel öğeler de incelenerek eserlerin çok katmanlı yapısı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Söz konusu eğilim edebiyat incelemelerini karşılaştırmalı kültür araştırmalarına yaklaştırmıştır. Farklı edebiyat dairelerine mensup eserler arasındaki kültür farklılıklarının izini sürerek ilginç bulgularla karşılaşmak komparatistlere cazip gelmektedir (Aytaç, 2013: 144). Ancak bu eğilim, olumsuz denilebilecek bazı sonuçlara yol açmaktadır ve bu nedenle çeşitli eleştiriler getirilmiştir. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ortaya çıktığı ve hayli ilerleme katettiği Fransa’da tematoloji, fikir ve sanattan çok dilsel ve kültürel malzemeye ilgilendiği için eleştirilmiştir (Tieghem, 2017: 132). Tarihçilerin, sosyologların, psikanalistlerin, siyasetçilerin işini üstlenen ve edebiyattan çok bu alanlarla ilgilenen bir edebiyat eleştirisinin kendi zeminini kaybedeceğiyle ilgili endişeler dile getirilmiştir.

tasnif ettik. Daha sonra elde edilen malzemeyi karşılaştırarak her iki eser için ortak olan başlıkları belirledik. Ele aldığımız başlıca temalarla ilgili anlamsal bir çerçeve çizdikten sonra bu temaların ne şekilde ele alındığını beyitlerden ve dizelerden örnekler vererek ortaya koymaya çalıştık. Her iki eserde ortak olan ve en geniş şekilde işlenen başlıca altı tema belirledik. Bunlar aşk, güzellik, ışık, mitoloji, kültür ve trajedi unsurları altında bahtsızlık, gözyaşı, izole olma/inziva, sürgün/gurbet, şiddet, ölüm, mezar gibi konu birimlerinden oluşmaktadır.

3.1. AŞK TEMASI VE DÜŞÜNSEL ARKA PLANI

İncelediğimiz iki eserin de belkemiğini oluşturan konu aşk ve aşkın çeşitli görünümleridir. Birbirlerini görür görmez âşık olan Leylâ-Mecnûn ve Romeo-Juliet, birbirlerine kavuşamadıkları için sonsuzluğa uzanan aşkın sembolü olmuşlardır. *LM* ve *RJ* aynı çağda yazılmış olmakla birlikte aralarında dilsel, dinsel, kültürel ve coğrafi anlamda derin farklılıklar bulunan toplumların ürünleridir. Bununla birlikte söz konusu eserlerde işlenen aşkın tabiatı ve insan hayatına olan etkileri arasında oldukça güçlü benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerliklerin bir kısmı “aşk”ın evrensel bir tema olmasından kaynaklanırken bir kısmı da çalışmamızın birinci bölümünde bahsettiğimiz iki eserin ortak kökenlerinden ve iki kültür arasındaki etkileşimlerden kaynaklanmaktadır.

Metinlerde aşk temasının hangi yönleriyle ve ne şekilde işlendiğine geçmeden önce bu metinleri yoğuran kültürlerin sanat anlayışında aşkın ne şekilde tarif ve tasvir edildiğine bakmak gerekir. Biz bunun için Avrupa düşünce ve sanatına yön veren belli filozof ve yazarlar ile Doğu düşünce ve sanatına yön veren bazı düşünür ve yazarların görüşlerine yer verdik. Amacımız, ikisi de köklü birer geleneğin ürünü olan *LM* ve *RJ*’nin kültürel arka planını bir taslak halinde göstermektir.

Lugatlerde “aşırı sevgi ve bağlılık duygusu” gibi anlamlara gelen aşk, etimolojik olarak “*aşaka*” (sardı) kökünden türemiş Arapça bir kelimedir. Sarmaşık bitkisinin anlamı da buradan gelmektedir. Nitekim sarmaşık bitkisi, tüm gövdesini kuşattığı ağacın özsuyuyla beslenip geliştiğinden ağaç, zaman içinde zayıflayıp çürümeye başlar. Aşk da iç dünyasını sardığı âşığın zamanla tüm varlığına egemen

olur; âşık gün geçtikçe zayıflar, sararıp solar, mum gibi erir (Kılıç, 2009: 171). Stendhal, aşkın insan bünyesinde yarattığı etkiyi anlatırken “kristalleşme” örneğini verir: Salzburg’un tuz yataklarından birine atılan kuru bir ağaç dalı, orada kaldığı süre içinde göz alıcı güzellikteki binbir çeşit kristalle kaplanır. Uzun bir kıştan sonra ağacın tuz kristallerine teslim olması gibi sevgisiz kalan bir gönül de aşkı tanıdıktan sonra binbir kristalle kaplanır; gördüğü her şey kristallerin etkisiyle daha güzel ve parlak görünmeye başlar. Aşkla kristalleşmiştir insan; fakat artık çok daha kırılgandır (Stendhal, 2004: 38).

Ethica’da duyguların kökenini anlatan Spinoza’nın tanımına göre aşk, dışsal bir kaynağın düşünülmesi ve hayal edilmesiyle meydana gelen içsel bir coşku halidir (Spinoza, 2016: 220). Bu tanım, sarmaşık ve ağaç ya da ağaç dalı ve tuz kristalleri ilişkisinde olduğu gibi harici bir kaynağın insan varlığındaki etkisiyle meydana gelen aşkla ilgili bir fikir vermektedir. Zaten aşk hakkında yapılacak tüm tanım ve tarifler, birer fikir yürütmeden ileriye geçmeyecektir. Esasında bir his veya durum tarif edilirken insan zihninde anlaşılır hale gelebilmesi için benzetme yapılarak veya bir başka şeyle ilgi kurularak anlatılır. Ancak aşk benzersiz bir duygu olduğu için tarifi de mümkün değildir. Sinan Paşa (1440-1486), aşkın bu benzersiz ve karmaşık niteliğini *Tazarru’nâme*’de şu şekilde ifade eder: “*Aşk bir cevher-i bî-misl ü hemtâdur ki anun vasfı emsâl ile denilmez; aşk bir sırr-i mahfî-yi nâ-peydâdır ki anun tasvîri misâl ile gösterilmez.*” (Sinan Paşa, 2014: 515). Mevlânâ’ya göre aşkı idrâk etmenin afeti, onu sözle ifade etmeye çalışmaktır. Kanı kanla temizlemek mümkün olmadığı gibi aşk gibi yüce bir duyguyu sözlerin içine hapsedmek de olanaksızdır (Çelebioğlu ve Nahifi, 2014: 404). Sultan Veled *Aşknâme* adlı Farsça şiirinde aşkın nam ve nişandan münezzeh olduğunu; aşk hakkında söylenecek her ne varsa, aşkın bunun ötesinde olduğunu²⁰⁵; bütün nurların kaynağı olan bir nur ve bütün sırların mahzeni olan bir sır olduğunu söyler²⁰⁶ (Sultan Veled, 2015: 149, 194). 9. asrın Basralı mutasavvıflarından Semnûn b. Hamza (öl. 911)’ya göre de aşkın tarifi mümkün değildir zira bir duygu ancak kendisinden daha latif ve daha ince bir şeyle tarif edilebilir; aşktan daha nazik bir duygu olmadığı için onun tarifi mümkün değildir (Schimmel, 2012: 156).

²⁰⁵ *Işk bî-nâm u bî-nişân bâşed/ Her çi gûyi verâ-yı ân bâşed*

²⁰⁶ *Işk nûrîst menba’-ı envâr/ Işk sırrîst mahzen-i esrâr*

Aşk, istemsiz bir şekilde kalbe “düşen” bir duygudur. Bu nedenle aşkın isimlerinden biri de “kaymak, düşmek” anlamına gelen *hevâdır*²⁰⁷. *Hevânın* kalbe düşmesinin en etkin nedeni bakmaktır; bakışlar yoluyla açığa çıkan bu duygu, damarlarda akan kanın bütün vücuda yayılması gibi insanın varlığını tamamen kuşatır (İbn Arabî, 2008: 211). Spinoza’nın daha önce değindiğimiz aşk tanımında “harici kaynak” dediği şey, insanın ilgi dolu bakışlarının yöneldiği şeylerdir; bunların en başında güzellik gelir.

Dinlerin ve mitolojik hikâyelerin çoğunda yaratılışın kaynağı ve nedeni aşktır. İlâhî düzende aşk, birlik mertebesinde doğarak *esmâ* ve sıfatların geniş sahrasına dâhil olmuştur²⁰⁸ (Sultan Veled, 2015: 37). İslam’ın mistik yönünü temsil eden tasavvufta, “*Ben gizli bir hazine idim; bilinmeyi sevdim ve âlemi yarattım*” kutsi hadisi (Aclûni, no:2016, ty.: 155), insanın varoluş nedeninin tasavvuf kültürüne göre bir özeti mahiyetindedir (Pala, 2008: 38). Sinan Paşa, insanın yaratılış nedeninin aşk olduğunu şu beyitlerle dile getirmiştir: “*Encüm-efrûz-i enderûndur aşk; illet-i hükm-i kâf ü nûn’dur aşk; aşk iledir kâinâtın zuhûru; aşk iledir mevcûdâtın nûru*”²⁰⁹ (Sinan Paşa, 2014: 543).

İnsanın varoluş macerasını açıklayan semâvî²¹⁰ inanışlara göre kadın²¹¹ erkeğin vücudundan yaratılmıştır. İbni Arabî, “Hz. Muhammed’e kadınlar sevdirdi; o da onları sevdi.” hadisinde ifade edilen sevgiyi, bütünün parçaya ilgi duymasıyla açıklamaktadır; buna göre erkek, bir şeyin kendisini sevmesi gibi kadını sevmiş; kadın da bir şeyin kendi vatanına özlem duyması gibi erkeği sevmiştir²¹² (İbnü'l-

²⁰⁷ Necm suresinin ilk ayetinde de *hevâ* kelimesi bu anlamda kullanılmıştır: “Kaydığında yıldız yemin olsun!” (53/1).

²⁰⁸ *Işk-ı pinhân âşikârâ şud/ Nâgeh ez-hâne sûy-ı sahrâ şûd*

²⁰⁹ Sinan Paşa’ya göre aşk, sadece kâinâtın ve insanın varoluşunun sebebi değildir; aynı zamanda kâinâtta tüm olayların seyri de aşk sayesinde gerçekleşir; göğün dönmesi, yerin durması, güneşin ve ayın hareketleri, bitkilerin yeşermesi, kuşların ötmesi, rüzgarın esmesi ve diğer tüm hadiseler aşkla meydana gelir (Sinan Paşa, 2014: 547).

²¹⁰ Hem dini hem mitolojik inanışlar kastedilmiştir.

²¹¹ İbni Arabî, “kadın” (Ar. *nisâ*) kelimesinin anlamını, yaratılış sürecinde kadının erkekten sonra gelmesine dayandırmaktadır; buna göre Hz. Muhammed’e kadınların sevdirdiği bildirilen hadiste, kadın için mer’e kelimesi yerine nisâ kelimesi tercih edilmiştir; bu kelime “geciktirmek” anlamına gelen *nesî*’den türemiş bir kelimedir (İbnü'l-Arabî, 2013: 235). Bundaki kasıt, karşı cinse duyulan sevginin, kadının, erkek yaratıldıktan sonra onun vücudundan yaratılmış olduğu inancına gönderme yapmaktır.

²¹² İbni Arabî’nin yaratılış süreçlerini açıklarken üç sayısını vurguladığı görülmektedir; *Allah ruhundan üfleyerek erkeği yaratmış, ondan da kadını yaratmıştır. Böylece üç şey ortaya çıkmıştır; Hak, erkek ve kadın!.. ilk tek sayı üçtür. Tek sayılardan o ilk sayıya eklenen her şey üçe eklenmekle*

Arabî, 2013: 238). Mitolojik anlatılarda da kadın ve erkek, tek bedenin ikiye bölünmesiyle var olmuştur²¹³. Ancak buradaki neden, insanı cezalandırmaktır; göğe tırmanıp tanrılara karşı koymaya cüret eden insan, Zeus tarafından cezalandırılmış; hem kuvvetten düşüp zayıflamaları için hem de çoğalıp tanrılara faydalı olabilmeleri için insan bedeni ortadan ikiye bölünerek kadın ve erkek yaratılmıştır. İşte bu nedenle her yarı, diğer yarıyı özlemektedir; üstüne atlayıp kollarıyla sarmak ve bir bütün haline gelmek için büyük bir arzu açığa çıkmaktadır. Yani aşk denilen şey, insanın yaradılışındaki bütünlüğü arzulaması ve onu aramasıdır (Platon, 2000: 40).

İbn Hazm²¹⁴ (öl. 1064), bilgisine, görgüsüne ve en önemlisi deneyimlerine dayanarak aşkı anlattığı *Güvercin Gerdanlığı*²¹⁵ adlı eserinde aşkın bir âraz olduğunu; parçaları çeşitli yaratıklar arasında bölünmüş ruhların birleşmesiyle meydana geldiğini söyler. Ruhların, dağılan parçalarına iştihak duymaları insan olmanın bir gereğidir; bu nedenle bu iştihak ne din tarafından inkâr edilir ne de kanunlarla engellenebilir (İbn Hazm, 2002: 32). Zira bir duyguyu bastırabilmek veya ortadan kaldıracabilmek için ondan daha güçlü bir duyguya ihtiyaç vardır; ancak aşktan daha güçlü bir duygu olmadığından onu önlemenin bir yolu bulunmamaktadır (Spinoza, 2016: 322).

Mitolojik tanrıların içinde en genç ve en ince olan, aşk tanrısı *Eros*'tur. Akıcı bir varlık olduğundan her şeyi sarıp kuşatır. Aşkın en belirgin erdemi ne haksızlık etmesi ne de haksızlığa uğramasıdır; çünkü ona bağlanan her insan, bu bağlılığı gönülden kabul eder; aşkın doğasında zorbalığa asla yer yoktur. *Şölen*'de (Symposium) aşkın niteliklerini anlatan Platon'a göre, insanların içindeki yabancılık duygusunu yok edip kalpleri birbirine ısıdıran bu duygunun kudreti ve kıymeti

ortaya çıkar. Nitekim Hz Muhammed'e de dünyadan "üç" şey sevdirmişti: "Bana dünyadan üç şey sevdirdi; kadın, güzel koku ve namaz." (İbnü'l-Arabî, 2013: 238).

²¹³ İnsanın tek olarak yaratılmasından sonra ikiye bölünmesi, Doğu ve Batı mitolojik anlatılarında ortak bir temdir. Kadının erkeğin içinden çıkmasıyla varlık ikiye bölünmüş ve insan eksik bir şekilde varlık sahasına çıkmıştır. Kadın ve erkek ayrılırken birbirinden belli özellikler almışlardır. Bu konuyu Jung'un felsefesine göre inceleyen Kayaokay, bu felsefede erkeğin bilinçaltındaki dışı öğelere "anima"; kadının bilinçaltındaki erkeksi öğelere "animus" adı verildiğini aktarır (Kayaokay, 2014: 345).

²¹⁴ Endülüs/Kurtubalı bilgin, siyasetçi ve şair İbn Hazm; Zâhirî mezhebinin en büyük temsilcisi olup hadis, fıkıh, usul, hukuk, tarih gibi pek çok ilim alanında eserler vermiştir (Apaydın, 1999: 39).

²¹⁵ Klasik İslam edebiyatında *tavku'l hamâme* (güvercin gerdanlığı), güvercinlerin boynundaki halka şeklini andıran tüylerin, âşıkların boynuna geçen ve ölünceye değin çıkmayan "aşk zinciri"ni sembolize eder (İbn Hazm, 2002: 11).

yeterince bilinseydi, uğruna tapınaklar yapılır, en değerli armağanlar adanırdı (Platon, 2000: 44).

Schopenhauer, aşkın metafiziğini ele aldığı eserinde, bu duygunun insan tabiatına aykırı bir duygu olmadığını; gelmiş geçmiş bütün şairlerin ve sanatçıların ateşli ve tutkulu bir şekilde anlattığı ve insanlar tarafından eksilmez bir alaka gören aşkın, hayali bir kuruntu olamayacağını²¹⁶ söyler. Schopenhauer'a göre insan hayatında aşktan daha çok ilgi uyandıran bir şey yoktur. Bu nedenle insanların, en enerjik olduğu gençlik yıllarında kabiliyetlerinin ve zihinsel süreçlerinin yarısını aşkla ilgili konuların işgal ettiğini; aşkın en zeki insanları bile yoldan çıkarıp mantıksız işler yaptırabildiğini; en güçlü bağları çözme gücüne sahip olduğunu; zaman zaman sağlığın, servetin, mevkiin ve hatta hayatın bile bu uğurda feda edilebildiğini söyler. Ona göre tüm bu gürültünün, yaygaranın, tasanın gerçek nedeni her Romeo'nun Juliet'ini; her Mecnûn'un Leylâ'sını bulma isteğidir. Yoğun ve tutkulu aşk ancak birbirine uygun düşen böylesi ruhlarda gerçekleşir. Tam da bu nedenle aşk, uğruna her türlü çilenin çekilmesini, ardından yılmadan koşarken gösterilen ciddiyeti ve nihayet gerektiğinde can verilmesini hak eder (Schopenhauer, 2017: 42). Schopenhauer'den yaklaşık yedi asır evvel yaşamış olan İbn Hazm'ın, aşkın mahiyeti ve çeşitli görünümüne dair kaleme aldığı *Tavku'l-Hamâme* (Güvercin Gerdanlığı) adlı eserinde benzer cümleler görmek mümkündür. İbn Hazm bu eserinde aşkın insan hayatı üzerindeki kuvvetli otoritesine vurgu yapar; aşkın karşı konulması imkânsız kuralları, önlenemeyen bir baskısı, derin bir nüfuzu ve mutlak bir hâkimiyeti olduğunu; bu nedenle insan hayatında en sağlam şekilde kurulmuş bağları kolaylıkla çözebildiğini; en sağlam insanları sarsıp en katı kuralları yıkabildiğini ifade eder. Aşkın sihirli değneğiyle nice cimrilerin cömert olduğunu; nice kaba insanların kibarlaştığını; nice korkakların cesur, nice cahillerin kültürlü ve bilgili olduğunu; nice yaşlıların bu duyguyla gençleştğini; nice züht ehli insanların sefihleştğini; nice akli başında insanların dillere düştüğünü; nice hırçın ve huysuz

²¹⁶ Burada akla gelen Fuzûlî'nin; "Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var/ Aldanma ki şair sözü elbette yalandır" beyti bir paradoks barındırmaktadır. Bunu söyleyen Fuzûlî de bir şair olduğu için beyitte kastedilen mana bir tezat içermektedir. İlk dizede "...ise..." ifadesiyle mantıksal bir önerme oluşturmuş ve okurdan mantık çerçevesinde dilediği anlamı vermesini beklemiş olmalıdır. Eco, eserinde bu anlama gelen Latince bir atasözüne yer verir: "Mentiuntur, sicut dicitur in proverbio." (Şairler yalan söyler.) (Eco, 2018: 195).

kimselerin yumuşadığını; bükülmez huylarının esnediğini söyler (İbn Hazm, 2002: 72).

İbni Hazm, aşkla ve hayatla ilgili deneyimlerinden yola çıkarak, aşktan daha büyük bir saadet ve daha yüce bir coşku olmadığını dile getirir. Büyük başarılar ve büyük yenilgiler deneyimlediği hayatında sultanlarla birlikte olma; yokluktan sonra büyük servet sahibi olma; tehlikeleri atlatıp güvenli bir ortama kavuşma; çok uzaklarda sürgün hayatı yaşadktan sonra yeniden özgürlüğünü kazanma gibi pek çok büyük heyecanlar yaşamıştır; ancak bunların hiçbirinin, bir âşğın sevgilisine kavuşmasının yarattığı etkiyi uyandıramadığını söyler. Ona göre en belğ lisanlar dahi aşkın verdiği mutluluğu tarif edemez. Kralların ve halifelerin huzurunda bulunduğunu, toplantılarına iştirak ettiğini; ancak bu ortamlarda bile âşğın sevgilisine duyduğu korkuyla karışık saygıya denk bir saygı görmediğini söyler. Aşkın hatırı o denli yücedir ki, âşık, sevgiliden gelen her türlü eziyete katlanır; sevgilinin hakaretleri, küfürleri ve yaptığı diğer kabahıkların hiçbirini, kuşaklar boyunca onur kırıcı bir davranış olarak görülmemiştir, der²¹⁷ (İbn Hazm, 2002: 74).

Platon, aşkın ârızî bir hâl olduğuna vurgu yapar ve bu duygunun tek başına güzel ya da çirkin olamayacağını; düşkün bir insanla yaşandığında kötülük getiren; değerli bir insanla yaşandığında insana değer katan ve iyilik getiren bir şey olduğunu söyler. Düşkünden kastedilen ruhtan ziyade bedeni seven insanlardır; sevginin bu çeşidi sürekli değildir. Bedensel güzellikler kaybolduğunda haz da yok olur ona dayalı olan sevgi de. Ruhuyla seven insan ise ömür boyu sevecektir, çünkü bitip tükenmeyen bir değere bağlanmış olacaktır (Platon, 2000: 30). İbn Hazm, aşkın tabîî, ruhanî ve ilahî olmak üzere üç çeşidi olduğundan söz eder; tabîî aşkı, insanda bulunan hayvanî ruhla ilişkilendirir. Bu tür sevgi, şehvetten kaynaklanır ve egoist bir sevgidir; âşık için esas olan sevgili değil, ondan aldığı hazdır (İbn Hazm, 2002: 241). Aşkın akılla veya bedenle ilgisi oldukça sınırlıdır; aşk en gerçek haliyle ruhlarda meydana gelir. Kaynağı ruh dışında bir nedenle doğan aşk, söz konusu neden ortadan kalkınca yitip gider. Ancak ruhu kucaklayan sevgi, sonsuza dek varlığını sürdürür. Gerçek aşkın kaynağı ruh olduğuna göre birbirini görür görmez âşık olanlar; gördüğü

²¹⁷ *Sevgilinin küfürlerine, tokatlarına katlanmak ayıp değil, öyle düşünme, Ayıp değil, öpücükler kondurmak narin ayaklarına* (Ovidius, 2018: 62).

bir resim veya ses vesilesiyle âşık olanlar ve hatta birbirini hiç görmeden âşık olanlar, aşkı gerçek anlamda yaşamışlarsa buna şaşmamak gerekir. Bu çeşit insanların duygularını garip bulanlara İbni Hazm, cenneti de sadece tasvirle tanıyıp düşlediğimizi ve amaç edindiğimizi hatırlatır (İbn Hazm, 2002: 53).

İslam tasavvufunda aşk, çoğunlukla *hakiki* ve *mecâzi* olarak iki şekilde değerlendirilir. Sûfiler hakiki aşkla mecazi aşk arasında ilişki kurmuşlar; mecazi aşkın, ilahi aşka götüren bir yol olduğunu söylemişlerdir. Nitekim *mecaz* kelimesi, Arapçada bir şeyden başka bir şeye geçmek anlamına gelen *câze* fiilinden türetilmiştir. Hz. Peygamber'in kadınları sevmesindeki hikmet, Allah sevgisini soyut düzlemde hissetmek mümkün olmadığından, somut olarak yaşanabilecek kadın sevgisi vesilesiyle gerçek aşkı tanımak ve nitelikleri hakkında fikir sahibi olabilmektir (İbnü'l-Arabî, 2013: 526). Mevlânâ aşkın ilâhî bir sıfat olduğunu; O'nun dışındaki varlıklara duyulacak tüm aşkların mecaz olduğunu söyler: “*İşk zi evsâf-ı Hudâ-yı bî-niyâz/ Âşıkî ber gayr-i û bâşed mecâz*” (Rûmî, 1385: 853).

Kimi düşünürlere göre aşkın Orta Çağ'dan önceki ve sonraki görünümleri farklıdır. Orta Çağ'a kadar aşk Eros'la temsil edilmiştir; yani cinsel arzu temellidir (Meriç, 2016 c: 160). Stendhal'e göre aşk, uygarlığın yarattığı bir mucizedir; barbarlar arasında yalnızca fiziksel aşka rastlanır (Stendhal, 2004: 99). Shakespeare'i ve sanatını ele aldığı eserinde Cenap Şehabettin bu konu hakkında benzer bir düşünceyi dile getirir. Buna göre, vahşi kabilelerde aşk, göbekten yukarı çıkamayan bir folluk ve kuluçkalık meselesidir. Medeniyetle birlikte aşk göbekten yukarıya; kalbe ve beyne (zihin) yükselmiştir. Uygar bir insan için aşkın bedensel, duygusal ve zihinsel olmak üzere üç şekli vardır; Shakespeare'in eserlerinde bunlar birbirini tamamlar. Aşkın bu farklı görünümleri şiirle ve gerçeklikle temsil edilir; bunlardan birinin ihmal edildiği aşk, kötürüm kalmaya mahkûmdur. Birbirine karşı arzuyla bakan iki çift kadın ve erkek gözünün hareketlerinin hayvani bir suretten kurtulması için kadının adı Leylâ, Şirin veya Juliet; erkeğin adı Mecnûn, Ferhat veya Romeo olmalıdır; çünkü bu karakterleri aşka getiren şairlerin dehasıdır (Şahabettin, 1931: 39).

Doğu ile Batı kültürleri arasında yoğun bir etkileşimin yaşandığı Orta Çağ'da, Avrupa edebiyatında görülen ve *metrical romance* adı verilen manzum aşk

hikâyelerinde oldukça yapay bir aşk anlayışı hâkimdir. *Courtly love* (kibar aşk) denilen bu aşk anlayışı, Divan şiirinin aşk anlayışıyla oldukça benzer özelliklere sahiptir. Bu anlayışa göre aşk, tamamen platonik bir duygudur. Ne denli acı verirse versin sonsuza dek herhangi bir karşılık beklemezsizin sürer. Bu aşk anlayışında cinsel birleşme değil bir amaç, bir hayal bile değildir; âşık, hiçbir karşılık beklemeden, bir kölenin efendisine veya bir derebeyin kralına bağlılığı gibi mutlak bir bağlılık ve itaat içindedir. Bu aşk anlayışında kadın, Âdem'i günaha sokan Havvâ olmaktan çıkmış, Meryem Ana gibi tapınılan yüce bir varlığa dönüşmüştür (Urgan, 2020: 53). Avrupa edebiyatları üzerinde önemli etkileri olan ve Rönesans düşüncesini ilk olarak edebi eserlerinde işleyen İtalyan şair Petrarca'nın (öl. 1374) aşk şiirlerinden oluşan *Canzoniere* adlı eserinde bu aşk anlayışı hâkimdir. Burada sevilen kadın, âşığına karşı tamamen ilgisiz hatta kaba ve zalim davranabilir; ancak yine de âşık gönüllü bir şekilde ona hizmet etmeye devam eder ve ölene dek karşılık beklemeden sevmeye devam eder²¹⁸. Shakespeare döneminde İngiliz edebiyatında Petrarca'nın sonelerindeki bu aşk anlayışına bağlı kalınmıştır.

Romeo ve Juliet'in başında, Romeo'nun Rosaline'a karşı duyduğu sevgi bu tür bir sevgidir. Petrarca etkisiyle ele alınan bu aşkta Romeo'nun acıları ve gözyaşları karşısında Rosaline kaskatı durur; kalbi aşka tamamen kapalı, kusursuz bir güzeldir. Romeo ne denli kabalık ve ilgisizlik görse de onu sevmeye devam eder. Ancak Shakespeare platonik aşk anlayışını devam ettirmez; Juliet, sevildiği kadar seven ve aşk uğruna her türlü fedakarlığı ve çılgınlığı yapabilen gerçek bir âşıktır. Leylâ ve Mecnûn'da da Divan şiirinde görülen aşk anlayışının izlerine rastlanır ancak Leylâ, Divan şiirinin sevgili imajına uymaz; o da en az Mecnûn kadar çılgınca sever; aşk uğruna her şeyi göze alır ve bu uğurda canını bile feda etmekten çekinmez.

Aşağıda *LM* ve *RJ* metinlerinde görülen aşka dair ortak ve benzer içerikler, örnek beyitler ve dizelerle birlikte ele alınmıştır. Aşk temasıyla ilgili görülen en temel ortak nitelikler, aşkın sevgiliyle ortaya çıkan bir duygu olmaması; âşıkların

²¹⁸ Petrarca *Canzoniere*'deki şiirleri sevgilisi Laura için yazmıştır. Bu tamamen karşılıksız bir aşktır; Laura'nın mutlu bir evliliği olan ve 11 çocuk doğurmuş bir kadın olduğu; Petrarca'nın hayatı boyunca bu kadını karşılık beklemeden ve elini bile sürmeden sevdiği bilinmektedir (Urgan, 2020: 172)

doğasında olan bu duygunun onlara felâket getirmesi ve sahip oldukları her şeyi kademeli olarak yitirmelerine neden olması gibi özelliklerdir.

3.1.1. Aşkın Nesnesinin Önemli Olmaması

RJ ve *LM*'de Romeo ve Mecnûn'un peşinde koştuğu asıl değer aşktır. Âşıkların kişilikleri, aileleri, içinde bulundukları toplum vs. aşk söz konusu olduğunda önemini yitirir. Esasında aşkın doğası da bunu gerektirir. Kişiler, karakterler ve koşullar önemli değildir.

Shakespeare'in eserinde Romeo karşımıza ilk olarak, çektiği aşk acısı yüzünden perişan bir ruh haliyle çıkar. İnsanlardan kaçır, ıssız yerlerde sabahlara kadar tek başına dolaşır, güneş doğunca da kendini eve kapatıp perdeleri çekerek hayata küsmüş bir görüntü sergiler²¹⁹. Ruh hali bu şekilde tasvir edilen Romeo bu acıları, eserin sonunda uğruna ölmeyi seçtiği Juliet için değil, ilk sevgilisi Rosaline²²⁰ için çekmektedir. Zira Romeo, âşık tabiatından dolayı Juliet'le tanışmadan evvel de âşıktır.

Romeo'nun Rosaline'a duyduğu derin hislerin, bu uğurda döktüğü gözyaşlarının ve çektiği acıların tanığı olan Rahip Lawrence, onun Juliet'i görür görmez Rosaline'ı unutup Juliet'e deliler gibi âşık olduğunu ve onunla evlenmek istediğini duyunca hayretini gizleyemez:

Kutsal Ermiş Francis adına! Bu ne değişme!
Büyük bir aşkla sevdiğin Rosaline'i,
Öylece, çabucak bıraktın ha! Gençlerin sevgisi,
Yüreklerinde değil de gözlerindeymiş demek²²¹.
Meryem Ana aşkına! Hem Rosaline için
Nice gözyaşlarıyla yıkandı solgun yanakların;
...
Güneş yok etmedi henüz gökteki ahlarnı,

²¹⁹ İlgili dizelere "İssızlık" başlığı altında yer verilmiştir.

²²⁰ Shakespeare, eserinde Rosaline karakterine somut bir kişilik olarak yer vermemiştir. Rosaline eserde sadece ismen anılır. Adeta Romeo'nun romantik ve âşık karakterini belirginleştiren bir nesne gibidir.

²²¹ Aşkın güzellikle irtibatı "Güzellik" başlığı altında değerlendirilmiştir.

Şu benim ihtiyar kulaklarımda
Eski iniltilerin çınlar hâlâ.
(Shakespeare, 2017: 48)

Fuzûlî'nin eserinde de Mecnûn'un aşkla irtibatı Leylâ ile başlamaz. Tabiatı aşka meyillidir ve henüz bebekken bunun alametleri dadısı tarafından fark edilmiştir. Bütün ihtiyaçları giderildiği halde durmaksızın ağlayan bebek, peri gibi güzel bir kız tarafından kucağına alındığı anda susar ve huzur bulur. O kızın kucağından indiği anda tekrar feryat ve figan eder ve o güzelliği ister. Dadısı onun tabiatındaki bu eğilimi keşfettikten sonra o peri gibi güzel kızı Kays'ın bakımıyla görevlendirir:

Hüsnine bahup karâr dutdı
Feryâd u figânını unutdı

Oldukça elinde oldı handân
Düşdükde elinden etdi efgân

Mâhiyyetini çü dâye bildi
Ol mâhı ana enîs kıldı

...

Zâtında çü var idi mahabbet
Mahbûb görünce dutdı ülfet (537-41)

Görüldüğü gibi asıl olan aşkın nesnesi değil, kendisidir. Aşkta önemli olan duygunun niteliği ve şiddetidir; kime yöneldiği değil. Romeo ve Mecnûn, âşık olmak için, aşk uğruna bedeller ödemek ve nihayet hayatlarını feda etmek için yaratılmış gibidirler.

3.1.2. Aşkın Felâket Getirmesi

Platon *Phaidros*'ta, ruhlarda aşkın uyanışını ve âşıkların her şeyi gözden çıkarışını şu şekilde anlatır: Ruh, bir güzele baktığı ve ona meylettiği zaman ondan birçok zerrecikler ona doğru akar; ışıktan meydana gelen bu zerreciklerle dolan ruh, canlanır ve ısınır; sevinç duymaya başlar. Ancak ruh, sevip bağlandığı bu ışık

kaynağından uzaklaştığında, içine dolan ve duyduğu istekle açığa çıkamayan bu zerrecikler, tıkanır ve canlı bir nabız gibi atar; her bir zerrecik çıkma yerini zorlar ve böylece ruh büyük bir sıkışma ve gerilim yaşamaya başlar. Bir yandan hoşlandığı güzellikten aldığı hazların anılarından sevinç duyar, diğer yandan ayrılığın şiddetine dayanamaz ve büyük bir kedere kapılır. Bu keder nedeniyle gece uyuyamaz; gündüz yerinde duramaz; sevgiliyi görme umuduyla koşturur; ya da onu anımsatacak yerlerde bulur kendini. Sevgiliyi gördüğü ve o zerreciklerin tekrar ona akmaya başladığını hissettiği anda acıları sızıları diner. Bu hazzı sürdürebilmek için sevgiliden ayrılmaması gereklidir; bu nedenle âşık, tüm dertlerinin ve acılarının hekimi olarak gördüğü sevgiliye derin bir saygıyla bağlanır; ona köle olmaya dahi razıdır. Bunun için ailesini, arkadaşlarını kaybetmeyi göze alır; tüm serveti gitse umurunda olmaz; geçmişte titizlikle riayet ettiği kurallara ve göreneklere yüz çevirir. Uğruna her şeyin feda edildiği bu duyguya insanlar “aşk” demiştir (Platon, 1997: 64).

Padişahların heybetli tahtları aşkın karşısında ancak basit bir tahta kadar değerlidir (Çelebioğlu ve Nahifî, 2014: 404). Aşk sultanı insanın bedensel varlığına hükmetmeye başladığında, o insanın kişiliğine dair ne varsa yok olur gider. “Hükümdarlar bir ülkeye girdiler mi orayı bozarlar; halkının şerefliilerini alçaltırlar²²²” sırrınca, âşık olan insan, bütün varlığıyla aşk hükümdarının kudreti karşısında boyun eğer (el-Mevlevî, 2015: 46). Aşkın tahribat gücünün büyüklüğü gerçek anlamda âşık olanları yolundan ayıramaz; âşıklar her türlü çileye gönüllü olarak atılırlar. Onlar için vazgeçilemeyecek tek değer aşktır.

İncelediğimiz iki eserin hem erkek hem kadın kahramanları oldukça erken yaşlarda yüreklerini ve zihinlerini dolduran “aşk” uğruna, toplum içindeki ayrıcalıklı konumlarını, onlara bu konumu sağlayan ailelerini, zihinsel yetilerini ve nihayet canlarını kaybederler. Aşk, tüm çekiciliğiyle onların bedensel ve ruhsal varlıklarına galip gelir; nihayet âşıklar, tüm varlıklarını bu uğurda gönüllü olarak feda ederler. Tabiatı aşka meyilli olan kahramanlar, aşkın insan hayatına düşman ve tuzaklarla dolu bir yol olduğunu içten içe bilirler ancak kendilerini bundan korumak yerine

²²² Neml, 27/34.

aşkın onları daha fazla kuşatmasını isterler. Çevrelerindeki insanların tüm uyarılarına rağmen onları aşama aşama yok eden bu duygudan vazgeçemezler.

Romeo ve Juliet'te aşk, dışardan bakıldığında oldukça nazik ve duyarlı bir duygu gibi görünmesine rağmen deneyimlendiğinde son derece acımasız, kaba, hoyrat ve diken gibi can yakan bir duygu olarak betimlenir:

Benvolio

Ah, uzaktan nazik görünen aşk
Nasıl da acımasız ve kaba denendiğinde!
....

Romeo

Aşk duyarlı bir şey mi ki?
Öyle kaba, öyle hoyrattır ki, acıtır diken gibi.
(Shakespeare, 2017: 23)

Aşkın *Leylâ ve Mecnûn*'daki görünümü de son derece negatiftir; buna göre aşkın insan hayatına düşman tabiatı, tüm dünyada bilinen bir gerçektir. Aşkın mutluluk vermesini beklemek, aşkın ne olduğunu bilmemektir; çünkü aşk derdine gönül vermenin tek sonucu vardır o da zarar ve ziyandır:

Cân verme gam-ı aşka ki aşk âfet-i cândur
Aşk âfet-i cân olduğu meşhûr-ı cihândur

Sûd isteme sevdâ-yı gam-ı aşkda hergiz
Kim hâsıl-ı sevdâ-yı gam-ı aşk ziyândur (972-73)

Aşk o denli ağır bir yüküdür ki âşğın varlığında kendisiyle birlikte varlığını sürdürecekt hiçbir şeyi kabul etmez. Bu nedenle Mecnûn sevdâ sahiline yaptığı yolculukta aklı, sabrı, dili, dini ve diğer tüm bağlayıcı unsurları terk ederek varlığının en yalın haliyle, yola yükü hafiflemiş bir şekilde (*sebûk-bâr*) devam eder²²³.

²²³ Burada gönlünü kaptırdığı Hristiyan güzeli için tüm değer yargılarını hiçe sayan Şeyh San'an hikâyesini hatırlamak gerekir. Attar'ın *Mantıkuttyar*'ında yer alan bu hikâyeye göre Şeyh San'an

Akl u sabr u dil ü dîn getdi bi-hamdi'llâh kim
Sefer-i sâhil-i sevdâya sebük-bâr olubem (1403)

İncelediğimiz eserlerde kahramanların, aşkın yıkıcı etkisiyle aşamalı olarak, fakat değeri artan biçimde kaybettiklerini ele aldığımızda, birtakım ortak başlıklar elde ettik. Her iki eserin ait oldukları kültürlerde aile adı, ün, erkekler için yiğitlik, kadınlar için namus ya da çekingenlik oldukça önemli değerlerdir. Kahramanlarımız aşkın dikenli yollarında ilk olarak bunları feda ederler.

3.1.2.1. İsim ve Ünden Vazgeçme

Verona'nın birbirine düşman seçkin ve soylu aileleri Montague ve Capuletlerin tek varisleri Romeo ve Juliet, birbirlerini görür görmez aşka tutulurlar; hikâyenin başından sonuna kadar aşk uğruna her şeylerini yitirirler. Kaybettikleri şeylerin hiçbirisi, aşkın onlara vaad ettiği mutluluktan daha çekici değildir. Evvela onları birbirine düşman kılan adlarından ve ailelerinden vazgeçmeye gönüllü olurlar. Juliet'e göre ailesinde nefret hissi uyandıran "Montague" adı Romeo'nun bir parçası olamaz; ona göre insanın özüyle kıyaslandığında isim ve mensubiyetlerin hiçbir önemi yoktur. Juliet gibi Romeo da adından vazgeçmeye hazırdır. O da Juliet'e düşman olan adından nefret etmektedir:

Juliet

Ah, Romeo, Romeo! Neden Romeo'sun sen?

İnkâr et babanı, adını yadsı!

Yapamazsan, yemin et sevdiğine,

Vazgeçeyim Capulet olmaktan ben.

.....

Benim düşmanım olan adıdır yalnızca

Sen sensin, Montague olmasan da.

Hem Montague nedir ki? Ne eli bir ekeğin,

Mekke'de yaklaşık 700 müridi olan zühd ve takva sahibi bir mürididir. Rüyasında görüp âşık olduğu Rum Kayseri'nin kızının onunla evlenmek için öne sürdüğü tüm şartları kabul eder. Buna göre Şeyh, kilisede ibadet edecek, Kur'an'ı yakacak, şarap içecek, domuz güdecek ve Hristiyan din adamlarının sembollerinden biri olan zünnâr takacaktır. Şeyh, aşk uğruna tüm bunları yapar. Bu hikâye, aşk yolunda feda edilemeyecek hiçbir şey olmadığını sembolik ifadesidir (Pala, 2008: 430). (Ayrıca bk. Yavuz, Kemal, **Gülşehri'nin Mantıku't-Tayr'ı (Gülşen-nâme)**, ty: 20).

Ne ayağı, ne kolu, ne yüzü, ne de başka bir parçası.

.....

Romeo, bırak, at bu adı! Senin parçan olmayan
Bu ada karşılık al bütün varlığımı.

Romeo

Alıyorum öyleyse sözünü dinleyerek
“Sevgilim” de ki, vaftiz olayım yeniden;
Romeo değilim bundan böyle ben.

....

Nefret ediyorum adımdan ben de
Sana düşmandır diye.
(Shakespeare, 2017: 39)

Bağdat ve Basra’daki Arap kabilelerini yöneten Kays’ın babası, Araplar arasında faziletli, şeref ve itibar sahibi bir liderdir. Uzun bir bekleyişin ardından doğan Kays, bu soylu ve zengin ailenin tek varisidir. Oldukça güzel bir istikbali olması beklenirken Kays henüz on yaşındayken aşka tutulur. Aşkın acıları ve ayrılığın zorlukları onu dönüştürür; sergilediği çılgınca tavırlar nedeniyle çevredeki insanlar onu “Mecnûn” diye çağırırlar:

Söz muhtasar ol esîr-i sevdâ
Bir nev‘ ile oldı halka rüsvâ

Kim Kays iken oldı Mecnûn
Ahvâlini etdi gam diğer-gûn (796-97)

Ona verilen bu isim gittikçe yayılır ve çocukların arasında bile alay konusu olmasına neden olur. Leylâ’nın babası, kızını istemeye gelen Kays’ın babasına, kendisi gibi soylu biriyle akraba olmanın bir şeref olduğunu, ancak tuhaf davranan ve insanların “Mecnûn” diyerek kınadıkları oğlunun, kızına layık olmadığını söyler:

Kurbûn bilürem mana şerefdür

Ammâ halefün aceb halefdür

Mecnûn diye ta'n eder halâyık

Mecnûna menüm kızum ne lâyıık (1059-60)

Okulda birbirlerine âşık olan Kays ve Leylâ arasındaki alâka hakkında söylenenler okuldan dışarıya taşar ve gitgide yayılır. Nihayet Leylâ'nın annesinin kulağına gider. Annesi Leylâ'yı bu konuyla ilgili uyarırken tanınan, bilinen ve soylu bir aile olduklarını, hem kendi adını hem ailesinin adını kötüye çıkarmaması gerektiğini söyler. İsimlerini lekeleyen bu dedikoduların önüne geçmek için okuldan ayrılıp eve kapanmasını ister:

K'ey şûh nedür bu güft ü gûlar

Kılmak sana ta'ne ayb-cûlar

Niçün özüne ziyân edersen

Yahşi adunı yaman edersen

.....

Biz âlem içinde nîk-nâmuz

Ma'rûf-ı tamâm-ı hâs u âmuz (646-66)

3.1.2.2. Yiğitlik ve Namus Değerlerinin Önemi Yitirmesi

Aşk, kanadı melâmet olan bir kuştur; halkın kınaması olmazsa o kuş uçamaz. Aşk pazarında ipek giysilerin pul kadar değeri yoktur; âşıklar mahallesinde nâm ile nâmusun çöp kadar değeri yoktur (Sinan Paşa, 2014: 497). Halkın takdiri ve toplumun onayı, ne Mecnûn'nun umurunda olmuştur, ne de Romeo'nun... Aynı şekilde Leylâ ve Juliet de toplumun değer yargılarını aşkla aynı kefeye koymuşlar ve ağır basan değer 'aşk' olmuştur.

Verona'da takdir edilen yiğit bir genç olan Romeo Montague'nun iyi nitelikleri, ailesinin hasmı olan Lord Capulet tarafından bile tasdik edilir. Davetli olmadığı halde ve üstelik düşman ailenin oğlu olduğu halde Capulet'in düzenlediği

maskeli baloya gelmeye cüret ettiği için Capulet'in yeğeni Tybalt Romeo'ya kılıç çekmeye hazırlanırken amcası tarafından engellenir:

Capulet

Sakin ol yeğenim²²⁴, kendi haline bırak onu,
Ağırbaşlı bir efendi gibi davranıyor doğrusu;
Hem övünüyor tüm Verona kendisiyle
Erdemli, saygılı, yiğit bir genç diye.
Verseler bile bu kentin tüm servetini
İstemem evimizde küçük düşürülmesini.
(Shakespeare, 2017: 30)

Yiğitliği ve saygınlığı hasmı tarafından bile onaylanan Romeo, Juliet'e âşık olunca “erkek”lik özelliklerini yitirir; eserde kullanılan tabirle “kadınlaşır”. Romeo'ya öteden beri kin besleyen Juliet'in kuzeni Tybalt, balo gecesinden sonra ona saldırmaya karar vermiştir. Romeo'yla vuruşmak üzere kent meydanına gelir ve onu kışkırtmak için hakaret eder. Ancak aynı günün sabahı Juliet'le gizlice evlenmiş olan Romeo onun hakaretine gereken karşılığı veremez:

Romeo

Tybalt, seni sevmemi gerektiren şey
Alıkoyuyor beni böyle bir selama
Gereken karşılığı vermekten.
Alçak değilim ben;
Haydi yoluna, uğurlar olsun,
Sen beni hiç mi hiç tanımıyorsun.

Romeo'nun bu son derece yumuşak tavrına rağmen Tybalt ona meydan okumaya devam eder ve kılıcını çekmesini ister. Ancak Romeo, Tybalt'ın tüm kışkırtmalarını ılımlı ve sevgi dolu sözlerle geçiştirir:

²²⁴ Tybalt, Lady Capulet'in yeğeni; Juliet'in kuzenidir. Orjinal metinde Lord Capulet, Tybalt'a *kinsman*, *coz* (cousin) gibi ifadelerle hitap eder. İngilizcede *coz/cousin* kelimeleri akrabalık ilişkisi ifade eder; amca/dayı, teyze/hala çocuğu olmasına gerek yoktur (Ingledew, 2000: vii).

Romeo

Hiçbir zaman hakaret etmedim sana,
Hem ben, aklının alabileceğinden
Daha çok severim seni,
Sonra anlayacaksın bu sevginin nedenini;
Bu yüzden, soylu Capulet, bil ki,
Benim adım kadar değer veririm senin adına.

Romeo'nun bu pasif ve "utanç verici" olan tavrı, onun yiğitliğiyle övünen arkadaşı Mercutio'yu çok kızdırır ve onu daha çok kıskırtır:

Mercutio

Of miskin, şerefsiz, çirkin bir boyun eğiş!
Hepsini temizler bir kılıç hamlesi.

Tybalt'ın hakaretlerine ve meydan okumalarına daha fazla dayanamayan Mercutio, kılıcını çekip Tybalt'la vuruşur. Romeo kavgayı önlemek üzere aralarına girer; arkadaşı Mercutio'yu tutmaya çalışır; bu fırsatı değerlendiren Tybalt, Romeo'nun kolunun altından Mercutio'ya kılıcını saplar ve onu öldürür. Bunun üzerine Romeo, gereken şekilde müdahale edip Tybalt'ı engellemediği için büyük bir pişmanlık duyar:

Romeo

Prensin akrabası bu soylu kişi,
Benim can dostum, benim yüzümden aldı,
Bu öldürücü yarayı.
Tybalt'sa bir saatlik hasmım;
Ünüm lekelendi onun kara çalmasıyla.
Ah sevgili Juliet, güzelliğin kadınlaştırdı beni,
Yumuşattı özümdeki yiğitlik çeliğini.
(Shakespeare, 2017: 70)

Mercutio'yu öldürdükten sonra asıl hedefi olan Romeo'yu öldürmek üzere geri dönen Tybalt, Romeo'yla vuruşur ve ölür. İki cinayetle sonuçlanan kavgadan sonra arkadaşı Benvolio'nun tavsiyesiyle Romeo olay yerinden kaçıp Rahip Lawrence'in yanına kaçar ve orada saklanır. Rahibin hücreğine gelip, olayı duyan Juliet'in içler acısı halinden bahseden dadının anlattıklarından sonra iyice karamsarlığa kapılan Romeo, göğsüne saplamak üzere hançerini kaldırır. Bunu üzerine Rahip onu azarlar ve ona gerçekte böyle zayıf bir erkek²²⁵ olmadığını hatırlatır:

Rahip Lawrence

İndir şu umutsuz elini! Erkek değil misin sen?
Görünüşün haykırıyor erkek olduğunu oysa
Ama gözyaşların kadınca.
Yırtıcı bir hayvanın bilinçsiz öfkesini
Hatırlatıyor bana çılgınca davranışların.
Sende erkek kalıbına yakışmayan bir kadın var
Ya da her ikisine benzeyen bir canavar.
Beni şaşırtıyorsun. Kutsal görevim üzerine and içerim ki,
Daha sağlam yaradılışlı bilirdim seni.
.....
Erkekçe yiğitlikten uzaklaşan soylu kalıbın
Balmumundan bir biçimmiş meğerse.
(Shakespeare, 2017: 84)

Soylu ve yiğit bir aileden gelen Mecnûn da tıpkı Romeo gibi aşka tutulduktan sonra zayıf ve savunmasız bir insana dönüşmüştür. Mecnûn'un annesi ona ailelerinin yaşadıkları çevredeki isimleri, iyi ünleri hakkında uyarılarda bulunur ve bu ünü lekelememesini; soyuna sopuna uygun şekilde liderlik ve savaşçılık özelliklerine uygun davranmasını ister. Oğluna kızlardan, şaraptan ve şiirden uzak durmasını; kılıçla, ok ve yayla meşgul olup kahraman savaşçıların yolundan gitmesini öğütler:

²²⁵ Breton'a göre duyarlık dişilerde daha belirgin bir özelliktir. Erkek, acıyla karşı karşıya kaldığında "adam olduğunu göstermek" ve "kadın" gibi görünmemek için dişlerini daha fazla sıkarak zorundadır. Yine Breton, bu durumun daha çok eğitsel etkilerden kaynaklandığını; dolayısıyla böyle bir ayırımın kesinliğinden söz etmenin mümkün olmadığını söyler (Breton, 2015: 106).

Şânunda riyâset-i Arab var
Mîrâs-ı şecâat ü edeb var

Etvâr-ı mülûk dut hemîşe
Âyîn-i şecâat eyle pîşe

....

Müjgân-ı siyâhdan götür dil
Ol nâveng-i cân-sitâna mâil

Olsan nigerân-ı kadd ü kâmet
Kıl nîze-i hûn-feşâna rağbet

....

Zevk-ı dil ü dîde kılma âdet
Salma mey ü şâhide irâdet

....

Şi‘re heves etme kim yamandır
Yahşi deseler ana yalandur (945-61)

Oğlunu ıslah etmek için ve akranları gibi “normal” bir genç olması için her türlü yolu deneyen babası, artık hasta ve yorgun düştüğünü hissetmektedir. Çölde oğlunu son derece kötü bir halde bulur; aşkta ve çılgınlıkta şöhret yapmış olmasını mazur gördüğünü, zira aşkın yeni yetme delikanlıları olgunlaştıran bir kılavuz²²⁶ olduğunu, ancak artık büyüdüğünü ve olgun davranma zamanının geldiğini hatırlatır:

Ger tıflıgunda mest bî-bâk
Sahrâya düşüp yahan kılup çâk

Oldun reh-i aşk içinde meşhûr
Ma’zûr idün ol zamanda ma’zûr

....

²²⁶ Tasavvufta kişi irfan mertebelerini ancak aşk sayesinde tırmanabilir; sâlikin aşkının derecesi ne ölçüdeyse irfanının derecesi de o ölçüdedir (el-Mevlevî, 2015: 22).

Nev-reslere aşk bir hünerdür
Ser-hadd-i kemâle râh-berdür (2061-64)

Romeo aşk karşısında, toplum içindeki saygın konumuna, ününe ve erkeksi duygularına aykırı davranışlar sergilerken Juliet'in de aşk karşısında dizlerinin bağı çözülür; doğru diye öğretilen kızlara özgü davranış modellerine aykırı davranışlar sergiler. Bunlardan biri de kızların duygularını gizlemesi; aşk ilanını erkekten beklemesi ve erkeğe karşı hissettiklerini dillendirmemesidir. Ancak Juliet, Romeo'nun onu dinlediğinden haberi olmaksızın hislerini en yalın haliyle dile getirir ve aşkını itiraf eder. Romeo'nun bunları duyduğunu öğrendiğinde mahcup olur ve Romeo'dan af dileyip bu aykırı davranışını hoşgörmesini ister:

Juliet

Biliyorsun, gecenin maskesi var yüzümde,
Olmasaydı eğer, duyduğun için demin söylediklerimi
Nasıl kızardığını görürdün yanaklarımın.
Çok isterdim ah bir güzel uyup göreneklere
Demin söylediklerimin tümünü inkâr etmeyi!
Ama uğurlar olsun görgü kurallarına.

.....

İtiraf edeyim ki, daha çekingen davranmalıydım²²⁷,
Ama farkına varmadan ben, seni sevdiğimi
Ağzımdan ıstıtmışsin. N'olur bağışla beni,
Hafifliğe yorma sakın
Karanlık gecenin açığa vurduğu çaresizliğimi.
(Shakespeare, 2017: 41)

Yaşadıkları çevre ve kültür dikkate alındığında Juliet'in aşk karşısında hissettiği çekingen tavır, Leylâ'da daha fazla olacaktır. Nitekim aşkları dile düştükten sonra Leylâ'nın, annesi tarafından azarlanması tek nedeni insanların

²²⁷ Benzer bir yaklaşım Ovidius'ta (MÖ 43-MS 18) da görülür: "İlk adımı atmak bir kadın için utanç verici, bu doğru/ Seve seve teslim olur ama, âşığı adım atınca da./ Ah! Ne çok güveniyor demek ki bir genç, dayanılmaz endamına./ İlk adımı bir kızın atacağını sanıyorsa hâlâ./ İşe erkek başlamalı, yalvarıp yakarmalı:/ Ancak o zaman karşılık alır niyazlarına, tatlı tatlı." (Ovidius, 2018: 34).

dedikodu etmesine yol açması değildir; bu konu insanların diline düşmese bile Leylâ'nın âşık olmaya, hele de aşkını izhar etmeye hakkı yoktur. Zira aşk yalnızca erkeklere yaraşır bir duygudur; kızların âşık olması göreneklere uymaz. Juliet'in Romeo'ya aşkını izhar etmesi, çekingen davranmayıp aşkını belli etmesinden dolayı yaptığı öz eleştirilerin benzerlerini, Leylâ'nın annesinin onu azarlarken kullandığı ifadelerde görmek mümkündür²²⁸:

Niçün sana ta'ne ede bed-gû

Nâmûsa taalluk iş midür bu

...

Lâle kimi sende lütf çohdur

Ammâ ne deyem yüzün açuhdur

Temkîni cünûna kılma tebdîl

Kızsen ucuz olma kadrüni bil

....

Derler seni aşka mübtelâsen

Bîgâneler ile âşinâsen

...

Oğlan aceb olmaz olsa âşık

Âşıklığ işi kıza ne lâyık

Ey iki gözüm yaman olur âr

Nâmûsumuzı itürme zinhâr (649-65)

Ebeveynlerinin tüm ikazlarına rağmen aşkın büyüüne kapılan sevgililer, değer yargıları tamamen farklı olan ayrı bir dünyada yaşıyor gibidirler. Bu uyarılar onlarda herhangi bir davranış değişikliğine yol açmaz.

²²⁸ Câmî'nin LM versiyonunda bu eleştirileri Leylâ'nın kendisi dile getirir: “*Aşk gezintisi kadın işi değil, kadın kendine sahip değil ki / Aşk ortaya çıktığında erkek için marifet, kadına ayıp olur*” diyerek kendini kınar (Huseynî, 2014: 174).

3.1.2.3. Aileden ve Mirastan Vazgeçme

Âşıklar yalnızca isimlerinden değil, ailelerinden, çevrelerinden ve konforlu bir gelecekten de vazgeçerler. Aşkı yitirecek olduktan sonra bunların hiçbir değeri yoktur onlar için.

Düşman ailelerin çocukları olduklarından haberleri olmadan birbirlerine âşık olan Romeo ve Juliet, bu acı gerçeği öğrendikten sonra birbirlerini sevmekten vazgeçmemişler; sevginin nefretten daha üstün olduğuna inanmışlardır. Aralarındaki aşktan hiçbir şekilde haberi olmayan aileleri arasında düşmanlığı ve nefreti pekiştirecek olayların gelişmesi de onları etkilememiş, adeta dünyayı birbirlerinden ibaret görmüşlerdir. Juliet, çok sevdiği kuzeni Tybalt'ın Romeo tarafından öldürüldüğünü duyduğu an adeta dünyası başına yıkılır; ancak esas üzüntüsü kuzeninin öldürülmesinden ziyade Romeo'nun Verona dışına sürgün edilecek olmasıdır. Hiç kimsenin ölüm haberi, Romeo'nun ondan uzaklaşacak olmasından daha kötü değildir Juliet için:

Juliet

“Tybalt öldü, Romeo da sürüldü.”

Şu “sürüldü”, bir tek “sürüldü” sözü yok mu,

Binlerce Tybalt'ın denktir ölümüne.

....

“Romeo sürüldü” diyen sözler,

Annen, baban, Tybalt, Romeo, Juliet

Hepsi öldü gitti demekle birdir.

(Shakespeare, 2017: 78)

Âşık olana ve aşkıyla ilgili çeşitli sınavlarla yüzleşene kadar anne babasına saygısızlık etmeyen Juliet, ailesinin karşı çıkacağını bildiği Romeo'ya âşık olduktan sonra tüm sevgisini Romeo'ya hasreder; bu uğurda hem ailesini hem de konforlu hayatını gözden çıkarır. Romeo'nun sürgünden dönmesini sabırla beklemeye kararlıyken ailesi onu Kont Paris'le evlendirmeye niyetlenir; buna itiraz ettiğinde babasının sözlü şiddetine maruz kalır; evlatlıktan reddedilmekle ve evden kovulmakla tehdit edilir:

Capulet

Kızımsan, dostuma vereceğim seni,
Değilsen eğer, çekil git, dilen, aç kal, geber sokaklarda;
Bak sana söylüyorum, seni asla tanımam,
Benim olan şeylerden de hiç yararlanamazsın.
Bilesin bunları: iyi düşün. Ben tükürdüğümü yalamam.
(Shakespeare, 2017: 96)

Annesi ve dadısı da babanın tavrına destek verince Juliet yapayalnız hisseder ancak yine de Romeo'dan vazgeçmez. Rahip Lawrence'a danıştıktan sonra eve döner ve ailesine Kont Paris'le evlenmeyi kabul ettiğini söyler. Oysa bu rıza hali, Juliet'in ailesini atlatmak için yapılmış bir plandır. Juliet, çok tehlikeli olan bu planı, tüm tehlikelerini bilmesine rağmen tereddüt etmeksizin uygular. Plandan umduğu sonuç, son derece konforlu yaşamını ve ailesini terk edip sürgündeki cinayet suçlusu Romeo'nun kaçak ve mahrumiyetlerle dolu yaşamına dâhil olmaktır.

Romeo için de dünya Juliet'ten ibarettir. İşlediği cinayetin ardından verilen sürgün kararını öğrendiğinde kaygılandığı tek şey Juliet'ten uzaklaşacak olmaktır. Ne ailesi, ne arkadaşları ne de konforlu yaşamı için endişelenmez. Juliet'in yaşadığı yerden uzaklaşacak olmak ölümle eşdeğerdir Romeo için:

Romeo

Benim için dünya yok Verona surları dışında,
Araf var, işkence, cehennem var yalnızca.
Buradan sürülmek demek, dünyadan sürülmektir,
.....
Cennet burada, Juliet'in yaşadığı yerde.
Her kedi, köpek, minik fare, bütün değersiz şeyler,
Burada, cennette yaşayıp onu görebilsin de,
Romeo göremesin!
(Shakespeare, 2017: 81)

Romeo'nun annesi, oğlunun genç yaşta uğradığı felaketlere duyduğu üzüntüden hastalanır ve ölür. Ancak onun ölümünden bir sonraki gece Juliet'in mezarı başında intihar edecek olan Romeo'nun bundan haberi bile olmaz.

Leylâ'nın, ailesine duyduğu sevgi ve onlara gösterdiği sabır, onu istemediği biriyle evlendirmeye karar verdiklerinde azalır ve ailesine tahammül edemez hale gelir. Oysa o, büyük bir sabırla âşık olduğu adam için beklemeyi istemektedir. Anne ve babasının ona yaptığı baskılardan yılan Leylâ, İbni Selâm'la evlenmek konusundaki tek tesellisi ailesinden kurtulacak olmaktır:

Ey İbni Selâm-ı bî-ser-encâm
Bilsen sana mekr edüpdür eyyâm
...
Ammâ demezem işün hatâdur
Nisbet mana gâyet-i atâdur

Kurtar meni atadan anadan
Bir gam yeg olur iki belâdan

Sevgilisinden ayrılmak zorunda bırakılan Mecnûn, Leylâ'yı göremeden yaşamanın zorluğunun yanında bir de çevre baskısıyla iyice bunalır ve yaşadığı çevreyi terk ederek doğaya sığınır. Etrafında yalnızca hayvanlar ve yabani çevre vardır; artık ona nasihat edecek, onu kınayacak ve aşkından vazgeçirmeye çalışacak kimse yoktur. Ailesini ve arkadaşlarını da terk etmiş olur. Kendisini ikna etmeye uğraşan ailesine annesini ve babasını tanımadığını, Leylâ'dan başka hiç kimseye ihtiyacı olmadığını söyler:

Dedi nedür ata yohsa ane
Leylî gerek özgedür fesâne (935)

Ancak babası için biricik oğlundan, tek varisinden vazgeçmek o kadar kolay değildir. Oğluna artık kendisinin yaşlandığını ve gidici olduğunu; tek varisi olduğu için tahtını ona bırakacağını; bunca eziyetle biriktirdiği malını mülkünü başkalarına

bırakmamasını; yarın aklı başına geldiğinde yaptıklarından çok utanacağını, ancak o gün babasını da malını da yitirmiş olacağını söyler:

Gel yanuma eyle fikr hâlüm
Bîgâneye verme mülk ü mâlüm

Çoh genc yığınca çekmişem renc
Koyma ki nasîb-i gayr ola genc

Aşkun bilürem ki beyle kalmaz
Dâim seni gam bu hâle salmaz

Bahtun uyananda bu yuhudan
Hırsun yorulanda cüst ü cûdan

Korhum bu ki özge ola hâlüm
Dünyâda ne ben kalam ne mâlüm (2096-100)

Mecnûn bir an için tereddüte düşüp aydınlansa da yine aşk, akıl ve iradesine galip gelir; babasına, nasıl kendisi malını, mülkünü, tahtını bırakıp gitmek durumunda kalıyorsa onun da orada durmasının bir anlamı olmadığını; babasının tüm varlığına sahip olsa bile kendisi öldüğünde nasılsa mülkün yine başkalarına kalacağını söyleyip eve dönmeyi reddeder:

Çün sen hem anı koyup gedersen
Anda meni iledüp n'edersen

Ancak mana arz-ı mülk ü mâl et
Oglunı özün kimi hayâl et

Farz eyle ki mâle oldı vâlî
Getdi yine gayre koydı mâli (2125-27)

Babasının tüm ikna çabalarına karşın Mecnûn evine dönmez; sağlıklı, uzun fakat ona aşkını unutturacak bir ömür geçirmektense çölde mahrumiyetlerle dolu ancak Leylâ'ya duyduğu aşktan ve bu uğurda çektiği çilelerden dolayı onu kimsenin kınamayacağı bir hayatı tercih eder. Bu nedenle babasına kendisini yormamasını; insanların eziyetinden bıkip usandığını; ailesini ve evini arkasında bıraktığını; kırılan bir camın eski haline dönmesinin mümkün olmadığını söyleyip babasını geri gönderir:

Halkun sitemiyle câna yetdüm
Terk eyle meni ki terkün etdüm

Lütf eyle zamân zamân verüp pend
İslâhuma olma ârzû-mend

....

Bir şîşe ki oldı pâre pâre
Peyvendine hiç var mı çâre

Teklîfümü kılma hânümâna
Gör sür'at-i gerdiş-i zemâne (2120-24)

Oğlunun iyileşmesi ve normalleşmesi için her yolu deneyen Mecnûn'un babasının çabaları sonuçsuz kalır, neticede oğlunun içler acısı durumuna duyduğu üzüntüden hastalanıp ölür. Ancak Mecnûn'un dünyası Leylâ ile o derece doludur ki babasının öldüğünden haberi bile yoktur. Bir tepede oturmuş Leylâ için gözyaşları dökerken bir avcı onu görür; ona şereften ve hayadan yoksun olduğunu; sağlığında yüzünü güldürmediği babası, onun sevgisi uğruna canını verirken ölümünde dahi babasını anmadığını söyleyip onu sert sözlerle kınar:

K'ey ârdan el içinde ârî
V'ey nâkıs olan ıyâr-ı ârî
...
Dirlikde atanı etmedün şâd
Bâri kıl anı ölen de bir yâd

Cân verdi mahabbetünde ol pîr
Yâd eylemedün nedür bu taksîr (2173-77)

Neticede âşıklar, çok güçlü fakat sonu belirsiz bir duygunun ardından giderek ailelerini ve rahat bir yaşam imkânını düşünmeden terk etmişlerdir.

3.1.2.4. Beden Sağlığını Kaybetme

Aşk, önemli oranda zihinsel efor gerektirdiğinden, aşktan kaynaklanan her çeşit duygu, ruh kadar beden üzerinde de etkili olur. Aşk, hâkim olduğu ruha mutluluk vadettiği zamanlar, o ruhu taşıyan beden normalden çok daha zinde, enerjik ve hafif olurken, yine aşktan kaynaklanan olumsuz duygular âşığın bedenini kurşun gibi ağırlaştırır, yaşam enerjisini emer ve âşığı sararıp soldurur.

İbni Hazm'a göre aşk, sevgiliye kavuşmayı ve onunla birlikte olmayı zorunlu kıldığından, herhangi bir sebeple sevgiliden ayrı düşen âşık, kaçınılmaz olarak iştahını kaybeder, yemeden içmeden kesilir, uyku uyuyamaz hale gelir, kimi zaman da hastalanıp yataklara düşer (İbn Hazm, 2002: 144).

İncelediğimiz eserlerin ana karakterleri olan Romeo ve Mecnûn için aşkın vadettiği mutluluk o denli büyüktür ki; sevgiliye ulaşma yolundaki hiçbir engel onlar için aşılmaz değildir; sevgiliyi gördükleri zaman hissedecekleri kısa süreli mutluluk uğruna her şeyi göze alırlar. Ancak yaşadıkları kısa süreli mutluluklara bedel olarak büyük ayrılıklar ve acılar yaşarlar. Aşk uğruna yaşadıkları üzüntüler ve hissettikleri kaygılar bedenlerini iyice zayıflatır; hayat emarelerini yok eder.

Romeo'nun arkadaşları Capuletlerin balosunda dans edip eğlenme derindeyken Romeo'nun, aşkın ızdırapları yüzünden kımıldayacak mecali yoktur; gençlik enerjisi gitmiş, ruhuna çöken ağırlık bedenini de esir almıştır. Romeo'ya göre aşk, en kaba haliyle âşığın hassas ruhunu ve bedenini yaralayan, onun elini kolunu bağlayan acımasız, hoyrat bir duygudur; Romeo bu ağır duygu yükünün altında battığını hisseder:

Romeo

Sizin dans için hafif ayakkabılarınız var;
Benimse ruhum kurşun gibi ağır,
Kımıldayamıyorum, mıhlıyım sanki yere.

.....

Öyle bir işledi ki Cupidon'un oku bana
Süzülemem onun hafif kanatlarıyla bile,
Öyle bir bağlanmışım ki, yükselemem
Biraz olsun sıkıcı kederimin ötesine,
Batıyorum aşkın ağır yükü altında.
(Shakespeare, 2017: 23)

Romeo'nun eski cevval, yiğit ve cesur hallerini özleyen arkadaşları, eser boyunca onu bu hale düşüren kıza²²⁹ ve aşkın kendisine tepkilidirler. Mercutio, Romeo'nun böylesine yaralı, ruhsal ve bedensel açıdan son derece zayıf bir haldeyken Tybalt'ın kışkırtıcı ve saldırgan tavırlarına karşı koyamayacağını düşünmektedir:

Mercutio

Eyvah! Zavallı Romeo! O çoktan öldü! Ak pak bir yosmanın kapkara gözleriyle hançerlendi; bir aşk türküsüyle kulağından vuruldu; o şaşı Cupidon'un hedefe attığı ok, geldi onun yüreğini buldu. Bu haliyle mi Tybalt'a karşı koyacak?

.....

Ro'su gitmiş, meo'su kalmış, yumurtası alınmış çiroza²³⁰ dönmüş. Ey ten, ey beden nasıl da balıklaştırmışsın! (Shakespeare, 2017: 51)

LM'de aşkın ağır yükü altında ezilen Mecnûn, bir yandan ayrılık acısı çekerken diğer yandan insanların sözleriyle ona eziyet etmesinden bunalır; herkesten kaçıp çölde zorluklarla dolu bir yaşam sürmeyi tercih eder. Mecnûn'un babası oğlunu bulduğunda neredeyse tanınmayacak bir haldedir; ince, uzun gövdesi

²²⁹ Romeo, Juliet'e âşık olduğunu ve onunla gizlice evlendiğini arkadaşlarıyla paylaşmaz. Onlar Romeo'nun hala önceki aşkı Rosaline için acı çektiğini düşünmektedirler.

²³⁰ Yumurtasını atıp zayıflayan uskumru balığının tuzlanıp kurutulmuş haline çiroz denir.

bükülmüş, vücudu yara bere içindedir. Ruhunun çektiği sancılar yüzünden bedenini tamamen unutmuş bir haldedir:

Etmiş elifin sitem yüki dâl
Kılmış kalemin felek gamı nâl
....
Hâr üzre ana delük delük ten
Açmış gam evine dürlü revzen (918-20)

Çölde yolunu kaybeden Leylâ, tesadüf eseri Mecnûn'a rastlar; Mecnûn hem fiziksel hem ruhsal açıdan o denli değişmiştir ki ikisi de birbirini tanıyamaz. Leylâ ondan kendini tanıtmasını ister; Mecnûn olduğunu söylediğinde buna inanamaz; Mecnûn'un yüzünün ve endamının bir peri kadar güzel ve çekici olduğunu, oysa kendisinin yüzü kırışık, beli bükülmüş bir zavallı olduğunu; Mecnûn son derece üstün bir sevgiliyken kendisinin aciz ve güçsüz biri olduğunu söyler:

Leylî dedi ol perî-likâdur
Ruhsâr ile kaddi dil-rübâdur

Sen şiftesen esîr-i mâtem
Ruhsârı şikeste kâmeti ham

Sen hârsen ol azîz-i âlem
Sen bî-ser ü pâsen ol muazzam (2580-82)

Mecnûn Leylâ'ya, neşe ve eğlencenin sevgililere uygun olduğunu; âşık olanların her zaman sefil ve perişan olduğunu söyler:

Mecnûn dedi ehl-i aşk olur hâr
Hüsn ehlinedür safâ sezâ-vâr (2583)

Sevgiliyle aşk yolunda bir olmak, kişinin bedenini gözden çıkarmasını gerektirir; fizikî varlığından haberdar olan; cismiyle ilgili olan bir insanın aşkla ve sevgiliyle ilgisi olamaz; aşk, ruhun bedenden habersiz yaşamasını kaçınılmaz kılar:

Câni cânân ittihâdı fâriğ eyler cismden
Cismden âgâh olan cân vâsıl-ı cânân degül (1020)

Bu nedenle Mecnûn, ayrılık acısıyla bedeninin son haddine kadar zayıflamasını diler; öyle ki rûzgâr onu uçurup sevgilisine ulaştırabilecek hale gelsin...

Eyle za‘îf eyle tenüm fûrkatinde kim
Vaslına mümkün ola yetürmek sabâ meni (1129)

3.1.2.5. Akıl ve Ruh Sağlığını Kaybetme

Platon’a göre aşk bir sapıtmadır; ancak bu sapıtma zihinsel hastalıklardan değil âşığı diğer insanlardan farklı kılan ilahî bir halden kaynaklanır. Platon, “ilahî sapıtma” dediği aşk halini dörde ayırır ve her birini bir tanrıyla ilişkilendirir. Buna göre geleceği sezme yetisini Apollon’a; gizemlere ulaşmayı Dionysos’a; şairlere özgü ilhamı Musa’ya ve dördüncü tür sapıtmayı da güzellik tanrıçası Aphrodite ile aşk tanrısı Eros’a bağlar. En yüksek sapıtma şekli bu sonuncusu, yani “aşk sapıtması”dır (Platon, 1997: 96).

İslam tasavvufunda âşıkların deneyimledikleri dört çeşit hal vardır; bunlar tutukluk ve sıkıştırılmışlık hissinin yaşandığı *kabz* hali; açılma ve ferahlamanın yaşandığı *bast* hali; sevgili dışındaki bütün ilgilerden sıyrılıp zihnin sadece sevgiliyle meşgul olduğu ve âşığın gönül neşesiyle dolu olduğu *sekr* hali; kendinden geçen âşığın kendine geldiği ve sarhoşluktan ayıldığı *sahv* halidir. Âşık, coşkun hallerini ve çılgınlıklarını daha çok sekr halindeyken yapar. Bu haldeki âşık tamamen bilinçsiz değildir ancak davranışları iradesinin dışındadır (Pala, 2016: 85). Vücut gemisi aşkın hırçın dalgalarıyla çarpışan âşık, bir gassalin elindeki ölü gibi varlığı üzerindeki bütün tasarrufunu yitirir; bu nedenle diğer insanlar gibi normal davranmadığından sıradan insanların gözüne deli veya çılgın gibi görünür (el-Mevlevî, 2015: 57).

Her iki eserde de gençler, ailelerinin ve yakın çevrelerinin onları mantıklı davranmak konusundaki uyarılarını dinlemezler. Aşk onları adeta büyüler; yapılan her nasihat onlara boş ve anlamsız gelir; sonucu ne olursa olsun birbirlerine kavuşmak, onlar için yegane amaç haline gelmiştir. Ne Romeo’nun uçarı tabiatı ne

Mecnûn'un deliliği; ne Juliet'in kuzeninin Romeo tarafından öldürülmesi ne Leylâ'nın kabilesinden yüzlerce kişinin Mecnûn yüzünden çıkarılan savaşta öldürülmesi; ne Romeo'nun sürgün edilmesi ne Mecnûn'un yaşadığı çevreden kaçmak zorunda kalması; ne Juliet'in talibi olan zengin ve soylu Kont Paris ne Leylâ'nın talibi olan zengin ve soylu İbni Selâm; ne ailelerinin uyarıları ne ölüm korkusu... Bunların hiçbirisi gençlerin zihnini kaplayan aşka ve bu aşk uğruna yaptıkları çılgınlıklara mâni olamaz.

Leylâ'nın annesi kızını ikaz ederken aşkı havaya, kızını ise muma benzetir. “Sen bir mumsun; havaya uyarsan seni yok eder” diyerek onu uyarır. Mecnûn'un annesi oğlunu uyarırken yine “mum” örneğini verir; mum gibi başını ateşlere yakıp aşk ateşiyle kendini yok etmemesini öğütler:

Leylâ'nın Annesi:

Sen şem‘sen uymagıl hevâya
Kim şem‘i hevâ verür fenâya (657)

Mecnûn'un Annesi:

Ser-germlik etme şem‘-nisbet
Sûz-ı gam-ı aşk ile mürüvvet

Gör şem‘i nişe düşer belâya
Başındakinden geder fenâya (956-57)

Mecnûn'un anne ve babası, aşkın mahiyetini bilmediklerinden, biricik oğullarının çılgınca davranışlarının; istikbali parlak bir gençken böylesine hayattan soğumasının bir kız uğruna olduğunu düşünürler ve bu düşünceye bağlı çözüm yolları denerler. Annesi ona çok varlıklı ve seçkin bir aile olduklarını; istediği takdirde ona en güzel kızı alıp en şanlı düğünü yapacaklarını; artık kendini çevreden soyutlayıp onları daha fazla üzmemesini söyler.

Mecnûn, annesinin bu makul öğütlerini dinler ve uyarılarında haklı olduklarını kabul eder. Tüm bunların farkında olduğunu ancak aşkın bedenine ve ruhuna hâkim olduğunu; ruhunu saran aşkın, aklına galip geldiğini söyler. Henüz ana

rahmindeyken hamurunun aşkla yoğrulduğunu; aşkın çilesinin onun kaderi olduğunu; şayet kısmetine sevinç ve neşe düşmüş olsaydı bunu elbette isteyeceğini ancak hastalığın bir tercih olmadığını söyler. Mum nasıl ateşle var oluyorsa kendisinin de aşk ateşiyle var olduğunu; onu bu aşktan kurtarmaya çalışarak düşmanlığa dostluk adını vermekten vazgeçmelerini ister:

Tahkîk edübem işüm hatâdur
Her ne dersenüz mana revâdur

....

Yohdur bu işümde ihtiyârum
Zabtumda inân-ı iktidârum

Akl oldu zaîf ü aşk gâlib
Hâtır nigerân nigâr câzib

...

Takdîr çü beyledür ne tedbîr
Takdîri eder mi kimse tağyîr

Olsaydı mana neşât rûzî
İster mi idüm bu derd ü sûzı

Ger sıhhate kâdir olsa bîmâr
Derde özin eylemez giriftâr

....

Ol gün ki rahimde kîlk-i kudret
Îcâduma verdi zîb sûret

Doldurdu hevâ ile dimâğum
Sevdâ ile bağladı ayağum

....

Şem'un ki hayâtı oldu âteş
Hâli anun âteş iledür hoş

...

Düşmenliğe dûstlîğ kılup ad
Tedbîr-i necâtum eylemen yâd (981-1006)

Aşk, yarı delilik yarı sarhoşluk halidir. Âşık olan insan için dünyadaki hiçbir şeyin ehemmiyeti, dikkate değer bir tarafı yoktur. Gerçekten âşık olan biri dünyevi sıkıntılardan şikâyet etmez; çünkü dünya onun umurunda değildir. Sevgilinin hayaliyle o derece kuşatılmış ve aşk çölünde o derece kendinden geçmiştir ki şehirle çöl arasında bir fark göremez:

Devr cevrenden şikâyet edene âşık demen
Aşk mestî vâkıf-ı keyfîyyet-i devrân degül
Şehrden sahrâya bir fark olduğın her kim bilür
Bilmiş ol kim aşk sahrâsında ser-gerdân degül (1017-18)

Her ne kadar Kays, delilikte şöret bulup “Mecnûn” adını almış olsa da delilik ve çılgınlık konusunda Leylâ’nın ondan aşağı kalır bir yanı yoktur; hatta deliliği Mecnûn’un deliliğini aşmış; kendisine “Leylâ” diye hitap edenlere “ben Mecnûn’um” diye cevap verir hale gelmiştir:

Mecnûndan idi cünûnı efzûn
Leylî deyene der idi Mecnûn (1242)

Adı dillere düşüp “deli” damgasıyla dışlanıp hor görülen Mecnûn, sevgilisinden uzaklaşmak zorunda kalır. Leylâ, kendisinden uzaklaşarak ve Leylâ’yı görmeye gelmeyerek mantıklı davranan sevgilisini eleştirir ve ona sitem eder; kendisine sözde âşık dendiğini, ancak onun tavrının aşkın doğasına uygun olmadığını; gerçekten âşık olan birinin âkil olamayacağını; yerinde duramayıp devamlı sevgilisinin etrafında dönmesi gerektiğini söyler ve kendisini uzak tutan Mecnûn’u “akıllıca” davranmakla suçlar:

Derler seni âşık ey nîkû-rûy
Âşıklara beyle mi olur hûy

Her kim gerek öz işinde kâmil
Âşık ne revâ ki ola âkil

Âşık gerek olmayup karârı
Tavaf ede müdâm kûy-ı yârı (1386-88)

Leylâ'nın başka biriyle evlendirilmesi üzerine Mecnûn'un babası oğluna artık delice davranmayı bırakıp mantıklı olmasını; ona bunca acı çektiren kadının kâh Nevfel'in fermanına boyun eğdiğini, kâh İbni Selâm'ın can dostu olduğunu; Mecnûn türlü çileler çekerken onun başkalarının meclisinin چراğı olduğunu söyleyerek Leylâ'yı kötüler. Mecnûn'a artık faydasız yere kendini ateşe atmaktan vazgeçmesini; bu saçma sapan gidişi terk edip Allah'a yönelmesini öğütler.

Babasının bu sözleri üzerine Mecnûn'un aklı karışır; bir an için bu sözlere kulak verip akıllı bir insan olmayı; delilik zincirlerini kırıp aşkın tutsaklığından kurtulmayı düşünür. Ancak aşk tekrar aklına ve iradesine galip gelir; babasına sözlerini dinlediğini ancak hemen unuttuğunu; kendisinden bile unutmuşken onun sözlerini hatırlamasının imkânsız olduğunu; içinin ve dışının aşkla dopdolu olduğunu; akla uymak istediği anda aşkın yoluna çıkıp buna engel olduğunu söyler:

Devletlü sözine oldu mâil
Bir fikr etdi ki ola âkil

Kat' ede selâsil-i cünûnı
Sevdâsınun olmaya zebûnı

....

Gerçi sözüne kulag dutdum
Ne sûd eşitdüm ü unuttum

Sen deme ki dut haber sözümden
Kim yoh haberüm menüm özümden

Aşk aldı derûnum ü bîrûnum

Getdi yele sabrum ü sükûnum

Men akla teveccüh eylerem çoh
Sevdâ yolunu duta ki yoh yoh

Sen handan ü terk-i aşk handan
Aşk-ı ezeli çihar mı cândan (2104-119)

RJ’de aşk, “en akıllıca çılgınlık” (*a madness most discreet*) olarak tanımlanır:

Romeo

İç çekişlerin buğusuyla yükselen bir dumandır sevgi
Duman dağılınca, tutuşan bir ateş olur âşıkların gözlerinde
Keder indi mi bir kez âşıkların gözyaşlarıyla beslenen bir deniz oluverir
Başka ne olabilir? En akıllıca çılgınlık,
Soluk kesen bir zehir ve bir panzehir ölümden kurtaran.
(Shakespeare, 2017: 11)

Romeo, çektiği aşk acıları yüzünden hayata küsüp insanlardan kaçmaya başlayınca arkadaşı ve akrabası olan Benvolio Romeo’yu sorgular ve derdinin kaynağını öğrenir. Romeo’nun deliler gibi âşık olduğu Rosaline, aşkına karşılık vermemektedir. Benvolio Romeo’ya, canını acıtacak başka bir aşk bulursa Rosaline’in acısını unutacağını söyler:

Benvolio

Beni dinle ve onu düşünme, unut!

Romeo

Öğret bana, nasıl unutulur düşünmek?

Benvolio

Adam sen de, yeni bir ateş söndürür başkasının yaktığını,
Yeni bir acıyla hafifler eski bir ağrı,
Başın döndü mü öbür yana döndür başını,
Başkasının güçsüzlüğüyle iyileşir umutsuz keder,

Gözlerine yeni bir zehir bul ki,
Yok etsin ötekinin zehrini.
(Shakespeare, 2017: 13)

Benvolio, sözlerine anlamsız cevaplar veren Romeo'nun delirdiğini düşünmeye başlar; ancak Romeo bir deliden daha beter durumda olduğunu; bağlanmış ve zindana atılmış gibi hissettiğini söyler:

Benvolio

Delirdin mi Romeo?

Romeo

Deli değilim, ama daha beter bağıyım bir deliden;
Zindana kapatılmışım, aç susuz bırakılmışım,
İşkence edilip kırbaçlanmışım.
(Shakespeare, 2017: 16)

Romeo Juliet'le gerçek bir aşk yaşamaya başladıktan sonra tüm varlığıyla bu aşka yönelir. Aşkın direktiflerine uyarak her tür çılgınlığı yapmaya başlar; ölüm korkusu bile kalmamıştır. Juliet'i bir kez olsun görebilmek için öldürölme tehlikesini göze alarak düşman ailenin bahçesine girer:

Juliet

Kim yardım etti sana, burayı bulman için?

Romeo

Aşk yardım etti, aramamı fısıldayarak;
O bana akıl verdi, ona göz oldum ben de.
Denizci değilim, ama uzak denizlerde yıkanan
Uçsuz bucaksız kıyılar kadar uzak olsan da sen
Sana ulaşmak için açıldım denizlere.
(Shakespeare, 2017: 40)

Babasıyla bir şey paylaşmayan, arkadaşlarının önerilerine kulak asmayan Romeo, bilge bir din adamı olan Rahip Lawrence tarafından zaman zaman frenlenir. Çılgınca davranışlar sergilediği anlarda Rahip onun gerçekleri görmesini sağlar. Romeo'yu önceden de tanıyan Lawrence, çılgınca davranışları karşısında hayretini gizleyemez. Aklın, aşkın süsü olduğunu; mantıksız davranarak kendisine ve aşkına zarar verdiğini söyler:

Rahip Lawrence

Yırtıcı bir hayvanın bilinçsiz öfkesini
Hatırlatıyor bana çılgınca davranışların.

...

Beni şaşırtıyorsun. Kutsal görevim üzerine and içerim ki,
Daha sağlam yaradılışlı bilirdim seni.

....

Kalibının ve aşkının süsü olan aklın,
Her ikisinin de bozarak biçimini,
Acemi bir askerin barutluğundaki barut gibi,
Ateş alıyor sayesinde bilgisizliğinin,
Ölüme sürüklüyor, koruyacağı yerde seni.
Olmaz böyle oğlum, kendine gel!

(Shakespeare, 2017: 85)

Juliet, sürgüne gönderilen Romeo'sunu sabırla beklemeyi düşünürken emrivaki bir evlilikle karşı karşıya kalır. Ne yapacağını şaşırılmış bir halde tek sırdaşı olan dadısına akıl danışır. Dadı ona mantıklı olmasını; Romeo'nun artık bir anlamda ölü sayıldığını; üstelik Paris'in ondan kat kat üstün bir erkek olduğunu ve onunla mutlu olacağını söyler. Juliet'in beklediği sözler bunlar değildir. Aşkının aleyhine konuşan dadısını anında gözden çıkarır:

Juliet

Yardım et dadı, akıl ver bana.
Yazık, yazık! Benim gibi zayıf bir yaratığa
Gökler oyun oynasın böyle! Ne dersin buna?

Beni umutlandırarak hiç mi sözün yok?
Dadıcığım, avut beni biraz.

Dadı

Peki öyleyse, dinle, Romeo sürüldü;
Geri dönüp de seni karısı olarak isteyemez dünyada;
Gelse bile, gizlice gelmek zorunda,
Mademki durum böyle şimdi,
Bana kalırsa Kont’la evlenmen en iyisi.

....

Tanrı’nın gazabına uğrayayım ki,
Mutlu kılacak seni bu ikinci evlilik.
Birincisinden bin kat üstün çünkü;
Hem üstün olmasa bile, öldü birincisi,
Ya da öyle sayılır, ha var ha yok,
Sana yararı olmadıktan sonra.

Juliet

Yürekten mi söylüyorsun bunları?

Dadı

Hem yürekten, hem candan,
Yalansa kahrolsun her ikisi de.

Juliet

Amin!

(Shakespeare, 2017: 97)

Juliet ve Romeo arasındaki aşkın niteliğinden; büyüklüğünden ve sınırsız oluşundan haberi olmayan yakınları, nafile bir biçimde onların mantıklı davranmasını beklerler. Ancak gerçek aşk, ne kadar aşılmaz görünürse görünsün, önüne çıkan hiçbir engele boyun eğmez; nitekim Juliet böylesi zor bir duruma düşmüşken hayatına son vermek dahil olmak üzere her türlü çılgınlığı düşünür ancak aşkıdan vazgeçmek aklına dahi gelmez. Nitekim Rahip Lawrence’a durumu

anlattıktan sonra Rahip, bir çare bulamadığı takdirde Juliet'in kendini öldürmeye kararlı olduğunu anlar; son çare olarak son derece riskli ve çılgınca bir plan yapmak zorunda kalır. Plana göre Juliet adeta ölümle dans edecek; geçici bir ölüm hali yaşayacak; aslında ölmediği halde öldü zannedilip mezara gömülecektir. Böylelikle ailesi ondan vazgeçecek ve o da sürgündeki Romeo'nun yanına kaçıp onunla beraber olacaktır:

Juliet

Paris'le evlenmektense, söyleyin de

Atayım kendimi şu kulenin tepesinden,

....

Ya da emret, yeni kazılmış bir mezara girip

Kefeni içine saklanayım bir ölünün.

İşitmesi bile tüyler ürpertici olan bu şeyleri,

Ben yapmaya razıyım korkmadan, duraksamadan,

Tek lekesiz bir eş olarak kalayım

Canım sevgilim için.

(Shakespeare, 2017: 103)

Görüldüğü gibi her iki eserde de âşıklar, istediği kadar mantıklı olsun aşkın aleyhine söylenen hiçbir sözü dikkate almazlar. Aşkın lehine olan en çılgınca şeyleri bile yapmakta tereddüt etmezler. İradeleri aşk tarafından ele geçirilmiş; akıl ve ruh sağlıkları zarar görmüştür. Neticede hayatlarını bile gözden çıkaracaklardır.

3.1.2.6. Candan Vazgeçme

Gerçek aşk, daima arayış içinde olmayı; sevgiliyi daima kalbinde ve zihninde canlı tutmayı gerektirir. Bu nedenle sevgililerin kavuşması (*vuslat*) aşk için bir tuzaktan başka bir şey değildir. Zira kavuşma gerçekleştiğinde aşkı canlı tutan hasret ve arzu sona erecek; aşk ateşiyle yanan ruhlar durulup coşkun duygular yerini sıradan hislere bırakacaktır (Özkan, 2014: 206). Kierkegaard, birbirlerine gerçek aşkla tutulan iki insan için kopmanın zamanı gelmiştir, der. Zira aşkı güçlendiren engelleri ve zorlukları aşıp kavuşmayı başarırlarsa her şeylerini kaybedeceklerdir; ancak kazanacakları hiçbir şey olmayacaktır (Bloom, 2016: 70). Çünkü aşkın rolü

kavuşma gerçekleşince sona erer; aşk makamında kalabilmek için daima ayrı olmak, özlem duymak ve canını bu özlemle vermek gerekir (Kılıç, 2009: 174). Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde aşk yolunda malını, namını ve kaybettiği daha birçok şeyi sayan âşığa tüm bunların teferruat olduğu; aşk uğruna ölüp varlığını yok etmediği sürece gerçek bir âşık olarak ebediyete eremeyeceği söylenir (Çelebioğlu ve Nahifî, 2014: 562/1260).

Romeo-Juliet ve Leylâ-Mecnûn, kısa süren yaşamları ve “ölümle mühürlenmiş” aşklarıyla sonsuz bir özlemin ve ebedi bir arayışın sembolü olmuşlardır. Bu yolda onları bekleyen son felaket genç yaşta gönüllü olarak adeta kucakladıkları ölümdür.

Romeo'ya göre yaşam aşkla eş anlamlıdır; bu nedenle âşık olduğu kızın düşmanı olduğunu öğrendiğinde yaşamını düşmanına borçlu olduğunu söyleyerek içinde bulunduğu çelişkili durumu ortaya koyar:

Romeo

Bir Capulet mi o? Sevimli alacaklı!

Düşmanıma borçluyum demek ki yaşamımı.

(Shakespeare, 2017: 32)

Düşman ailenin bahçesine gizlice girerek büyük bir risk alan Romeo, Juliet'in sevgisine karşılık canını dahi vermeye hazırdır; zira aşksız bir ömür uzun olsa da anlamsızdır Romeo için:

Juliet

Nasıl geldin buraya söyle, hem niye?

....

Kim olduğunu düşün bir de,

Mezar olur sana bu yer, bizden biri görürse.

Romeo

Saklar beni onlardan gecenin pelerini;

Beni bulsunlar ne çıkar, yeter ki sen sev beni:

Geç ölmektense senin sevginden yoksun

Yaşamıma son versin kinleri daha iyi.
(Shakespeare, 2017: 40)

Yanında Juliet olduktan sonra Romeo düşmanları tarafından öldürülmekten korkmaz; “ya gidip yaşamalı, ya kalıp ölmeliyim” der ancak Juliet onu bir türlü gönderemez:

Romeo

Varsın yakalasınlar, varsın beni öldürsünler;
Umurumda değil, sen böyle istedikten sonra.

....

Gitmekten çok kalmak istiyorum ben.
Gel ölüm, buyur! Öyle istiyor Juliet'im.
(Shakespeare, 2017: 89)

Romeo, Juliet'e sahip olduktan sonra ölümden bile korkmaz; bilge Rahip, şiddetli tutkuların neticesinin ölüm olacağını bilir ve Romeo'yu uyarır:

Romeo

O aşk yutan ölüm, ne yaparsa yapsın bundan böyle,
Yeter ki, ona, benim diyebileyim²³¹.

Rahip Lawrence

Şiddetle başlayan hazlar, şiddetle son bulurlar,
Ölümleri olur zaferleri,
Öpüşürken yok olan ateşle barut gibi.
(Shakespeare, 2017: 62)

²³¹ Shakespeare 146. sonesinde aşk karşısında değişen zaman olgusuna işaret eder; aşkın lezzetiyle tanışan insan ruhu için dünyada geçirilen ömür, “çer çöp saatler” hükmündedir;
“*Sat sen çer çöp saatleri, tanrısal süreler al yerine;
İçini doyurmaya bak, varlıklı olmasa da dışın.
O zaman, insanla beslenen ölüm, senin besinin olacak;
Ölüm bir kere ölünce, ölmek diye bir şey kalmayacak.*” (Shakespeare, 2015: 166)

Juliet için de aşk yoksa yaşamının anlamı yoktur. Romeo'dan başkasıyla evlenip ona ihanet etmektense kendini öldürmek konusunda son derece kararlıdır:

Juliet

Rahibe gidip öğrenmeliyim bulacağı çareyi,
Çıkar yol yoksa, gücüm var benim öldürmeye kendimi.
(Shakespeare, 2017: 98)

Juliet

Kutsal peder, bırak şimdi duyduklarını
Nasıl önlenebilir bütün bunlar, onu söyle.
....
Çabuk söyle. Sözlerin bu duruma bir çare bulamayacaksa,
Can atıyorum ben ölmeye.
(Shakespeare, 2017: 102)

Tüm çabalarına ve fedakârlıklarına rağmen âşıklar birbirlerine kavuşamazlar. Bu nedenle yaşama küsüp ölümü arzularlar ve nihayet bu uğurda canlarını feda ederler. *RJ*'nin en başında bu yıldızı sönük (*star-crossed*) gençlerin aşklarının ölümle mühürlenmiş (*death-marked love*) olduğu haber verilmiştir (Shakespeare, 2017: 1). Böylelikle bu trajik aşk öyküsü, âşıkların ölümüyle mühürlenmiş olur.

LM'de, bilgelik yolunda insanı eğiten en temel okul aşktır. Aşkın olgunluk noktasıysa ölümdür. Nasıl ki herhangi bir makam tarafından verilen bir hükmü geçerli kılan o belgenin sonundaki mühürse, gerçek aşkı, aşk gibi görünen duygulardan ayıran şey de ölümdür:

Kemâl-i aşk-ı insân mevt ilendür râh-ı hikmetde
Belî mücrâ kılan hükmün misâlin nakş-ı hâtemdür (2910)

Leylâ'ya göre pervâne gerçek bir aşk hali yaşamaktadır; zira gönül verdiği ateşi bir kez yaşayabilmek uğruna canını verir; bir anlık zevk için iki cihanı feda eder; vuslata ermek için kendini yok eder:

K'ey tâir-i âşiyâne-i aşk
Ser-geşte-i âb ü dâne-i aşk

Sensen reh-i aşk içinde sâdık
Âşık ammâ tamâm âşık

Bir görmege yârı cân verürsen
Bir zevke iki cihân verürsen

Hem-râzdur taleb-i fenâda hâlün
Gûyâ ki fenâdürür visâlün (1268-71)

Mecnûna göre de âşığın pervaneyi örnek alması gerekir; çünkü pervane âşık olduğu mumu gördüğü anda yakıcı ateşine aldırmandan ona ulaşmak için kendini yok eder:

Aşk resmin âşık öğrenmek gerek pervânedен
Kim köyer gördükde şem'un âteş-i sûzânına (1478)

Babasının nasihatlerinden etkilenen ve bir an için bu sevda zincirinden kurtulup aklını başına toplamayı ve kendine çekidüzen vermeyi düşünen Mecnûn, zihin ve duygu dünyasına egemen olan “aşk padişahı” tarafından uyarılır. Mecnûn'un tüm varlığı aşkla kuşatılmıştır; canı ve teni aşka aittir. Bu nedenle bedenini ve canını terk etmek zorunda olan aşk değil, Mecnûn'un kendisidir:

Ammâ yine aşk şehriyârı
Fermânına çekdi ol figârı

K'ey varı menüm olan cihânda
Nen var senün bu cism ü cânda

Câna tama' etme kim menümdür

Terk eyle teni ki meskenümdür²³² (2107-09)

Leylâ'nın kabilesiyle yaptıkları savaşta Mecnûn'un kendini düşmandan sakınmaması ve savaşı kaybedip karşı tarafa esir olmak istemesini anlayamayanlara o, şu şekilde cevap verir; "Eğer sevgili beni öldürmek üzere kılıç çekse benim buna razı olmaktan başka çarem yoktur; zaten isteğim can verip vuslata ermektir" der:

Ger katlûme dûst çekse şemşîr
Yoh mende rızâdan özge tedbîr

Hoşnûd degül miyem bu hâle
Kim cân verem ü yetem visâle (1544-45)

Mecnûn'a İbni Selâm'ın ölüm haberini veren Zeyd, onun bu habere sevinmesini beklerken, aksine ağlayıp üzüldüğünü görünce çok şaşırır. Mecnûn bu aşk macerâsı içinde utanç içinde olduğunu; zira sevgiliye gerçek anlamda kavuşmak isteyen bir âşığın bu yolda canını vermesi gerektiğini; en değerli şeyini vermeyenin bu yolda kaybolup gideceğini; İbni Selâm'ın bu yolda canını vererek aşқта kemâle erdiğini; kendisinin bu konuda ondan geride kaldığını ve bu yüzden ağlamasına şaşmamasını söyler:

Mecnûn dedi ey vefâlu yârum
Yohdur mı bu yolda neng ü ârum

Cânâneye cân veren yetüpdür
Cân vermeyen arada itüpdür

²³² Hâfız'a göre aşk yolunun ne ucu ne de kıyısı vardır. Bu yola talip olanın can vermesi kaçınılmazdır;

"*Râhist râh-ı ışk ki hiçeş kenâre nîst*

Ancâ cuz an ki cân bisipârend çâre nîst" (Şirazi, 2011: 202).

Mevlânâ âşık ve sevgiliyi testideki suya ve ırmağa teşbih eder; testideki suyun ırmaktan kaçması ne kadar anlamsızsa, âşıkların aşk uğruna ölümden kaçmaları o derece anlamsızdır. Çünkü ırmağa kavuşan suyun vasfı yok olacak ancak zatı ebedileşecek ve bir daha asla ayrılık derdi çekmeyecektir. Âşık da canını feda ederek gerçek anlamda vuslata erişecektir (Çelebioğlu ve Nahifî, 2014: 380/3937).

Ol dûstuma degüldi düşmen
Hem ol ana âşık idi hem men

Ol cânını verdi vâsıl oldu
Öz mertebesinde kâmil oldu

Naksum menüm ermedi kemâle
Ayb eyleme aglasam bu hâle (2470-74)

Mecnûn bu sözlerin ardından söylediği şiirde canını gözden çıkarmayanların âşık olmaya yeltenmemesini; aşkta gerçek olgunluğa ancak candan vazgeçilerek varılabileceğini; aşk uğruna fânî varlığını değersiz görüp onu yok edenlerin sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe ereceğini; aşk derdinin gerçek devasının ancak benliğini yok etmek olduğunu söyler:

Âşık oldur kim kılur cânın fedâ cânânına
Meyl-i cânân etmesün her kim ki kıymaz cânına

Cânını cânâna vermekdür kemâli âşıkun
Vermeyen cân i‘tirâf etmek gerek noksânına

.....

Fânî ol aşk içre kim benzer fenâsı âşıkun
Feyz-i câvîd ile Hızrun çeşme-i hayvânına

Aşk derdinün devâsı terk-i cân etmekdedür
Terk-i cân derler bu derdün mu‘teber dermânına (2475-80)

Her iki eserde de aşkın, tahrip gücü ne kadar yüksek bir fırtına olduğu açıkça görülmektedir. Âşıkların ruhları birbirine o denli bağlanmışlardır feda edecekleri hiçbir şeyin önemi kalmamıştır. Birlikte yaşayacakları mutluluk hayaline o denli odaklanmışlardır ki birbirlerini kaybettikleri anda yaşamla ilgili tüm motivasyonlarını da yitirmiş ve hayatla bağlarını koparmışlardır.

3.1.3. Aşkın Cinsel Boyutu

Schopenhauer'a göre aşk, mutlak manada bir içgüdüdür ve ne kadar ilahi görünürse görünsün aşkın her türlü cinsiyet güdüsünden kaynaklanır (Schopenhauer, 2017: 36). Charles Lalo²³³, insan doğasındaki bu önemli güdünün insanlara zevk vadederek esasında ıstırap veren; mutluluk peşinde koştuğunu zannettirerek gerçekte üremeye teşvik eden ve insanı daima yanıltan bir serap olduğunu söyler (Lalo, ty.:8).

Platon, *Phaidros*'ta insan ruhunun aşk karşısındaki vaziyetini anlatırken iki atlı bir araba örneğini verir; atlardan biri sağduyuyu, diğeri şehveti temsil eder; arabacıysa insana karşılık gelir. Sağduyuyu temsil eden atın kamçılanmaya ihtiyacı yoktur; zaten o her zaman doğru kanaatlere meyleder. Ancak diğ at oldukça hırçındır; kendini göstermekten hoşlanan bu atın kulakları sağırdır. Uyarıları, komutları duymaz; kamçının sesini bile çok zor duyar. Arabacı, ruhuna hitap eden bir güzel gördüğünde ve bedenine istekten kaynaklanan bir hararet yayıldığında iyi huylu at kendini tutar; iradeyi elden bırakmaz ve herhangi bir taşkınlık yapmaz. Ancak arabacının kamçısına aldırmayan ve uyarılarını duymayan hırçın at, şiddetli manevralarla hem arkadaşını hem arabacıyı büyük sıkıntılara sokar. Arabacı ve iyi huylu at, hırçın atın isteklerine ve manevralarına direnmeye çalışırlar ancak hırçın atın neden olduğu sıkıntıların ardı arkası kesilmeyince onun dileklerini yerine getirmeye razı olurlar; sevgili karşısında tüm bağları çözülür ve ona teslim olurlar²³⁴ (Platon, 1997: 68).

Mevlânâ akıl ve şehvetin çarpışmasını anlatırken, Leylâ'sına kavuşmak isteyen Mecnûn'la, aksi yöndeki dorumuna (yavru deve) ulaşmak isteyen devesinin durumunu örnek verir. Biri ileriye diğeri geriye gitmek için çabalar. Mecnûn'un gaflet anlarında deve hızla kendi hedefine doğru ilerlerken Mecnûn Leylâ'dan fersah fersah uzaklaşmış olur. Can, yüceliklere meylederken ten tırnaklarını yere geçirmek için çaba gösterir (Çelebioğlu ve Nahifi, 2014: 458/1556). Aşk, hem ruhun ihtiyaç ve

²³³ Charles Lalo (öl. 1953) Sorbonne'da estetik profesörü olarak çalışmıştır.

²³⁴ Baudelaire kadın ve erkeğin, aşkın bu çekim gücüne bilerek teslim olduklarını öne sürer. Ona göre aşkın en üstün şehveti insan doğasındaki kötülükte gizlidir; insan tabiatı gereği bütün şehvetin kötülükte olduğunu hisseder ve şehvetin peşinden giderken kötülüğün içinde bulur kendini (Sartre, 1982: 56).

taleplerine muhatap olur hem de bedensel arzuların. Shakespeare 129. sonesinde aşkın cinsellikle ilgili yönünün, insanı *cehenneme çeken bir cennet* olduğunu, ancak bunu bilmelerine rağmen kimsenin kendini bundan sakındıramadığını söyler (Shakespeare, 2015: 149).

Sevginin doğal, ruhanî ve ilâhî olmak üzere üç çeşidi olduğundan söz eden İbni Arabî'ye göre doğal (*tabiî*) sevginin gereği, kişinin sevdiğinden nimet ve haz elde etmeyi umarak sevmesidir. Bu çeşit sevgide âşık, sevgiliyi zatından ötürü değil, kendisi için sever. Sevgililer birbirlerine bu arzuyla sarılıp kucaklaştıklarında veya öpüştüklerinde birinden diğerine nefes yayılır; bu nefes âşıklardan her birinin ruhunu temsil eder (İbn Arabî, 2008: 205).

Fromm, erkek-dişi kutuplaşmasının, insan doğasının temelindeki kaynaşma ihtiyacının özünü oluşturduğunu; bu nedenle doğadaki en yoğun hazzın bu iki kutbun birleşmesinde sunulduğunu söyler (Fromm, 1994: 38). Bu iki kutup arasındaki çekimi oldukça estetik bir bakış açısıyla yorumlayan Mevlânâ'ya göre evrendeki bütün zerreler çift çifttir ve her bir zerre kendi çiftini arzular. Yer ve gök de bir çifttir; gökyüzü erkek, yeryüzü kadındır. Yeryüzü gökten aldığı su ve ışıqla ürettiği canlıları besler, büyütür. Yerin harareti azaldığında gökyüzü hararet yollar; rutubeti azaldığında rutubet gönderir. Kadınla birleşmek üzere onun etrafında dönüp duran erkek gibi, felek de gökyüzünde döner dolaşır. Gece ve gündüz de daima sarmaş dolaş gezen bir çifttir; görüldüğü üzere kâinattaki tüm varlıklar çiftine kavuşmaya meyillidir²³⁵ (Çelebioğlu ve Nahifî, 2014: 394/4444).

İncelediğimiz eserlerin konusu tüm engellere meydan okuyan tutkulu bir aşk olsa da cinselliğe dair ayrıntılı tasvirler görülmez. İki şairin de müstehcen şiir

²³⁵ İbni Arabî'ye göre çiftine âşık olan insan, âştaki kavuşmanın son noktasına erişmek ister; unsurlardan meydana gelen yaratılıştaki kavuşmanın en yüksek noktasına cinsel ilişki sayesinde varılabilmektedir. Bu buluşmayı gerçekleştirmek için yakıcı bir özlem ve arzu insanın tüm cüzlerine yayılır. İbni Arabî insan-insan arasındaki sevgi ve birleşme arzusuna dair düşüncelerinden sonra Allah-insan arasındaki sevgi ve kavuşma arzusundan söz eder. Buna göre Allah, kulunun kendisinden başka bir varlıktan haz almasını kıskanır; bu nedenle insan-insan arasındaki cinsel birleşmeden sonra yıkanmak emredilmiştir (İbnü'l-Arabî, 2013: 237). Aşk, kavuşmaya dair büyük bir isteği ve özlemi zorunlu kılar. Allah da sevdiği kullarıyla kavuşmayı ister ve bu kavuşma ancak ölümle gerçekleşir. İbni Arabî ve Mevlânâ gibi mutasavvıflar, kadın-erkek birleşmesinin gerçekleştiği düğün gecesiyle Allah ve kulu arasındaki kavuşmanın gerçekleştiği ölüm arasında ilişki kurmuşlardır. Bu nedenle tasavvufta –özellikle Mevlevîlikte- ölüm, matem tutulacak bir olay olarak değil, en coşkulu kavuşmaların gerçekleştiği “düğün gecesi” olarak nitelendirilir (Demirli, 2013: 526).

deneyimleri olmuştur; Shakespeare'in ilk şiirlerinde ve bazı sonelerinde açık ve ayrıntılı cinsel tasvirler vardır. Zamanla şiir dili gelişen Shakespeare, tutkulu bir aşkı anlattığı *RJ*'de, üstelik gençler bir geceyi birlikte geçirdikleri halde cinsel tasvirlerle yer vermemiştir. *RJ*'ye göre oldukça uzun bir eser olan *LM*'de âşıklar arasında birçok kez imkân olduğu halde cinsellik daha çok çağrışımlar yoluyla işlenmiştir. Ayrıca Fuzûlî'nin *Divan*'ında "Hamâm" redifli çok başarılı bir erotik şiiri vardır ki bu şiir Türk edebiyatında *hamâmiye* türünün ilk örneği sayılmıştır. Ancak iki şair de trajik bir aşk öyküsü işlerken okurların dikkatini cinsel tasvirlerle dağıtmaktan bilinçli olarak kaçınmışlardır. Charles Lalo, *Güzellik ve Cinsiyet* adlı eserinde erotiğin insandaki estetik duygusuna ne denli zarar verdiğinden söz eder. Ona göre bir konunun estetik değeri en basit şekilde bile olsa şehvet duygusunu uyardığı anda azalır; çünkü şehvi duygular insandaki estetik coşkuyu söndürür; onu ulvi heyecanlardan sıyrır ve anında kaba gerçekliğin kucasına atar (Lalo, ty.:11).

Bununla birlikte konusu aşk ve tutku olan bir eserde cinsellikten söz edilmemesi düşünülemez. Biz bu konuyla ilgili incelememizde, *RJ* ve *LM*'de cinselliğin dolaylı veya dolaysız her türlü görünümünü ortaya koymaya çalışacağız.

Konu olarak merkezine aşkı alan İslam tasavvuf geleneğinde cinsellik, aşkın görünümlerinden yalnızca biridir. İlahî aşka varan sürecin başlangıcında mecâzî aşk denilen cinsel içgüdü vardır. Bu nedenle İslam dininde önemli ve oldukça ayrıntılı ölçüler getirilmiş olsa bile İslâmî edebiyatın erotizme kayıtsız kalması söz konusu değildir²³⁶. Cinsel içgüdü, insan doğasının en güçlü yanlarından biri olması hasebiyle belli ölçülerle sınırlandırılıp baskı altına alınmış olmakla birlikte, özellikle belkemiği aşk olan edebi ürünlerde çeşitli şekillerde dışavurulmuştur (Ayvazoğlu, 1989: 46).

Eserlerinde güçlü bir tasavvuf rengi olan Fuzûlî *Leylâ ve Mecnûn*'da daha çok aşkın ölümsüz halini, yani ilâhî aşkı işlemeyi hedeflemiştir. Bunu insanların idrâkine sunarken elbette aşkın somut ve insanî yönünü işleyerek anlatmıştır. *LM*'de aşk, tüm

²³⁶ Cinsellik, bütün toplumlarda ve kültürlerde çeşitli ölçülerle tanzim edilmiştir. Müslümanlar, cinsellikle ilgili davranışları hükme bağlamak; usule uygun olanlar-olmayanlar şeklinde ayırmak konusunda yalnız değildirler. Ancak bu konuda çizilen sınırlar ve sınırı geçenler hakkında uygulanan müeyyideler konusunda Kur'an'ın yaklaşımı oldukça serttir. Evlilik dışı cinsel ilişkiler ahlâksızlık ve günah olarak tanımlanır ve bu fiili işleyen kadın ve erkeklere fiziksel ceza uygulanması öngörülür (Ali, 2015: 134). Bk. Nur: 24/2.

yönleriyle işlenmiştir; doğal olarak eseri incelerken bir kadın ve bir erkek olarak Leylâ ve Mecnûn'un cinsel arzularına da tanık oluruz, tutkularına, hırslarına ve kıskançlıklarına da...

Fuzûlî, bu trajik aşk öyküsünün daha en başında Leylâ ve Kays'ın birbirine duyduğu yoğun alâkanın karşılıklı olduğunu görmemizi ister. Klasik Osmanlı şiirindeki “âşık erkek” ve “mâşûk kadın” imajları yoktur; bu öyküde aşk ve tutku karşılıklıdır. Hem erkek hem kadın kahraman aşkı ve ona bağlı acıları karşılıklı yaşarlar ve birbirlerini çılgınca arzulamak konusunda eşit görünürler:

Kays anı görüp helâki oldu

Min şevk ile derd-nâki oldu

Ol nâdire hem ki Kays'ı gördü

Min zevk bulup özin itürdi

...

Bir câmdan içdiler mey-i zevk

Ol iki harâb-ı bâde-i şevk

....

Leylîde visâl-i dûst meyli

Mecnûnda hem arzû-yı Leylî

Ol iki sehî-kad ü semen-ber

Birbirine oldılar berâber

Fûlâda sataşdı seng-i hâre

Od düşdi karâr ü ihtiyâra (581-841)

Aşkı ve cinsel arzuları en yoğun hissettikleri dönemde -üstelik bu ilgi karşılıklıyken- ayrılmış olmaları ikisinin de depresif bir ruh haline girmesine neden olur. Doyurulmayan cinsel arzular; görmek, bir arada bulunmak, sesini duymak, konuşmak gibi bu arzuları bir nebze dindiren imkânların ortadan kalkması ve sosyo-kültürel engeller (Kays'ın çevrede “Mecnûn” diye anılması; kabileler arasında çıkan

savaş; Leylâ'nın başka biriyle evlendirilmesi), gençlerin gittikçe dış dünyaya küsmesine ve hayal âlemine sığınmasına yol açar. Baskılanan arzuların ve çekilen çilelerin neticesinde ikisi de hızlı değişimler yaşarlar ve erken yaşta olgunlaşırlar. Mecnûn'un tüm çevresinden kopması ve Leylâ'dan uzaklaşması, Leylâ'nın istemediği biriyle evlenmek zorunda kalması gibi durumlar, aralarındaki arzuyu ve özlemi yok etmez; aksine aşkın alevi ikisini de yok edene kadar gitgide artar.

Leylâ'nın evlendiğini haber alan Mecnûn, ona sitem dolu bir mektup yazar; aşkında vefâ göstermediğini, aşkının cismâni olduğunu; bu nedenle de alelacele başka biriyle evlendiğini söyleyip Leylâ'ya kırgınlığını ifade eder. Aşkında vefâ gösterip sabredeceği yerde bir başkasıyla evlenmesinin gerekçelerini cinsel imalar barındıran ifadelerle sorgular; “Yalnızlığa mı dayanamadın da bir koca istedin yahut meskenin mi karardı orada bir mum yandırmak istedin?!”; “Aşk acısından yoruldun da bu yüzden mi bir doktora ihtiyaç duydun; o gönül alıcı servin (endamın) mı soldu da alelacele onu sulamak istedin; kendini kimden korumaya çalıştın da gidip bir kocaya bağlandın?!”:

N'oldı sana nakz-ı ahd kıldun
Sındurmaga ahdi cehd kıldun

Tenhâlığa mı getürmedün tâb
Kim eyledün ârzû-yı hem-hâb²³⁷

Târ oldı mı oldugun nişîmen
Kim eyledün anda şem' rûşen

İncitdi mi derd-i dil mizâcun
Kim oldı tabîbe ihtiyâcun

Pejmurde mi oldı serv-i dil-cû
Kim cehd ile vermek istedün su

²³⁷ *Ârzû-yı hem-hâb*: “Yatak/uyku arkadaşı arzusu” da denilebilir. Metnin Türkçe çeviri bölümünde “koca” ifadesi tercih edilmiş.

...

Ne bîm ile hıfz-ı gevher etdün

Kim beste-i akd-i şehver etdün (1864-70)

Leylâ'ya ettiği sitemlere bakıldığında Mecnûn'un, Leylâ'nın duygularını kendi duyguları kadar derin bulmadığını; aşkının daha cismani ve şehvi olduğunu, bu nedenle de kendisinden kolaylıkla vazgeçip başkasıyla birlikte olabildiğini düşündüğü görülmektedir: "Bu vefasızlığın ve başkasıyla yakınlaşman ne anlama geliyor? Yeni sevgilini yanına aldın şimdi eskisine yol mu veriyorsun? Benim için çok sıkıntı çektin, şu an çok rahatlamış olmalısın! Doğrusu iradenin bu denli zayıf olduğunu, adın benimle anılırken gizliden başka bir sevgili bulacağını; ben senin için kötü adla ünlenirken adı hiç anılmayan birinin sana sahip olacağını düşünemezdim!":

Âyâ ne idi bu bî-vefâlık

Bîgâneler ile âşinâlık

Çekdün yeni yârını kenâra

Ruhsat mıdur imdi eski yâra

Menden idi mihnet ü melâlün

Hoş oldu ola anunla hâlün

Men ahd-i vefâya aldanurdım

Ahdünde vefâ ola sanurdım

Bilmezdüm ola za'îf râyun

Noksânı ola tamâm ayun (1874-78)

Mecnûn'un bu sitemlerine yazdığı cevabında Leylâ, sevgilisinden af diler ve eğer elinde olsaydı ondan başka birini istemeyeceğini, ancak kararın kendisine bırakılmadığını söyler. Her ne kadar İbni Selâm'ın mutluluk kaynağı ise de birbirlerine yaklaşmamak ve dokunmamak konusunda anlaştıklarını; kendisine sadece uzaktan bakabildiğini, yaklaşmaya çalışacak olursa ona azap çeiktireceğini

söyleyerek bu evlilikte cinsel bir yakınlaşmanın asla olmayacağı konusunda Mecnûn'un gönlünü ferahlatır; kaygılarını giderir:

Olsaydı menüm bir ihtiyârum
Olmaz idi senden özge yârum

...

Ger İbni Selâm'a dil-fürûzem
Şem'-i şeb ü âftâb-ı rûzem

Kâni'dür ıragdan ala bir nûr
Men andan ü menden ola ol dûr

Dûr olsa görür fûrûg ü tâbum
Oldukda yahın çeker azâbum (1967-72)

Evlendiği için özür beyan ettiği cevabi mektubunun devamında sevgilisine duyduğu aşkı ve özlemi dile getiren Leylâ, hissettiği özlemi ve arzuyu tutkulu ifadelerle dile getirir. Onu arzuladığı ve merak ettiği anlarda yıkanma bahanesiyle bir çeşme kenarına gidip orada yalnız başına kalıp soyunduğunu; saçlarını dağıtarak aynaya baktığında adeta onu gördüğünü; boynunda hiçbir boyunduruk olmadığını; boynunun tek arzusunun onun kolları olduğunu; dudaklarında onun dudaklarına duyduğu özleminden başkaca söz bulunmadığını yazar:

Gâhî taleb eylesem visâlün
Bilmek dileysem ki n'oldı hâlün

Bir çeşme yana olup revâne
Gasl-i beden eylerem behâne

Tenhâ olurem orada üryân
Mûy-ı serüm eylerem perîşân

Âyîneye eylerem nigâhı

Hâlün görürem senün ke-mâhî

Boynunda yoh özge tavkdan bâr
La'lümde bulunmaz özge güftâr

Boynum kolunı diler havâdan
La'lüm lebüni sorar sabâdan (1979-84)

Mecnûn bu mektuptan çok etkilenir; Leylâ'nın zengin, soylu ve güçlü bir adamla evli olduğu halde kendisini unutmamış olması ve aşkında vefa göstermesi karşısında içi yaşam sevinciyle dolar; kavuşacaklarına dair büyük bir ümidin belirdiğini hisseder. Zeyd aracılığıyla sevgilisine mesaj gönderir; eğer dediği gibi aşkında vefalı ise kendisinden daha fazla uzak durmamasını; ayrılık acılarına bir son verip gece gündüz devamlı kendisiyle beraber olmasını; şayet kocası buna engel olmaya kalkarsa edeceği beddua ve ahlarla onun talihini karartacağını ve dünyasını başına yıkacağını söyler:

Ger dogrı ise vefâda lâfun
Menden ne içündür inhirâfun

Gel ref' edelüm gam-ı firâkı
Yanduralum oda iştiyâkı

Olsun dün ü gün menümle seyrün
Çün men senünem sen olma gayrün

V'er İbni Selâm mâni' olsa
Sedd-i reh-i vasl vâki' olsa

Bildür kılayın siyâh bahtın
Bir âh ile târümâr tahtın (2421-24)

Leylâ'ya kavuşamamanın kederine Mecnûn'un beddua ve ahları da eklenince İbni Selâm kederinden hastalanır ve ölür. Leylâ, kocasının ölümünden bir müddet sonra sevgilisine kavuşmak için büyük bir arzu duymaya başlar; ancak günah işlemekten ve namusunu yitirmekten korkmaktadır. Bu nedenle büyük bir ikilem içinde kalır; sabretmeyi bırakıp²³⁸ aşkına kavuşmaya niyetlense bu yol kurallar açısından tehlikeli görünmektedir; şayet gönlünü teselli edip sabretmeye devam etse, hissettiği keder dayanılacak gibi değildir. Namus yolundan ayrılarak Mecnûn'la birleşmeye kalksa iffeti zedelenecek ve Allah'ın emirlerine karşı gelmiş olacaktır; namusunu korumaya ve ondan uzak durmaya niyetlense Mecnûn'un âhının onu yerle bir etmesinden korkmaktadır:

Ger câme-i sabrum eylesem çâk
Hükmün yolu görünür hatar-nâk

V'er gönlüme versem istimâlet
Tâkatçe degül gam ü melâlet

Nâmûsdan eylesem cüdâlık
Mecnûn ile kılsam âşinâlık

Korhum bu ki ismet ola pâ-mâl
Fermâna muvâfık olmaya hâl

Kılsam bu havâda hıfz-ı nâmûs
Ma'mûre-i vaslum ola mahrûs

Korhum bu ki dûd-ı âh-ı Mecnûn
Ahvâlümi eyleye diger-gûn

Sâdıklarun âhı mu'teberdür
Andan hazer etmemek hatardur

²³⁸ Metinde "namusunu muhafaza etmekten vazgeçmek" hakkında kullanılan "*câme-i sabrum eylesem çâk*" (sabırının elbisesini yırtsam) tabiri cinsel bir çağrışım içermektedir.

Ol eyle bu beyle n'eyleyem vây
Bilmen men-i âcize nedür rây (2519-26)

Bu çelişkiler içinde kıvranan Leylâ'nın gönlünde, sevgilisine kavuşma arzusu ağır basar²³⁹. Kabilesi göç etmek üzere develerle yola çıkan Leylâ, bindiği devenin coşkun hallerini kendisine benzetir; onda aşkın alametlerini gördüğü için halinden anlayacağını umarak gönlünden geçen arzuyu deveye anlatır; kendisine acımasını ve hissettiği arzuyu anlamasını; lütfedip onu sevgilisine doğru götürmesini; hayırlı bir iş yaparak derdi (Leylâ'yı) devâya (Mecnûn'a) ulaştırmasını ister:

Çün düşdi senünle ittifâkum
Rahm eyle mana gör iştiyâkum

Lütf eyle binâ-yı kâr-ı hayr et
Mecnûnum olan diyâra seyr et

Bu şiftenî yetür ol aya
Bu derdi yetişdür ol devâya (2557-59)

Baygın düşen Leylâ uyandığında, devesinin kervandan uzaklaşıp çölde gezdiğini anlar. Rastladığı perişan bir adama yol sormak için yaklaşır; adamın anlattıklarından ve okuduğu şiirlerden Mecnûn olduğunu anlar. Gördüğünün rüya mı gerçek mi olduğunu anlayamaz; rüyalarında gördüğü sevgilisi karşısındadır. Bahtının uykudan uyandığını; artık sevinç ve mutluluk zamanı olduğunu söyler. Yaralı gönlüne seslenir: “Kavuşmak ve birleşmek için can attığı sevgilin işte karşında! Al işte sana sevgiliyle birleşme ve ondan zevk alma şansı! Artık ağlamayı bırak”:

Gül-zâr-ı ümîdüm oldu sîr-âb
Yâ Rab bu hayâldür mi yâ hâb

²³⁹ Metnin gidişatına bakıldığında Leylâ'nın, Mecnûn'un âhından korktuğunu, bu nedenle ondan uzak durmaması gerektiğini söylemesi, gerçekte onun gönlündeki birleşmeye dair dileklerin yansıması gibi görünmektedir. Zira Mecnûn, Leylâ ile birleşme konusunda isteksiz davranınca, Leylâ arzusunu açıkça dile getirir ancak Mecnûn'dan olumlu bir yanıt alamaz ve büyük bir hayal kırıklığı yaşar.

Ayş ü tarabum çerâğı yandı
Bahtum yuhudan meger uyandı

Ey dil ki ederdün âh ü nâle
Dâim nigerân olup visâle

Ha devlet-i vasl u zevk-i dildâr
Bi'llâh dahi etme nâle-i zâr (2629-32)

Ancak Leylâ, Mecnûn'da herhangi bir duygusal meyil göremez. Leylâ somut bir şekilde karşısındadır; üstelik onları bağlayan herhangi bir engel de söz konusu değildir artık. Buna karşın kendisinin kapıldığı coşkulu hâl, Mecnûn'da yoktur. Leylâ'ya gayet sakin bir şekilde, çok güzel konuştuğunu ancak içinde bulunduğu ruh halinin onu tanımaya engel olduğunu söyler ve bunun için kendisini mazur görmesini ister. O denli sarhoş bir haldedir ki, ne kendisinin ne de dünyanın farkındadır. Sevgiliyi deli gibi arzulamaktadır; ancak sevgili ona sorsa, arzuladığı şeyin ne olduğunu bilmeyecek denli varlığından habersizdir:

Eyle ser-mestem ki idrâk etmezem dünyâ nedür
Men kimem sâkî olan kimdür mey-i sahbâ nedür

Gerçi cânândan dil-i şeydâ için kâm isterem
Sorsa cânân bilmezem kâm-ı dil-i şeydâ nedür (2658-59)

Leylâ, Mecnûn'un bu ümitsiz ve isteksiz halini başlangıçta kabullenemez. Yeniden ümitlenmesi ve aşkına sahip çıkması için sözleriyle onu şevklendirmeye çalışır: "Müjdeler olsun ki zaman seni arzu ettiğin şeye kavuşturdu; artık sevgilin yanında! Aşk şarabından kana kana içebilirsin... O denli sevdiğin; yaralı gönlünün arzusu olan Leylâ benim! Daima yüzümü görmek, benimle birleşmek isterdin; işte şimdi yanıdayım! Sakın bahaneler bulup çekingen davranma! Benimle birleşme mutluluğunu ganimet bil; benden uzak durarak bu fırsatı kaçıрма! Eğer hasta isen doktorun benim; eğer âşık isen sevgilin benim! Vuslat meclisine mahrem ol da azıcık

birlikte olalım; yanağınla yüzüme parlaklık ver; saçlarınla yüzümü süsle! Yanağını dudaklarıma yaklaştır; böylece papağana halis şeker vermiş olursun. Erguvan renkli dudaklarını gül kırmızısı dudaklarımla birleştir; böyle yaparak Hızır'a ölümsüzlük suyu vermiş olacaksın!”:

Müjde ki zemâne verdi kâmun

Doldı mey-i işret ile câmun

.....

Leylî menem ârzû-yı cânun

Kâm-ı dil-i zâr-ı nâ-tüvânun

Müş tâk-ı cemâl idün hemîşe

Muhtâc-ı visâl idün hemîşe

Hâlâ ki müyesser oldu dîdâr

Taksîr ü te‘allül etme zinhâr

Gör devlet-i vaslumu ganîmet

Gel yanuma kılma fevt-i fursat

....

Ger haste isen menem tabîbün

V’er âşık isen menem habîbün

Gel bezm-i visâle mahrem olgıl

Bir lahza menümle hem-dem olgıl

Ver nergise lâle ile revnak

Reyhân-ı ter ile zîb-i zanbak

Fîrûzeni et karîn-i yâkût

Kıl tûtiye kand-i nâbdan kût

Peyvend-i gül eyle ergavânî

Hızra yetür âb-ı zindegânî (2664-77)

Yanına geldiğinden beri Mecnûn'dan beklediği yakınlığı göremeyen Leylâ, onun bu mesafeli tavrını yadırgar. Kendisi bu derece arzuluyken onun uzak durduğunu; ona vuslat teklif edip kendisini sunduğu halde herhangi bir yakınlık göstermediğini; bu tavrının kendisi için bir kusur olacağını söyleyerek sevgilisine sitem eder. Tecrübelerine dayanarak âşığın sevgilisine bu şekilde nazlanmasının olağan bir durum olmadığını; bülbülün güle kayıtsız kalmasının ender görülen bir şey olduğunu söyler ve bu tavrının nedenlerini sorgular: İnsanların yanında ona ilgisiz davranmasını anlayabildiğini ancak şu an tenhada baş başa oldukları halde ona yüz vermemesine anlam veremediğini söyler. Sözde gül için feryat figân eden bülbül, eğer gülü gördüğünde ona kayıtsız kalacaksa, kavgası ve feryadı anlamsızdır, diyerek Mecnûn'u aşkın doğasına yakışır şekilde davranmaya çağırır:

Ey gül bu ana degül midür neng
Kim olmayasen menümle hem-reng

Men arz edem âftâb-ı ruhsâr
Sen kılmayasen harâret izhâr

Men câm dutam deyem ki gel al
Sen durmayasen ayaga fi'l-hâl

Çoh tecrîbe kılmışem olur az
Ma'şûkına âşık eylemek nâz

....

Ger mana halk içre pervâ kılmasan ma'zûrsen
Bu ki tenhâligda kılmazsen mana pervâ nedür

...

Gül temennâsında derler bülbülün gavgâların

Çün gülü gördükde kılmaz meyl bu gavgâ nedür (2681-90)

Ancak Mecnûn'un Leylâ'yla birleşmeye ne fiziksel olarak ne de ruhsal olarak mecali yoktur. Onunla birleşmeye kalkarsa ateşe tutulan kuru otlar gibi anında yok olacağını hisseder²⁴⁰. Hayali bile kendisini yakmaya yeterken gerçek anlamda birleşmeye gücü olmadığını söyler. Kudreti yerindeyken kendisinden uzak durduğunu, şimdi bu perişan haldeyken neden karşısına böyle bir taleple çıktığını sorarak ona sitem eder. Sevgiliden bedensel taleplerde bulunanın can (nefis) olduğunu; canı bedenini terk edeli epey zaman olduğunu; hal böyleyken devamı gelmeyecek bir zevk uğruna namusunu dile düşürmemesini; kendisi gibi halkın dilinde efsane olmasına degecek bir durum olmadığını söyleyerek Leylâ'nın kendisine dair bir beklenti içine girmesini engellemiş olur:

Mecnûn dedi ey büt-i perî-veş
Hâşâk-i za'îfe urma âteş

Yandurmaguma yeter hayâlün
Yohdur mana tâkat-i visâlün

...

Ol gün ki gözümde var idi nûr
Gözden yüzini yaşırdun ey hûr

Hâlâ ki nezâren oldu müşkil
Durmak ne için mana mukâbil

...

Lezzet ruh-i yâr-ı dil-sitândan
Cândur bulan ey dirîg cândan

Cânum gedeli besî zamandur
Cismümdeki şimdi özge cândur

....

Mecnûn mana derler ehl-i âlem

²⁴⁰ Bu dereceye gelen bir âşık için tüm umutlar kesilmiş demektir, zira iyileşme özlemi yok olmuştur. Bu nedenle artık ne kavuşmak çözümdür ne de bir başka şey. Zihinde büyük karışıklık söz konusudur ve bilinç altüst olmuş durumdadır (İbn Hazm, 2002: 147).

Ancak manadur cünûn müsellemler

Sen olma fesâne-i halâyık
Mecnûn işi Leylîye ne lââyık

...

Sen akl etegini koyma elden
Nâmûsını sahla her halelden (2692-726)

Mecnûn'un bu soğukkanlı tavrı ve sözleri üzerine Leylâ, yaşadığı hayal kırıklığını gizlemeye çalışarak şunları söyler: “Şimdiye kadar kendini beğenmiş bir gafildim; cehaletle sarhoş bir haldeydim. Senin sürekli saçlarımı ve benlerimi hayal ettiğini düşünerek onları süslüyordum; sürekli benimle birleşmeyi arzuladığını sanıyordum. Maşallah sen arzu ateşini dindirmeyi başarmışsın. Ben aşkının arzudan kaynaklandığını düşünüp tavırlarında riya olduğundan şüpheleniyordum; şükürler olsun ki gayet samimi çıktın ve bana duyduğun aşkın cinsel arzularla ilgili olmadığını kanıtladın. Gerçek durumunu şimdi anladım; olgunlukta vardığın yüksek derecenin farkındayım artık.”:

İnsâf hemîn ola kanâ‘at
Teskîn-i hevâya istitâ‘at

Aşkunda riyâ gümân ederdüm
Etvârını imtihan ederdüm

El minnetü li’llâh oldı ma‘lûm
Vasl olduğu meşrebinde mezmûm

.....

Bir gâfil-i hod-perest idüm men
Cehl ile müdâm mest idüm men

Ârâyış-i zülf ü hâl ederdüm
Peyveste munı hayâl ederdüm

Kim sen taleb-i visâl edersen
Nezzâre-i zülf ü hâl edersen

Hâlâ mana rûşen oldu hâlün
Mi'râc-ı hakîkat-i kemâlün (2740-47)

Mecnûn'un onu arzulamadığını anlayan Leylâ, artık kendini çekici bulmaz; bedensel güzellikleri, süslenmek, giyinip kuşanmak ona anlamsız gelir; çünkü ona göre gerçek güzelliğin ölçüsü âşığın ona duyduğu meyildir. Mecnûn'a; "senin bakmaya meylin olmadıktan sonra güzelliğim neye yarar!" der. Madem ki sevgilisi görmeyi arzulamıyor; güzelliğinin başka bakışlara nasip olmasını istemez; teninin, yüzünün ve dolayısıyla tüm kadınsal özelliklerinin yok olmasını diler:

Yohdur çü nezâre meyli sende
N'eyler bu cemâl-i hûb mende
....
Setr-i ten edem adem hicâbın
Ruhsâra çekem fenâ nikâbın

Tâ hüsn-i rûhum ki istemez yâr
Olmaya nasîb-i çeşm-i agyâr

Zîrâ ki nişân-ı hüsn-i kâbil
Oldur k'ana âşık ola mâil

Hüsnümde çü yoh kabûl-i âşık
Noksân ile olmagum ne lâyıık (2752-66)

Bir yandan büyük bir hayal kırıklığı yaşarken diğer yandan sevgilisinin vardığı olgunluk mertebesini takdir eder ve yaşadığı ruhsal durumun felsefesini anlamaya çalışır; "Gerçek aşk için asıl önemli olan ruhsal birlikteliktir; bedensel olarak birleşmek veya ayrılmak arasında bir fark yoktur; çünkü bedensel birlikteliği olmazsa olmaz gören nefistir":

Hevâ-yı nefsdür kim hûblar vaslına tâlibdür
Ve ger ne aşk-ı kâmil fark-ı hicrân ü visâl etmez (2771)

Kendisini bu şekilde teselli etmeye çalışır ancak sevgilisinin gece gündüz kendisini arzuladığını; onunla olmayı hayal ettiğini düşünen Leylâ'ya bu reddediliş çok ağır gelir. Sevgilisi tarafından arzulanmadığını, Mecnûn'un ona kavuşmak gibi bir hedefi olmadığını öğrendikten sonra hayat ona anlamsız gelir; hissettiği hayal kırıklığı ve keder onu takatten düşürür; olumsuz havanın da tesiriyle hastalanıp ölür:

Kim vasldan olmayup tesellî
Mecnûndan olanda dûr Leylî

Kesmişdi ta'allukın cihândan
Kat'-ı nazar eylemişdi cândan

....

Nevmîdlig âteşine yandum
Bi'llâh bu vücûddan usandum

Çün dût yanında nâ-kabûlem
Bi'llâh bu hayatdan melûlem (2822-51)

Shakespeare'e göre şehvet, bütün emniyetli kimlikleri parçalayan ve istikrarı bozan tehlikeli bir güçtür. Shakespeare'in eserlerini temalarına göre inceleyen Eagleton, cinsel arzuda korku uyandıran anarşik bir güç olduğunu; bu korkunun ahlâkî olmaktan çok politik olduğunu söyler. Bu anarşik güç, toplumsal düzeni tehdit ettiğine göre dışsal bir otorite tarafından sıkı sıkıya tutulması ve çeşitli şekillerde engellenmesi gerekir. Fakat Eagleton'a göre bu baskı, libido ile yasa arasında sonu gelmez bir çatışmaya yol açmaktan başka bir işe yaramayacaktır²⁴¹ (Eagleton, 2015: 31).

²⁴¹ Montaigne'e göre bütün dinlerde görülen kurban, oruç, adak gibi ortak yönlerden biri de şehvetin kötülenmesidir. Dinlerdeki en güçlü geleneklerden biri olan sünnet de bu temel dürtünün cezalandırılmasıdır. Montaigne, insan doğasındaki en güçlü dürtünün şehvet olduğunu; dünyadaki en asil ve en güzel iş olan insan soyunun devamını sağlama işinin de buna bağlı olduğunu; ancak dini

Dinsel otorite anlamında Orta Çağ'a göre daha rahat bir dönem olan Rönesans'ın ürünü *Romeo ve Juliet*'de aşk, *Leylâ ve Mecnûn*'da olduğu gibi patolojik bir durum şeklinde görünmez (Clinton, 2000: 21). Aşkın cinsel boyutu gençlerin zihnindeki hayallerden ibaret değildir. Romeo ve Juliet, birbirlerinin çekim alanına girdikleri andan itibaren tensel temasın da verdiği hazla, aşkın coşkusunu tüm yönleriyle yaşarlar; dokunurlar, öpüşürler ve bir defa da olsa geceyi birlikte geçirirler.

Romeo, güzelliğini çok üstün ve farklı bulduğu Juliet'i görür görmez etkilenir. Romeo'nun ilgisi karşılıksız değildir; Juliet de ondan etkilenmiştir. Juliet, Romeo'nun cesaretle kurduğu sözcük oyunlarına büyük bir uyumla karşılık verir. Juliet'in verdiği karşılıklar Romeo'yu daha fazla cesaretlendirir; başlangıçta Juliet'in elini öpen Romeo, güzel bir etki uyandırdığını görünce onu dudaklarından öper. Juliet, dinî gerekçelerle geri durmak ister ancak o da Romeo gibi aşkın büyüsüne kapılmıştır:

Romeo

Saygısızlık edersem bu kutsal tapınağa

Şu değersiz elimle; razıyım çekmeye cezamı:

Dudaklarım, bu iki utangaç hacı, yüz sürüp mihrabına

Hazırdır bu kaba teması nazik bir öpüşle yumuşatmaya.

Juliet

İyi yürekli hacı²⁴²! Haksızlık ediyorsun eline

Saygılı bir bağlılık var tutuşunda;

Hacıların eline ermişlerin eli değer,

Onlar böyle avuç avuca öpüşürler.

Romeo

Dudakları yok mudur ermişlerle hacıların?

Juliet

Vardır, ama Tanrı'ya yakarmada kullanırlar.

gelenekler yoluyla bu dürtünün kötülendiğini ve perhizin sevap sayıldığını söyler. Ona göre bizim var olmamızı sağlayan bu arzunun hayvanlık sayılmasından daha büyük hayvanlık yoktur (Montaigne, 1997: 50).

²⁴² *Romeo*, İtalyancada “Hristiyan Hacı” anlamına gelir. *Romeo ve Juliet*'in ilk diyaloglarında “hacı” (*pilgrim*) kelimesinin geçmesi anlamlıdır (Watts, 2000: 12).

Romeo

Öyleyse sevgili ermiş, dudaklar yapsın ellerin yaptığını.

Yakarıyorlar işte, inanç dönmesin n'olur umutsuzluğa.

Juliet

Kımıldamaz ermişler yakaranı dinlerken.

Romeo

Kımıldama öyleyse yakarım gerçekleşirken,

(Onu öper.)

İşte senin dudaklarınla, dudaklarım arındı.

Juliet

Öyleyse şimdi günah dudaklarımda kaldı.

Romeo

Günah dudaklarımdan mı geçti?

Tatlı bir dürtüyle işlenen günah!

Ver bana günahımı geri.

(Tekrar öper.)

Juliet

Kitabına uydurup öpüyorsunuz beni.

(Shakespeare, 2017: 32)

Romeo, balodan sonra Capuletlerin yüksek duvarlarına tırmanır ve Juliet'i görebilmek umuduyla bahçede gizlenip beklemeye başlar. Kalbini Romeo'ya kaptıran Juliet de Romeo'yla aynı ruh haline bürünmüştür. Kendi kendine konuşur ve hislerini dile getirir. Yaşadıkları coşkun duyguların ve tensel hazların etkisi altındayken ne kadar tehlikeli bir yerde ve ne kadar tehlikeli bir niyet içinde orada bulunduğunu umursamayan Romeo, Juliet'e bir kez daha dokunabilmenin hayalini kurar:

Romeo

Bak, nasıl da dayamış yanağını eline!

Ah, eline giydiği eldiven olaydım da

Dokunaydım yanağına.

(Shakespeare, 2017: 38)

Romeo ve Juliet'de aşkın fiziksel ve ruhsal yönleri nisbeten birbirine zıt bir görünüm arzeder; hisleri ne derece coşkun ve tutku doluysa fiziksel yakınlaşmaları o derece kontrollüdür. Romeo birbirlerine ilanı aşk ettikleri bu ilk gecede, Romeo'nun görülmesinden korktuğu için gitmesini isteyen Juliet'e sitem dolu bir sesle "Beni böyle tatmin olmamış bir şekilde mi göndereceksin?" der. Juliet korkuyla karışık bir şekilde bu gece ne çeşit bir tatmin beklediğini sorarak aynı zamanda Romeo'nun beklentisine olumsuz bir cevap vermiş olur (Halio, 1998: 59).

Romeo

Ah, sana doyamadan mı bırakacaksın beni böyle?

Juliet

Nasıl bir doyum bekliyorsun ki bu gece?

(Shakespeare, 2017: 42)

Gizlice evlendikleri günün sonunda Romeo'nun gelmesi için havanın kararmasını bekleyen Juliet, geceye seslendiği monologda yaptığı kelime oyunları ile çeşitli çağrışımlarda bulunur. Cinsel bir coşku içinde Romeo'nun deneyimlerini onunla paylaşmasını diler; gökyüzüne doğru hızla yükselen ve patladıktan sonra sayısız küçük yıldız meydana getiren bir roket imajı oluşturur. Halio'ya göre bu imaj, yalnız bir kızın duasına pek benzememektedir; dolayısıyla bu tasvirler geceleyin parlayan gökyüzünü değil, gece karanlığında Romeo'yla yaşayacakları cinsel hazların hayalini yansıtmaktadır (Halio, 1998: 41):

Juliet

Öyle ser ki örtünü sevgi yaratan gece,

Meraklı gözler kapansın; ve Romeo,

Kimseler görüp konuşmadan atılsın kollarıma.

...

Gel soylu gece, ey ağır başlı karalar giymiş ana,

Gel de öğret bana, nasıl kaybedilir

Bir çift lekesiz bekârete oynanan oyun.

Bu tanımadığım aşk cesaret buluncaya kadar,

Yanaklarımda kanat çırpın bu vahşî kanı
Kara pelerininle ört ki, gerçek sevgi
Alçakgönüllü davranıp doğal görünsün;

...

Gel ey sevecen gece, gel, sevimli, kara kaşlı gece,
Bana Romeo'mu ver; sonra öldüğünde,
Al da küçük yıldızlara böl onu;
Onlar göğün yüzünü öyle bir süsleyecektir ki,
Bütün dünya gönül verip geceye,
Tapmayacaktır artık o muhteşem güneşe.
(Shakespeare, 2017: 42)

Gece vakti gelmesini ve onunla birleşmesini beklediği Romeo'nun Verona'dan sürüldüğünü duyan Juliet, ruhsal bağlarını tamamlayacak olan bedensel birlikteliğin gerçekleşeceğine dair umudunu kaybettiği anda, tıpkı Mecnûn'un kendisiyle birlikte olmasından ümidini kesen Leylâ gibi, tüm yaşam enerjisini kaybeder; hayatla bağı kopar ve ölümü arzulamaya başlar:

Juliet

Şu merdiveni topla, dadı.
Siz de aldatıldınız zavallı ipler,
Siz de, ben de: Sürüldü çünkü Romeo.
Bir yol olacaktınız yatağıma uzanan;
Oysa bakire olan ben, bakire-dul kaldım şimdi.
Gelin ipler; gel dadı. Gelinlik yatağıma gireceğim,
Bekâretimi Romeo'ya değil, ölüme vereceğim.
(Shakespeare, 2017: 79)

Rahip Lawrence ve Juliet'in dadısının desteğiyle Romeo sürgünden önceki son geceyi Juliet'le geçirir. Juliet hayalini kurduğu üzere ilk cinsel deneyimini Romeo'yla yasal bir biçimde; nikâh akdinden sonra yaşamıştır. Bu onların yaşadığı ilk ve son birliktelik olacaktır ve onlar bunu içten içe hissetmişlerdir:

Juliet

Öyleyse, ey pencere, gün girsin de içeri,

Hayat çıksın dışarı!

Romeo

Hoşça kal sevgilim, elveda!

Bir öpücük daha ver, ineyim aşağıya.

(Shakespeare, 2017: 90)

Eserde anlatılan aşkın bu en mutlu ve en özel gecesiyle ilgili olarak cinsel içerikli herhangi bir tasvir bulunmamaktadır. Âşıkların yaşadıkları cinsellik sadece bilinir, ancak bundan bahsedilmemiştir.

Leylâ ile Mecnûn'da mümkün olduğu halde cinsel birleşmenin gerçekleşmemesi, mecazdan hakikate ulaşmakla ve dünyevi zevklerin, beraberinde kötülükler getirmesiyle mantığa büründürülmüştür. Buna göre Mecnûn, yeme, içme ve cinsellik gibi bedensel arzulardan sıyrılarak manen arınmış; mecazdan hakikate ulaşmıştır:

Olmuşdı vücûd-ı pâki bir nûr

Âlâyiş-i ekl ü şürbden dûr

Tahsîl kılup safâ-yı sîret

Görmüşdi mecâzdan hakikat (2797-98)

Eserde insanın ideal olana ulaşabilmesi için yeme, içme, üreme gibi insanî ihtiyaçlarından; şehvet, hırs gibi nefsanî arzularından olabildiğince uzaklaşması hedef olarak gösterilmektedir. Çünkü dünya yedi başlı bir ejderha kadar korkunçtur ve vadettiği tüm hazlar insan için birer tuzaktır; her lütfunda bin kahır; her lokma balında bin zehir gizlidir; bu nedenle dünyevî güzelliklere ve hazlara bağlanmak hatadır:

Dünyâ yedi başlu bir ejdehâdur

Endîşe-i ülfeti hatâdur

Her lütfinadur defîne min kahr
Her şehdinedür karîne min zehr (2902-03)

Romeo ve Juliet'de de buna benzer bir anlayış, din adamı Rahip Lawrence'ın sözlerinde görülmektedir. Buna göre toprakta hem zehir hem şifa olduğu gibi insanda da iradesine egemen olmaya çalışan birbirine zıt iki güç bulunmaktadır; erdem ve sınırı olmayan nefsanî arzular. Eğer insan nefsanî arzularına galip gelip onları susturamazsa, kötülük tüm varlığını saracak ve onu yozlaştıracaktır²⁴³:

Rahip Lawrence

Doğanın anası da, mezarı da topraktır;
....
Şu minik çiçeğin taze filizlerinde
Zehir de var, iyileştiren özler de..
...
İnsanın içinde de, otlarda olduğu gibi,
Karargâh kurmuştur birbirine düşman iki kral;
Biri erdem, öteki gemsiz istem,
İçlerinden kötüsü egemen oldu mu bir kez
Kurt kemirip çürütür tez elden o bitkiyi.
(Shakespeare, 2017: 46)

Bu konuyla ilgili incelememizin sonucunda şu bulgular elde edilmiştir:

Romeo Mecnûn'la kıyaslandığında çok daha girişkendir. Juliet'in evine iki kez gider; ilk buluşmasında onu öper; ikinci buluşmasında geceyi onunla geçirir. Mecnûn da Leylâ'nın evine iki kez gider; ancak tek amacı onu görebilmektir. Leylâ'yı gördüğü ve konuştuğu anlarda genellikle baygınlık geçirir. Leylâ ve Juliet için eğer sevgililerine ait olmayacaklarsa yaşamının bir anlamı yoktur. Böyle bir

²⁴³ Charles Baudelaire'e göre insan doğası iyilik ve erdemden ziyade kötülükle uyumludur. İnsanın varlık sahnesine de günah işlemek suretiyle geldiğini hatırlatır Baudelaire; oysa erdem suni ve doğaüstüdür; kötülük kendiliğinden, doğal ve kaçınılmaz olarak işlenirken iyilik yapmak için bir gayret sarfetmek gerekir, der ve "iyi"nin bir sanat ürünü olduğunu savunur. Nitekim her çağda insana erdemi öğretmek ve onu iyiliğe sevk etmek üzere bir peygamber gelmesi bu yüzdendir (Sartre, 1982: 78).

durumda içtenlikle ölümü arzularlar. Juliet ve Leylâ cinsellikle ilgili talepler konusunda, toplumun beklediğinin aksine, gayet isteklidirler. Toplumsal ve dinsel değerler, aşkın tam karşısında yer aldığına tercih ettikleri değer “aşk” olur. *Romeo ve Juliet*’de aşkın cinsel boyutu daha özgür bir görünüme sahiptir ancak yine de direk cinsellikten söz edilmez. *Leylâ ile Mecnûn*’da aşkın tinsel yönü daha ön plandadır; yine de cinsel içerikli ifadeler görülmektedir. Leylâ’nın Mecnûn’u hayal ederken yaptığı tasvirler; Mecnûn’a birleşmeyi teklif ederken kullandığı ifadeler bu çeşit tasvirlerdir.

3.2. GÜZELLİK

İncelediğimiz eserlerde “aşk” temasından sonraki en güçlü tema “güzellik”tir. Güzellik, insan zihninde aşkı uyaran olguların başında gelir. Ancak burada söz edilen salt fiziksel güzellik değildir; *LM* ve *RJ*’de güzellik, göze olduğu kadar ruha da hitap eden bir değer olarak işlenmiştir. Bu bölümde güzellik kavramına ve iki farklı kültürdeki güzellik algısına değindikten sonra incelediğimiz eserlerde güzellikle aşk arasındaki güçlü ilişki ile kadın ve erkek güzelliğinin aynı ölçüde önemli görülmesi ele alınmıştır.

Orta Çağ’da nesnelerdeki güzelliğin, aynalarda olduğu gibi Tanrı’nın çehresini yansıttığı düşüncesi yaygındır. Evren, “ilksel ve ebedi nedenler”i aracılığıyla Tanrı’nın muhteşem bir tezahürü olarak yaratılmıştır; bu “ilksel ve ebedi nedenler”, insanların duyularıyla algılayabildiği güzellikler vasıtasıyla bilinir hale gelir. Duyularla algılanamayan ve gizemi kavranamayan Tanrı, yarattığı varlıklarda çeşitli sıfatlarıyla belirir; bu sıfatlarla bilinir hale gelmeyi diler. Bu nedenle Tanrı’yı bilmek ve onun varlıklarla arasındaki uyumun farkına varabilmek için dünyadaki güzelliklere odaklanmak gerekmektedir. Duyulardan kaynaklanan hazlar ve sevinçler²⁴⁴, dünyadaki güzellikleri algılamamız ve onlarda Tanrı’nın çeşitli yansımalarını fark etmemiz içindir (Eco, 2018: 107).

Orta Çağ’daki estetik anlayışa göre bir sanatçı güzellikten yalnızca soyut bir kavram olarak söz etmez; kastettiği şey aynı zamanda somut deneyimlerdir (Eco,

²⁴⁴ Spinoza’ya göre tüm duyguların kökeni bu sevinçtir; aşk ve sevgi gibi olumlu duygular “sevinç”ten; olumsuz duygular ise sevinç yokluğundan, yani “keder”den kaynaklanır (Spinoza, 2016: 220).

2018: 22). Alman estetikçiler tarafından kullanılan ve sübjektivist estetiğin temelini teşkil eden *empfindung* (empati) kavramı, sanatsal ürünlerden aldığımız hazzın, kendi ruhsal ve zihinsel süreçlerimizden kaynaklandığını ifade etmektedir. Kara bulutlarda, kan kırmızı güllerde, gürül gürül akan nehirlerde bulduğumuz soyut güzellikler, bizim somut yaşam deneyimlerimizle ilgilidir (Ayvazoğlu, 2004: 44).

İslamın estetik anlayışına göre Tanrı, mutlak güzelliştir (*hüsn-i mutlak*); insan ise yaratılmışların en güzelidir (*ahsen-i takvîm*²⁴⁵). Dolayısıyla Tanrı'nın en güzel yansıması insanda gerçekleşir. Yaradılışın temelinde aşk²⁴⁶; aşkın temelinde de güzellik vardır (Pala, 2008: 38). Bu ilgi nedeniyle insan, güzel bulduğu şeye âşık olur. Varlık âlemindeki her şey, Tanrısal güzelliğin yansımaları olduğundan, mutlak olan güzelliştir; bu nedenle çirkinlik görece bir mahiyete sahiptir. Birine çirkin görünen bir nesnede, bir başkası için onlarca farklı güzellik bulunabilir; güzel olan, kalbin gerçekten sevdiğidir (Ayvazoğlu, 1989: 51). Nitekim bulundukları çevrede Leylâ ve Juliet'ten daha güzel onlarca kadın; Mecnûn ve Romeo'dan daha güzel onlarca erkek olduğu halde her ruh, kendi güzelini seçmiş ve uğruna ölecek kadar onu sevmiştir²⁴⁷. Sinan Paşa'ya göre güzellik gözle değil, gönülle (yani ruhla) algılanır. Gerçek güzellik, güzel görünmekle (*sabâhat*) değil; alımlı ve çekici olmakla (*melâhat*) ilgilidir (Sinan Paşa, 2014: 511).

Platon'a göre insan, güzelliğin verdiği hazza meyleder; bu meyil şehvet duygusuyla birleştiğinde çok kuvvetli bir güç açığa çıkar ki bunun adı aşktır (Platon, 1997: 33). İçi yaratıcı güçle dolu olan biri, güzel bir varlık gördüğünde genişleyip ferahlar; içi sevinçle dolar ve yaratıcı gücü devreye girer; içindeki güzel hisler doğurur ve çoğalır. Çirkin bir varlığa rastladığıdaysa bunun tam tersi olur; kişinin ruhu kasvetle dolar; duraklar, büzülür, tikanır ve üretkenliği sekteye uğrar. İç âlemi yaratıcı ve bereketli olan insanların güzel olan her şeye var gücüyle atılmasının

²⁴⁵ “Andolsun ki biz insanı en güzel şekilde yarattık.” Tîn, 95/4.

²⁴⁶ Tanrı'nın bilinmeye duyduğu sevgi: “Ben gizli bir hazine idim; bilinmeyi sevdim ve bu nedenle evreni yarattım.” (Aclûni, no:2016: 132)

²⁴⁷ Lalo, güzelliğe dair eserinde Felemenkililere ait; “Sevilen kadın çirkin olamaz” atasözüne yer verir. Hatta güzel kadınların sevilme konusunda bahtsız olduklarını; çünkü aşkın doğmak için hayal gücüne ihtiyacı olduğunu söyler. Göze çarpmak denli apaçık bir güzellik, hayal gücünü harekete geçiremeyecek, dolayısıyla aşk gibi hayal gücünün doruğa ulaştığı bir duyguyu uyandırması çok istisnai olacaktır (Lalo, ty.: 46).

nedeni bu üretme arzusudur; bu üretkenlik aşka gebe olduğu kadar her türlü estetik değeri de içinde barındırır (Platon, 2000: 57).

İbni Hazm, aşkın güzelliğe bağlanmasını, ruhun bizzat kendi güzelliğiyle ilişkilendirir. Ruh, kendisi güzel olduğundan, güzel olan şeylere hemen bağlanır; hoş motiflere, kokulara, seslere, güzel görünen biçimlere ciddi eğilim gösterir. Ona göre dış biçimler, ruhların birbirinden ayrılan parçaları üzerinde büyük bir çekim meydana getirirler; gerçek aşk, ancak o zaman doğar (İbn Hazm, 2002: 36).

Sinan Paşa *Tazarrû'-nâme*'de aşk-güzellik ilişkisinden söz ederken güzelliği (*hüsn*), yüzündeki örtüyü aşk dışında hiç kimseye açmayan bir geline ve aşk dışında hiç kimseye kapısını açmayan gizli bir hazineye benzetir; "*Hüsn bir arûs-i zîbâdır ki aşkı görmeyince kimseye nikâbın açmaz; ve hüsn bir gencîne-i nâ-peydâdır ki aşk gelmeyince kimse kapısın açmaz*". Güzelliğin, görünmek için aşka; aşkın, ortaya çıkmak için güzelliğe ihtiyacı vardır; "*Aşkta hüsn gerek, hüsnünde ân gerek; mahbûb olana hemân andan nişân gerek*" (Sinan Paşa, 2014: 511).

3.2.1. Güzellik-Aşk İlişkisi

İncelediğimiz iki eserde de aşkın kaynağı güzelliştir. Kays ve Romeo tabiatları itibarıyla güzelliğe meyillidirler. Onları âşık eden, dizlerinin bağını çözen şey güzelliştir.

Mecnûn henüz bebekken dadısı ondaki güzellik tutkusunu fark etmiştir. Tüm ihtiyaçlarını giderdiği halde durmaksızın ağlayıp inleyen Kays, peri gibi güzel bir kız tarafından kucağına alındığı anda gördüğü güzelliğe odaklanır ve ağlamayı bırakır. Mecnûn'u güzelliğe meylettiren doğasındaki aşktır; yoksa küçük bir çocuğun güzellik hakkında bir fikri olamaz:

Bir evde meger ki bir perî-veş
Ol tıflı görüp besî müşevveş

Rahm etdi eline aldı bir dem
Tıfl anı görünce oldu hurrem

Hüsnine bahup karâr dutdı

Feryâd ü figânını unutdı

...

Zâtında çü var idi mahabbet

Mahbûb görünce dutdı ülfet

Aşk idi ki oldı hüsne mâil

Hüsni ne bilürdi tıfl-ı gâfil (535-42)

Aşk derdinden bir şikâyeti olmayan Mecnûn, aksine çektiği acılardan onur duymaktadır. Bu nedenle Allah'a yakarırken aşkının daha da artması için sevgilisinin güzelliğinin gittikçe artmasını diler; sevgilinin güzelliği arttıkça âşığın duygularının harareti de artacaktır:

Getdükçe hüsni eyle ziyâde nigârumun

Geldükçe derdine beter et mübtelâ meni (1127)

Zira kemal sahipleri bilirler ki güzellik ve aşk ikizdir; aşk, evreni gösteren bir ayna ise, güzellik o aynanın cilâsıdır. Nitekim güzellik olmazsa aşk ortaya çıkmaz; aşk olmazsa da güzellik anlaşılamaz:

Erbâb-ı kemâle ol ıyândur

Kim hüsn ile aşk tev'emândur

Aşk âyîne-i cihân-nümâdur

Keyfiyyet-i hüsn ana cilâdur

Hüsn olmasa aşk zâhir olmaz

Aşk olmasa hüsn bâhir olmaz (2207-09)

Güzellik olmazsa aşkın bir yararı yoktur; zira âşıkları olgunlaştıran, sevilen güzellerdir. Aşk olmazsa güzellik ayaklar altında kalır; güzelliği cazip kılan şey aşktır. Ne aşk olmadan güzellik sevinci olur, ne de güzellik olmadan aşk ortaya çıkar:

Hüsn olmasa aşkdan ne hâsıl
Ma'sûk eder ehl-i aşkı kâmil

Aşk olmaz olursa hüsn olur hâr
Aşk iledür ehl-i hüsne bâzâr

Ne ansuz olur munun sürûrî
Ne munsuz olur anun zuhûrî (2210-12)

Mecnûn'un olgunluğunun kaynağı Leylâ'dır; nitekim aşk, güzellikle çoğalır. Leylâ'nın güzelliğinin kaynağı ise Mecnûn'dur; zira güzelliğe duyulan ilgi aşktan kaynaklanır:

Leylîden idi kemâl-i Mecnûn
Hüsn ile olurdu aşk efzûn

Mecnûndan idi cemâl-i Leylî
Aşk idi eden cemâle meyli (2215-16)

Çektiği acılarla gün geçtikçe olgunlaşan Mecnûn, nihayet yaşadığı aşkın ve acıların onun kaderi olduğunu idrak eder; zira Leylâ'yı bu denli güzel yaratan, onun güzelliğini insanların başına bela eden Allah'tır; dolayısıyla Mecnûn'un, Leylâ'nın güzelliğiyle yanıp perişan olması da Allah'ın takdiridir:

Leylîni sen eyledün perî-veş
Kim câna cemâli urdu âteş

Sen kıldun anı belâ-yı âlem
Ol etdi meni şikeste-i gam

Verdün ana hüsn-i âlem-efrûz
Saldı mana âteş-i cihân-sûz (2303-05)

Romeo, Juliet'i görmeden önce büyük bir tutkuyla âşık olduğu Rosaline'i her andığında onun güzelliğine vurgu yapar. Ancak tüm çabalarına rağmen onu etkilemeyi başaramayan Romeo, Rosaline'in, aşk karşısındaki katı tavırları nedeniyle güzelliğinin gelecek kuşaklara taşınamayacağını; büyük bir servet olan bu güzelliğin onunla birlikte ölüp gideceğini düşünerek üzülür. Ona göre paylaşılmayan ve aşkla takdir edilmeyen güzellik, israf edilmiş servet gibidir:

Romeo

Güzellikte zengin, ama yoksul da sayılır
Ölünce çünkü güzelliğiyle birlikte gidecek varı yoğu.

Romeo

Öyle, bu tutumluluğu sürüklüyor onu israfa
Onun zorbalığından aç kalan güzellik çünkü
Süremez oluyor gelecek kuşaklara²⁴⁸.
Çok güzel, çok akıllı, çok akıllıca güzel.
(Shakespeare, 2017: 13)

Kuzeni Benvolio, Rosaline'in güzelliğine odaklanmış bakışlarını özgür kılmasını ve ondan vazgeçip başka güzellere bakmasını söyler; ancak Romeo, ondan daha güzel biri olmadığını düşünür. Başkasına baktığı takdirde Rosaline'in güzelliğinin onu daha çok etkilemesinden korkar. Rosaline'in güzelliği onu kör etmiştir ve kör olmadan önce gördüğü değerli hazineyi unutması mümkün değildir. Göreceği en güzel kadın bile ancak Rosaline'i hatırlatmaya yarayacaktır:

Benvolio

Özgür kıl gözlerini; başka güzellere bak!

Romeo

Güzelliği o zaman daha çok çıkar ortaya

²⁴⁸ Shakespeare, insan adının çağlar boyunca yaşayabilmesi için en iyi yolun çocuk olduğunu düşünür. Bu düşüncesine sonelerinde geniş bir yer vermiştir. İlk sonelerinde zamanın hızla akıp gitmesinden söz eder ve insanın ölünce yok olmaması için aşka direnmemesini; sevgili karşısında çekingenlik gösterip “yaşama” şansını elinden kaçırmamasını vurgulu bir şekilde işler. Çağlar boyu yaşamak için bir diğer yok şiiirdir (bk.15., 55. soneler) (Shakespeare, 2015: 35, 75).

Güzellerin yüzünü örten mutlu maskeler
Kara olduğu için gizlediği kişiler
Bakana güzelmış gibi gelirler.
Sonradan kör olan âşık unutamaz
Daha önce gördüğü değerli hazineyi.
Eşsiz güzellikte bir kadın göster bana,
Ancak vesile olur anımsatmaya
Kimin ondan da güzel olduğunu.
Öğretemezsin bana unutmayı.
(Shakespeare, 2017: 13)

Capuletlerin düzenlediği balonun davetli listesinde Rosaline'in de adını gören Romeo, sırf onun güzelliğini seyredebilmek için arkadaşlarıyla birlikte baloya gitmeye karar verir. Benvolio buna sevinir çünkü Romeo baloda, Rosaline'le birlikte başka birçok güzel kız görecektir ve aslında onun sandığı kadar güzel olmadığını anlayıp bu aşktan vazgeçecektir. Ancak Romeo, âşık olduğu kızdan daha güzel birinin henüz yaratılmadığını düşünmektedir:

Romeo

Sevgilimden güzel biri ha! Her şeyi gören güneş
Onun benzerini görmedi dünya yaratılalı beri.
(Shakespeare, 2017: 17)

Romeo Rosaline'i çok beğense de, onu çok sevmiş olsa da, karşılık bulamadığı için aşkı doyasıya yaşayamaz. Oysa Romeo, sevmek ve sevilme için yaratılmıştır; güzelliğe tutkundur ve yüreğindeki aşkı aktarabileceği bir ruha ihtiyacı vardır. Rosaline'in güzelliğinden haz almak niyetiyle gittiği baloda Juliet'i görür görmez ondan etkilenir. Diğer güzellerden çok farklı gelir ona; Juliet'i kargalar arasındaki beyaz bir güvercine benzetir. Kim olduğunu bilmediği bu kız, güzelliği ve alımlılığıyla Romeo'yu adeta büyüler; Romeo'nun iç dünyasında, Juliet'in güzelliğine duyduğu beğeniyle paralel olarak büyük bir sevgi hissi gelişir; bugüne kadar sevmek konusunda yanılmış olduğunu düşünür, çünkü ilk kez gerçek güzellikle tanışmıştır:

Romeo

Parıldamayı öğretiyor bütün meşalelere
Bir Habeşin kulağındaki pırlanta gibi,
Asılmış gecenin yanağına sanki;
El sürülmeyecek kadar güzel,
Dünyaya fazla gelen değerli bir taş bu,
Akranlarından çok değişik ve başka,
Ak bir güvercin kargalar arasında.

...

Gönlüm hiç sevdi mi bugüne dek?
Sevdiyse yalanlayın gözlerim. Görmedim çünkü
Bu geceye dek gerçek güzelliği.
(Shakespeare, 2017: 29)

Romeo'nun daha önce Rosaline'e duyduğu büyük aşkın ve bu uğurda çektiği acıların tanığı olan Rahip, onun başka bir güzele âşık olduğunu duyunca kulaklarına inanamaz; gençlerin sevgisinin yüreklerinde değil, gözlerinde olduğunu söyleyerek güzellik odaklı sevgi anlayışını eleştirir:

Rahip Lawrence

Kutsal Ermiş Francis aşkına! Bu ne değişme!
Büyük bir aşkla sevdiğin Rosaline'i,
Öylece, çabucak bıraktın ha! Gençlerin sevgisi,
Yüreklerinde değil de gözlerindeymiş demek.
(Shakespeare, 2017: 48)

Ancak daha önce aşkla ilgili bölümde değindiğimiz gibi Romeo ve Mecnûn için asıl olan aşktır; güzellik, ruhsal anlamda büyük bir sevmeye potansiyeline sahip olan Romeo ve Mecnûn için itici güçtür. Bu nedenle Mecnûn henüz bebekken güzellik tutkusuna dair belirtiler ortaya koyarken Romeo, aslında öyküde hiç rolü olmayan Rosaline aracılığıyla bizlere meselenin Juliet olmadığını; esas meselenin güzelliğin uyandırıp beslediği “aşk” olduğunu göstermiş olur.

3.2.2. Kadın Güzelliği

Orta Çağ Avrupası'nda kadın güzelliği betimlenirken klasik İran ve Osmanlı şiirinde olduğu gibi belli kalıplar söz konusudur. Matthieu de Vendôme (öl. 1286) *Ars Versificatoria*'da kadın güzelliğinin ne şekilde betimleneceğine dair kurallar getirmiştir²⁴⁹. Klasik Yunan geleneğinde güzellik, bedende bulunan uzuvlardaki simetri ile belli orandaki renk hoşluğuna karşılık gelir. Bu anlayışa göre güzellik cüzlerde değil, uzuvların her birinin diğerine olan uyumlu oranındadır (Eco, 2018: 62).

İslam tasavvuf geleneğinde nesnelerde çirkinlik veya güzellik, tek başına objektif bir değer olarak kabul edilmez. Fuzûlî, Leylâ'nın "akl-ı kâmil" insanların bile aklını başından alacak bir güzelliğe sahip olduğunu söyleyip bu güzelliği tarif ederken, ilk anda objektif bir güzellikten söz ediyor gibi görünse de gerçekte kastettiği Leylâ'nın ruh güzelliği ve Leylâ'da -özellikle yüzünde- tecelli eden ilahî güzelliğidir. Nitekim insana haz veren ve iradesini elinden alıp sarhoş eden şey kadeh değil, içindeki şaraptır²⁵⁰. Mevlânâ'nın benzetmesine göre şarap altından yapılmış bir kadehle de içilebilir eski bir kabakla da; yine de şarabın niteliği değişmez. Leylâ'da bulunduğu ruha âşık olan Mecnûn, ondan çok daha güzel kadınların kendisine sunulmasına itibar etmemiştir (Ayvazoğlu, 1989: 51).

²⁴⁹ Orta Çağ'da İtalyan şair Francesco Petrarca'nın (1304-1374) şiirlerinde kullandığı güzellikle ilgili teşbihlerin ve kalıplaşmış ifadelerin bir gelenek haline geldiği bilinmektedir. *Romeo ve Juliet*'te bu geleneklerin tesirini görmek mümkündür. Örneğin, sevgiliden aşkına karşılık alamadığı için acı çeken âşık; uykusuz geçen geceler gibi temalar Petrarca'da sıklıkla görülür. Ancak Shakespeare, bir kadın (veya erkek) güzele yazdığı sonelerinde Orta Çağ'da çok tutulan bu basmakalıp ifadelerle pek yer vermemiş, hatta bir sonede bu kalıpların sevgilisinin güzelliğini anlatmaya yetmeyeceğini söyleyerek onları küçümsemiştir (Bozkurt, 2015: 13);

*Güneşe filan benzemez benim sevdiğimin gözleri;
Dudaklarının rengi hiç kalır mercan kızılı yanında;
Kar beyazsa eğer, boz renk olmalı onun göğüsleri;
Tel tel denirse saçlara, kara teller biter başında.
Nice güller gördüm ben, pembeli, allı beyazlı;
Ama onun yanaklarında eser yok bence bunlardan.*

....
*Doğrusu tanrıçalar nasıl yürür, görmüş değilim;
Ama sevdiğim yürürken basbayağı basıyor toprağa.
Yine de Tanrı hakkı için, çok güzel o, bana kalırsa,
Olmayacak yakıştırmalarla donanan kadınlara kıyasla.* (Shakespeare, 2015: 150)

²⁵⁰ Mevlânâ Yusuf peygamberin güzelliğini testiye; sahip olduğu nitelikleri de şaraba benzetir. Babası Yakub'un ve Züleyhâ'nın bu testiden içtikleri şarabın farklı olduğunu; kardeşlerininse aynı testiden zehirli su içtiklerini ve bu zehrin onların nefretini körüklediğini söyler. Testi maddeyi temsil ederken, içilmedikçe tadı ve nitelikleri fark edilmeyen şarap ruhu temsil eder (Çelebioğlu ve Nahîfî, 2014: 624/3295).

Îlâhî güzellik daha çok sevilenin yüzünde tecelli eder. Aşk, klasik anlayışa göre daha çok kalp ile göz arasındaki iletişimle gerçekleştiği için sevgilinin başka hiçbir uzvu yüzü kadar etkileyici olamaz. Doğulu aşk mesnevilerinin hemen hepsinde âşğın sevgiliyi gördüğü ilk an çok önemlidir; zira bu ilk bakış, sevgilinin yüzüyle buluştuğu anda aşk kapısı aralanmış olur (Pala, 2016: 21). Bu nedenle mesnevilerde sevgilinin ne kadar güzel olduğu anlatılırken yüzüne dair tüm ayrıntılar çeşitli kalıp ifadelerle tasvir edilir; çehrenin tümünün uyandırdığı güzellik duygusundan ziyade, yüzün her parçası çeşitli çağrışımlarla yüzden ayrı bir unsurmuş gibi anlatılır. Bunları okurken, bir insan yüzünden söz edildiğini unutmak dahi mümkündür (Ayvazoğlu, 1989: 51).

LM'de Leylâ'nın güzelliği tasvir edilirken daha çok yüzüne odaklanılmıştır. Çünkü yüz, insan karakterinin en çarpıcı şekilde yansıdığı bölgedir. Dolayısıyla fiziksel ve ruhsal güzellikler yüzdeki cüzlerde gizlidir.

Bir turfe sanem ki akl-ı kâmil

Gördükde anı olurdu zâil

(*Saç*)

Zülfeyn-i müselseli girih-gîr

Cân boynına bir belâlu zencîr

(*Alın*)

Deryâ-yı belâ cebîn-i pâki

Çîn cünbişi mevc-i sehm-nâki

(*Göz*)

Çeşm-i siyehine sürmeden âr

Hindûsına sürme hem giriftâr

(*Yanak*)

Ruhsârına reng-i gâzeden neng

Hergiz ana gâze vermemiş reng

(*Ben*)

Göz merdümeğinden olsa hâlî

Göz merdümeği olurdu hâlî

(*Dudak, diş*)

La'1 ü düri gösterürdi her dem
Evrâk-ı gül içre ıkd-ı şeb-nem
(Ağız)
Ebvâb-ı tekellüm etse meftûh
Emvâta virürdi müjde-i rûh
(Çene)
Şimşâd-ı latîfine mürekkeb
Sîb-i zenah u turunc-ı gabgab
(Boy)
Endâm-ı latîfe-i ilâhî
Deryâ-yı letâfet içre mâhî
(Eda, tavır)
Şehbâz bahışlu âhu gözlü
Şîrîn hareketlü şehd sözlü
(İşve)
Râh u revîşi müdâm gamze
Başdan ayağa tamâm gamze (565-78)

Sevgilinin âşığı en çok etkileyen tarafının yüzü olduğunu söylemiştik. Yüzdeki en etkileyici organsa gözlerdir; zira aşk, bakışlarla gerçekleşir. Kirpikler ve kaşlar da gözle birlikte bakışlardaki büyüünün etkisini artırır. Klasik Osmanlı şiirinde bu nitelikli sevgili bakışına “gamze” denir. Sevgilinin yan bakışları âşığın kalbini yaralar; çünkü o yan bakışlarda sevgilinin ne demek istediğini anlamak zordur. Bu aşamada kirpikler devreye girer; bakışlar, kirpikler eşliğinde direkt olarak âşığın kalbini hedef alır. Bu nedenle sevgilinin kirpikleri (bakışları) oka veya hançere benzetilir. Eros²⁵¹ kültüründeki kalbi delip geçen ok imgesi de bu tasviri özetlemektedir (Pala, 2016: 46).

Leylâ'nın güzelliği tarif edilirken, “âşıkların belâsı” olarak nitelendirilen kaşları yaya; kirpiklerinin her biri kan dökücü bir oka; keskin bakışlarıysa o okun temrenine benzetilir:

²⁵¹ Aşk ve güzellik Tanrıçası Aphrodite'in oğlu Eros, insanların kalbine aşk ve ıstırap aşılama için daima yanında ok ve yay taşır (Can, ty.: 102).

(Kaş)

Ebrû-yı hamı belâ-yı uşşâk
Hem cüft letâfet içre hem tâk

(Kirpik)

Her kirpügi bir hadeng-i hûn-rîz
Peykân-ı hadengi gamze-i tîz (567-68)

Bakışların öldürücü araçlara benzetilmesi *Romeo ve Juliet*'de de görülür. Juliet, kendisini görebilmek için canını tehlikeye atan Romeo için çok endişelenir; zira ailesinden herhangi birinin onu orada görmesi durumunda onu hiç acımadan öldüreceklerinden emindir. Ancak Romeo için Juliet'in bakışlarında çok daha büyük tehlikeler saklıdır; şayet kendisine aldırılmaz bir tavırla bakarsa bu onu düşmanların yirmi kılıcından daha ağır şekilde yaralayacaktır:

Romeo

Hayır, daha çok tehlike saklıdır senin gözlerinde
Onların yirmi kılıcından! Tatlı bak yeter;
Korur beni onların düşmanlığına karşı.
(Shakespeare, 2017: 40)

Mercutio da aşkın elinde adeta bir ölüye dönen Romeo'nun, sevgilinin gözleriyle hançerlendiğini; adeta iyileşmesi mümkün olmayan bir ölüye döndüğünü söyler:

Mercutio

Zavallı Romeo! O çoktan öldü! Ak pak bir yosmanın kapkara gözleriyle hançerlendi!.. (Shakespeare, 2017: 50)

Âşık, her güzelden aynı ölçüde etkilenmez; bu güzellik, iyilik ve vefâ gibi içsel güzelliklerin de yüze yansıdığı, sevileni farklı kılan bir güzellik olmalıdır. Nitekim Mecnûn ve Romeo, Leylâ ve Juliet'i ilk gördüklerinde, başka birçok güzel kızla birlikte görürler. Leylâ ve Juliet, aralarında çok başka görünür.

Kays okula başladığında birçok güzel kız onunla arkadaş olur; ancak Leylâ'nın güzelliği hepsinden farklıdır:

Mektebde anunla oldı hem-dem
Bir niçe melek-misâl kız hem
....
Ayrıhsıca-şekl ü hoşça-peyker
Yahşıce sanem güzelce dilber (559-79)

Romeo, Capuletlerin düzenlediği baloya katılan onlarca güzel kız arasında Juliet'in oldukça farklı bir güzelliğe sahip olduğunu fark eder; onun güzelliğini diğer kızlarla karşılaştırdığında kargaların arasında kalmış ak bir güvercin benzetmesi yapar:

Romeo
Akranlarından çok değişik ve başka,
Ak bir güvercin kargalar arasında.
(Shakespeare, 2017: 29)

İki eserde de güzellik, sadece kadında aranan bir değer değildir. Erkek güzelliği de kadın güzelliğine benzer şekilde tasvir edilmiştir.

3.2.3. Erkek Güzelliği

Hemen tüm inanışlarda güzellik kavramı Tanrıyla ilişkilendirilmiştir. Varlık âlemi, Tanrının güzelliğini yansıtan bir ayna olarak görülmüştür. İnsana da yansıyan bu güzellik, kadında olduğu kadar erkekte de mevcuttur. Mecnûn, en az Leylâ kadar; Romeo en az Juliet kadar güzeldir (Kaplan, 1996: 147).

Leylâ ve Mecnûn'da “*Bu sıfât-ı Mecnûn'dur*” başlığıyla yer alan bölümde Mecnûn'un güzelliği, kadın güzelliği anlatılırken kullanılan kalıplarla; aynı veya

benzer teşbihlerle tarif edilmiştir²⁵². Güzellik yine yüz odaklıdır; güzellik ahenkten ve uzuvların birbirine oranından ziyade parçalar üzerinden anlatılmıştır.

Mecnûn, gül yüzlü, servi boylu bir dilber olarak tarif edilir. Endamı güzel, al (gül) yanaklı ve yasemin kokuludur. Ay gibi yuvarlak yüzü, nur çeşmesi; ayağının altındaki toprak hûrîlerin gözlerinin sürmesidir; şekli şemali öylesine güzeldir ki, Leylâ'ya tâlip olduğunda aynaya bakıp yüzünü görseydi, kendi çehresine tutulacak ve Leylâ'nın güzelliğine âşık olmayacaktı:

(Yüz, yanak)

Bir dilber-i serv-kadd ü gül-rûy

Serv-i hoş u gül-ruh u semen-bûy

....

Devr-i meh-i rûyi çeşme-i nûr

Hâk-i kef-i pâyi sürme-i hûr

Bir gayet ile şemâili hûb

Kim Leylî olanda ana matlûb

Bir gözgüye ger açup gözini

Gözüde göreydi öz yüzini

Öz ârızına olurdu meyli

Kılmazdı hevâ-yı hüsn-i Leylî (584-94)

Şirin dudakları, tatlılık kaynağı; güzel endamı adeta bir âfet; ağzını tarif etmekse imkânsızdır. Zira gizli sırlara ulaşmak mümkün değildir (ağzı o derece küçüktür); la'1 gibi kırmızı dudakları, naz çeşmesinin suyu; zülfünün bahsi, gizli sırlar halkasının zikridir:

(Ağız, dudak)

²⁵² Klasik Osmanlı şiirinde erkek güzelliğinin en önemli sembollerinden biri Hz. Yusuf'tur. Yusuf ve Zeliha kıssasının işlendiği en güzel kaynaklardan biri 18. yüzyılda Diyarbakırlı Ahmedî'nin *Yusuf u Züleyhâ* mesnevisidir (bk. Kadioğlu, İdris; **Diyarbakırlı Ahmedî Yûsuf u Züleyhâ İnceleme Metin Dizin Sözlük**, Özserhat Yayıncılık, 2005 Malatya.)

Şîrîn lebi menşe’-i letâfet
Ra’nâ kadi durduğıyle âfet
.....
Ağız sıfatı hod etmek olmaz
Esrâr-ı nihâna yetmek olmaz
Zülfî sözi zıkr-i halka-i râz
La’l-i lebi âb-ı çeşme-i nâz (585-90)

Şehlâ gözleri efsun dolu bir nergis; güzel kaşları o “nergis”in içindeki
“nûn”dur:

(Göz, kaş)
Şehlâ gözi nergîs-pür-efsûn
Zîbâ kaşı nergîs üzreki nûn (587)

Güzelliğinin gülü (kırmızı yanakları), şafak renkli bir lâle; saçının kıvrımları,
o “lâle”nin içindeki “lâm”dır:

(Saç)
Hüsni gülî lâle-i şafak-fâm
Zülf-i hamî lâle üzreki lâm (588)

Aşağıdaki beyitte görüldüğü gibi *semen-ber* (yasemin göğüslü) tabiri,
erkekler için de kullanılmaktadır. Bu beyti Leylâ, Mecnûn’a kavuştuğunu düşündüğü
anda söyler:

Manzûrun olupdur ol semen-ber
Kıl makdemine nisâr gevher (2634)

Eserde Mecnûn’un rakibi olan İbni Selâm da göz alıcı bir güzelliğe sahiptir.
Bedensel güzelliğiyle birlikte hâl ve hareketleri hoş; ahlâkı güzeldir. Soy bakımından
asil; çevresinde sayılan ve beğenilen biridir:

Ol asrda var idi Arabda

Bir mu‘teber aslda nesebde

Manzûr-ı e‘âzım u e‘âlî

Makbûl-ı ekâbir ü ehâlî

İdrâki bülend²⁵³ ü hüsni dil-keş

Etvârı huceste sîreti hâş (1429-31)

Romeo ve Juliet’de de Romeo’nun rakibi olan Kont Paris, “bebek gibi” yüzüyle, kusursuz yüz hatlarıyla bakana, güzelliğe dair hazlar veren biridir. O da İbni Selâm gibi asil, güzel ahlâklı ve sevgi dolu biridir; ancak o da etrafında olup bitenleri anlayacak veya yorumlayabilecek bir kavrayışa sahip değildir:

Dadı

Böyle bir erkek, kızım dünyaya bedel,

Bebek gibi güzel bir adam

Lady Capulet

Göreceksin onu bu gece şölenimizde

Paris’in yüzünü bir kitap gibi okuyacaksın,

Güzellik kalemiyle yazılan hazzı bulacaksın;

Anlayacaksın büyülü bir uyumla tamamlandığını

Yüzünde birleşen çizgilerin.

Bu güzel kitapta bilinmedik yerleri

Öğretecektir sana onun gözbebekleri.

...

Altın öyküsü altın anahtarla kilitlenmiş bir kitap

Herkesin gözünde nasıl bir hayranlık uyandırır!

(Shakespeare, 2017: 21)

²⁵³ İbni Selâm’ın vasfedilirken bize tutarsız gelen tek ifade “İdrâki bülend” (anlayışı/kavrayışı yüksek) ifadesidir. Zira eserin bütününe bakıldığında karşılaştığımız karakter anlayışlı fakat kavrayışı eksik zayıf bir karakterdir. Bu nedenle Leylâ onu kolaylıkla kandırabilmiştir. Bu konuya karakterlerle ilgili bölümde değinilmiştir.

Kont Paris hem güzellik hem asalet bakımından m kemm l biri olsa da Juliet'in kalbi ondan etkilenmemiştir. Romeo'ya  şık olduktan sonra, onun gözünde en m kemm l güzellik Romeo'dur. Romeo öldükten sonra yıldız olup gökyüzüne dağılabak olsa bütün dünya geceye  şık olacak ve artık kimse güneşe tapmayacaktır:

Juliet

Gel ey sevecen gece, gel, sevimli, kara kaşlı gece,
Bana Romeo'mu ver; sonra öldüğünde,
Al da küçük yıldızlara b l onu;
Onlar göğün yüzünü öyle bir süsleyecektir ki,
Bütün dünya gönül verip geceye,
Tapmayacaktır artık o muhteşem güneşe.
(Shakespeare, 2017: 74)

Juliet'in Romeo'ya olan  şkını bilen dadısı, Romeo ve Paris arasında bir mukayese yapıp Juliet'te mantıklı bir seçim yapmasını öğütler; ona göre Paris yemyeşil gözleri ve keskin bakışlarıyla o derece yakışıklıdır ki Romeo onun yanında paçavra suratlı kalır:

Dadı

Mademki durum böyle şimdi,
Bana kalırsa Kont'la evlenmen en iyisi.
Hem Kont  yle yakışıklı bir adam ki!
Romeo onun yanında paçavra suratlı kalır,
Paris'teki o yeşil, keskin, güzel gözler,
Küçük hanım, kartalda bile yoktur.
(Shakespeare, 2017: 97)

Birbirinde ideal güzelliği bulan âşıklar, bu güzelliği daha çok ışıkla ilgili unsurlarla tasvir etmişlerdir. Hayran hayran baktıkları yüzde gördükleri parlaklık ve ışıltı, gözlerinden geçerek gönüllerine işlemiştir.

3.2.4. Güzellik-Işık İlişkisi

Her iki eserde aşk güzellikle; güzellik de ışıkla direkt olarak ilgilidir. Bu nedenle Leylâ'nın ve Juliet'in güzelliklerinden söz edilirken daha çok ışıkla ilgili unsurlar kullanılmıştır. Mecnûn'un güzelliği anlatılırken yine ay ve güneşin parlaklığından yararlanılmış; Juliet'in bir monoloğunda Romeo'nun güneşten daha mükemmel bir parlaklığa sahip olduğu şiir diliyle ifade edilmiştir.

Yunan mitolojisinde “Güzellik Tanrıçası” olan *Aphrodite* (Lâtince *Venus*), başlangıçta “Işık İlâhesi”dir. Yeryüzünde ve gökyüzünde meydana gelen tüm güzellikler ışıktan kaynaklanmaktadır. Işık ürettiği güzelliklerle birlikte, çoğalmanın ve hayatın da en temel unsurlarından biridir. Bu nedenle “Işık İlâhesi” zamanla “Güzellik Tanrıçası” diye anılmış; güzellik de ilhâmını aşktan aldığı için *Aphrodite*, aynı zamanda “Aşk Tanrıçası” olmuştur (Can, ty.: 92).

En temel ışık kaynakları olan ay ve güneş, edebi metinlerde sevgilinin mükemmel güzelliğini simgeler. Ay, geceleyin gökyüzünün sultanıdır ve biriciktir. Güneş ise gündüz vakti gökyüzünün sultanıdır. İkisi de adeta gökyüzüne kurulmuş olan tahtta nöbetleşe saltanat sürmektedirler. Yalnız olmaları ve gökyüzünün en parlak cisimleri olmaları gibi nedenlerle sevgiliyi nitelendirmek üzere her iki eserde de çeşitli hayallerle ve söz oyunları ile kullanılmışlardır.

Mecnûn'un doğumu anlatılırken, “süre dolunca öyle bir ay doğdu ki, güneş onun yanağından aldığı ışıkla evreni aydınlatmaktadır”; “güneş gibi yükselmeye kabiliyetli; İsâ gibi daha bebekken olgundur”.

Çün va‘de erişdi doğdı bir ay
Hurşîd ruhıyla âlem-ârây
....
Hurşîd kimi kemâle kâbil
İsâ kimi tıflıkda kâmil (504-07)

Arkadaşlarıyla birlikte gezmeye çıkan Leylâ, kırdaki kurdukları çadırın içinde, gökyüzünde hâleye bürünmüş aya benzemektedir. Sonraki beyitte gül yaprağına benzetilen Leylâ, *mâh* (ay) olarak anılır:

Bir sebzeyle sebz har-geh urmuş
Meh sahn-ı felekde hâle kurmuş

Gonca kimi ol latîf har-gâh
Gül berki kimi içinde ol mâh (824-25)

Leylâ, meclisleri aydınlatan bir mum; Mecnûn yürekleri yakan bir ateştir. Leylâ, bir cennet hûrisi; Mecnûn, karanlıklar içinde bir ışıktır:

Leylî deme şem‘-i meclis-efrûz
Mecnûn deme âteş-i ciger-sûz

Leylî deme cennet içre bir hûr
Mecnûn deme zulmet içre bir nûr (827-28)

Güzelliğinin ışıltısıyla bir meleği andıran Juliet, cennetin kanatlı elçisidir adeta. Işıltısıyla geceye o denli parlaklık vermektedir ki ona hayranlıkla bakan Romeo’nun gözleri kamaşır:

Romeo

Konuşuyor. Ey parlak melek, konuş yine!
Sen göz kamaştıran bir parlaklık veriyorsun geceye;
Cennetin kanatlı ulağsın başımın üstünde,
Tıpkı ölümlülerin hayretle açılan gözlerine görüldüğün gibi.
Tembel bulutlara binip uçarken o havanın kucağında,
Onu seyreden insanlar gibi hayranlıkla,
Öylece bakıyorum ben sana.
(Shakespeare, 2017: 39)

Sevgilinin yüzü, özellikle de yanağı, rengi ve parlaklığı dolayısıyla güneş, ay, ateş, çerağ, su, ayna gibi parlaklığıyla bilinen imajlarla anılır (Ayvazoğlu, 1989: 51). Leylâ, doğal haliyle ve güzelliğiyle zaten aya benzeyen bir afettir; ancak süslendiğinde güneşi andırmaktadır ve yüzünün parlaklığı adeta ona peçe olur. Yüzü o derece parıldamaktadır ki ona bakanlar yüz hatlarını seçemezler. Leylâ'nın güzelliğinin ışıltısından etkilenen Felek, Mecnûn'u bu güzellik karşısında gösterdiği sabırdan ve olgunluktan dolayı tebrik eder:

Ol zîver ü zeyne zîb ü zînet
Bir şekl ile verdi zîb-i sûret

Kim anı görende derdi gerdûn
İnsâf kemâl-i sabr-ı Mecnûn

Pîrâyesüz idi ol meh âfet
Pîrâyeden arturup letâfet

Bir hadde erişdi âftâbı
Kim oldu nikâbı hüsni tâbı (1772-75)

Shakespeare, Juliet'in güzelliğini tasvir ederken hemen bütün ışık kaynaklarını kullanmıştır. Romeo, sevgilisinin güzelliğini gördükten sonra onun yüzünün tüm ışık kaynaklarından daha etkili olduğunu anlatmaya çalışır. O, ışıltılı güzelliğiyle bütün meşalelere parıldamayı öğretmektedir. Parlaklığıyla Juliet, siyahi bir Habeş'in (Etiyopyalı) kulağındaki pırlanta misali gecenin yanağına asılmış gibidir:

Romeo

Parıldamayı öğretiyor bütün meşalelere
Bir Habeşin kulağındaki pırlanta gibi,
Asılmış gecenin yanağına sanki;
El sürülmeyecek kadar güzel,
Dünyaya fazla gelen değerli bir taş bu.

(Shakespeare, 2017: 29)

Leylâ, güzellik göçünde bir ay; Mecnûn a k ülkesinde bir   ht r. Leyl , güzellik ülkesinin kraliçesi; Mecnûn, h z n diyarının ba  fakiridir:

Leyl  deme evc-i hüsne bir m  h

Mecnûn deme m  k-i aşka bir    h

...

Leyl  saf-ı ehl-i hüsn em ri

Mecnûn ser-i k y-ı gam fak ri (829-33)

Romeo, gecenin karanlığında pencereye çıkan Juliet'i gördüğünde adeta gözleri kama ır; pencere doğu; Juliet de ışıkları süzülerek yükselen g ne tir. G ne  yükselince ay yavaş yavaş ortadan kaybolur. Ay ve güneşten biri geldiğinde diğerinin kaybolması, insandaki kıskançlık duygusuna te bih edilmiştir. Juliet, güzelliğinin ı ıltısıyla adeta bir güneş gibi parladı ında, g   n Tanrıçası olan Ay, ı ıltısıyla göz kama tıran Juliet'i kıskanır. Ay ı ı ının gökyüzünde bazen mat görünmesi, kendisinden çok daha güzel olan Juliet'i kıskanması yüzünden kederinden sararıp soldu u şeklinde hayal edilmiştir:

Romeo

(Juliet yukarıda pencerede görünür.)

Dur,  u pencereden s z len ışık da ne?

Evet, orası doğu, Juliet de güneşi!

Yüksel ey güzel güneş,  ld r  u kıskanç ayı,

Bak nasıl da sararıp soluvermi  tanrıça kederden

Sen ondan çok daha güzelsin diye.

Kıskandı ı için vazgeç ona ba lılıktan,

(Shakespeare, 2017: 38)

Mecnûn'a göre günün, güneşin do masıyla ba lıyor olduğunu söylemek, yalnızca astronomik hesaplara dayanan bir yorumdur. Onun hesabına göre, güneş yüzlü sevgilisini göremediği hiçbir gün, gün değildir:

Gün şartı deyerler âftâbı
Bi'llâh ki bu nüktedür hisâbı

Her gün ki görünmez âftâbum
Men gün demezem budur hisâbum (784-85)

Güneş ışığının yanında bir kandilin ışığı ne denli sönük kalıyorsa, yıldızlar da Juliet'in yanaklarıyla kıyaslandığında o derece sönük kalmaktadır. Hatta bu teşbih o derece ileri götürülür ki, şayet yıldızların yerine Juliet'in gözleri gökte parlayacak olsa, kuşlar güneşin doğduğunu zannederek cıvıldaşmaya başlayacaktır:

Romeo

Tüm göklerin en güzel yıldızlarından ikisi,
Yalvarıyorlar onun gözlerine işleri olduğundan:
Biz dönünceye dek siz parıldayın, diye.
Gözleri gökte olsaydı, yıldızlar da onun yüzünde;
Utandırırdu yıldızları yanaklarının parlaklığı,
Gün ışığının kandili utandırdığı gibi tıpkı.
Öyle parlak bir ışık çağlayanı olurdu ki gözleri gökte,
Gece bitti sanarak kuşlar cıvıldaşırdu.
(Shakespeare, 2017: 38)

3.3. IŞIK VE KARANLIK

Orta Çağ estetiğinde ışık ve renk oldukça önemli unsurlardır. Ancak dönemin mistikleri ve filozofları için tekil renkten çok, aydınlık ve gün ışığı coşku ve heyecan uyandırmıştır. Bu nedenle gotik kiliseler, çizgiler ve boşluklardan oluşan çeşitli yapılar yoluyla ışığın içeri süzülerek mistik bir etki uyandırmasını sağlayacak biçimde tasarlanmıştır. Bu durum daha çok, Orta Çağ toplumunda yaygın olan 'Tanrı'yı ışık olarak görme eğilimi'yle ilgilidir²⁵⁴. Söz konusu eğilim, Orta Çağ

²⁵⁴ İslâm kültüründe *nûr* olarak adlandırılan felsefî ışık, dinî metinlerde insana doğru yolu gösteren manevî bir aydınlığı ifade etmek için kullanılmıştır (Uludağ, 2007: 244). Eski çağlardan beri dinlerde ve gnosik akımlarda önemli bir unsur olarak görülen ışık/nûr, İslâm toplumunun ilk zamanlardan

mimarîsi kadar, edebi eserlerin de ruhuna işlemiştir. Orta Çağ edebi ürünleri, başta güneş olmak üzere gök cisimlerinden ve ateşten yayılan güçlü parlaklığa duyulan hayranlığı belirten ifadelerle doludur (Eco, 2018: 85).

Rönesans resim sanatında ışık ve gölge, bir resmin içeriğini nasıl pekiştiriyorsa, *Romeo ve Juliet*'te de ışığın kullanımı böyledir. Eserde ışık imgesi açısından birbirine karşıt iki mekân görülür. Bunlar Romeo ve Juliet'in birlikte oldukları yarı karanlık ortamlar (ay ışığı, yıldızlı gece, Capuletler'in meşalelerle aydınlatılmış evi ve aile mezarlığı, Rahip Lawrence'ın loş hücresi gibi) ve ikisinin bir arada olmadığı aydınlık ortamlar (Nutku, 2017: viii). Şair, yarı karanlığı vurgulamak için oyunun çeşitli yerlerinde ışık ve aydınlık ihtiyacını hissettirir. Juliet'in evinde geçen sahnelerde Capulet aralıkları uşaklardan ışık ve meşale takviyesi ister. Romeo ve Juliet eserin başından son sahnesine kadar birbirlerini hep ışıkla ilgili imajlar kullanarak anarlar²⁵⁵. Juliet, Romeo için *geceğin gündüzü* der; Romeo Juliet'in gözlerini gökyüzündeki yıldızlara benzetir. Işıkla ilgili imajlar sadece güneş ve yıldızlarla sınırlı değildir. Meşale, ateş, meteor ve yanan barut da ışıkla ilgili benzetmelerde kullanılan diğer imajlardır. Eserin son sahnesinde Romeo, mezardan çıkardığı Juliet'in güzelliğini yine ışıkla ilgili kelimelerle tasvir eder (Halio, 1998: 55). Her iki sevgili de birbirini göz kamaştıran bir ışık olarak görür; çünkü her ikisi de hep yarı karanlıktadır. Bu kısmi karanlık, onların kaderlerine de sirayet edecek; aşkları gerçek aydınlığa kavuşamayacak ve yarım kalacaktır.

Elektriğin olmadığı çağlarda geceler, hayatın durduğu zamanlardır (Pala, 2016: 34). Bu nedenle mum, چراغ, pervâne; parlayan gökyüzü, gecenin karanlığı vs gibi ışıkla ilgili her şey âşıkların ve şâirlerin zihinlerinde türlü hayaller uyandırmıştır. Teşbih ve istiarelerin çokça kullanıldığı *Leylâ ve Mecnûn*'da da ışıkla ilgili imgelere sıklıkla rastlanmaktadır.

beri etkileşim içinde olduğu eski kültürlerde ve bunların Orta Çağ düşüncesindeki yansımalarında ruhsal aydınlanmanın sembolü olarak kullanılmıştır (Kutluer, 2007: 245).

²⁵⁵ *Romeo ve Juliet*'de kullanılan ışık ve karanlık imgeleri için bk. Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge, Cambridge University Press, 1935.

3.3.1. Gece ve Gündüz

Gece, insanın en yalın olduğu; her türlü kayıtlardan, kimliklerden arınıp öz benliğiyle baş başa kalabildiği özel bir zaman dilimidir. Kederli insanlar için nefes alma ve ruhsal açıdan toparlanma zamanıdır. Realiteden acı duyan ve daha çok hayal âlemine daldığında huzur bulan âşıklar için de gece en emin sığınaktır. Çünkü gerçek ruh halini yaşayamamak, âşıkların çektiği acıyı katlandırır. Gece, gündüz demeden acı çeken, ağlayıp inleyen âşığı, bu ritüelinden dolayı kınayacak, nasihat edip onun adına üzülecek kimseler, ancak gece vakti kaybolur. Böylece âşık geceleyin acısını ve ızdırabını özgürce yaşayabilme imkânına sahip olur.

Shakespeare'in eserinin en başında Romeo, Rosaline'a duyduğu platonik aşk yüzünden büyük acılar çekmektedir. Babası Lord Montague, insanlardan uzak duran oğlunun dertli olduğunu bilir, ancak aşk acısı çektiğinden haberi yoktur. Montague'nün yeğeni Benvolio Romeo'yu, güneşin henüz doğmadığı saatlerde kent dışındaki koruda gördüğünü, kendisini fark edince korunun derinliklerine dalıp uzaklaştığını söyler:

Benvolio

Efendim, o tapınılası güneş süzülmeden
Bir saat önce doğunun altın penceresinden
Huzursuz gönlüm sürüklemişti beni kent dışına
Orada, kentin batısındaki akçaağaçların altında,
Yürürken alacakaranlıkta, rastladım oğlunuza.
Yürüdüm ona doğru, ama geldiğimi görünce
Dalıverdi hemen korunun derinliklerine.
Kendimi onun yerine koydum ben de
Düşünceliyken insan yalnızlığı sevdiğinden,
(Shakespeare, 2017: 8)

Romeo gece boyu korulukta gözyaşı döker, ağlayıp inler; güneşin doğmasıyla birlikte ışıktan kaçıp eve kapanır; perdeleri çekerek gündüze kilit vurur; kendine uydurma bir gece (*artificial night*) yaratır. Aşkına dair hayalleri ve acıları özgürce yaşayabilmek için karanlığa sığınır:

Montague

Kaç sabah ona, orada rastlamışlar
Gözyaşlarıyla taze sabah çiyllerini çoğaltırken,
Ve bulutlara bulutlar katarken derin ahlarla;
Ama herkese yaşama sevinci veren güneş,
Kaldırmaya başlarken en uzak yerlerinde doğunun
Gölgeli perdelerini Şafak Tanrıça'sının yatağından;
Işıktan eve kaçıp kapanıyor odasına oğlum,
Çekip perdelerini güzelim gündüze kilit vuruyor,
Kendine uydurma bir gece yaratıyor.
(Shakespeare, 2017: 9)

Fuzûlî'nin eserinde aşk ve özlemle yanıp yakılan Leylâ, kendini 'arzu burcu'ndaki bir yıldıza ve 'ayrılık sarayı'ndaki bir muma benzetir. Aşk ve tutkuyu (*iştiyâk*) yalnızca geceleyin özgürce duyumsayabildiği için hislerini, gündüz hapsedilen ve gece özgür bırakılınca ısıt ısıt parıldayan bir yıldıza ve gündüz ölüp gece diriltlen bir muma benzetir. Zaten aşkla sınanan insan için gece ve gündüz arasında bir ayrım yoktur; zira âşık gün/güneş yüzü görmez²⁵⁶. Gün doğduğunda da bir perdenin ardına gizlenip tıpkı Romeo gibi kendine yapay bir gece yaratır:

Men ahter-i burc-i iştiyâkem
Men şem'-i serâçe-i firâkem

Gündüz habsüm gece necâtum
Gündüz mevtüm gece hayâtum

Olmuş dünüme günüm mutâbık
Gün görmez imiş belâlu âşık (1302-04)

Leylâ gece boyunca bir yıldız gibi uyanıktır; güneş doğana kadar âh edip inler. Güneşle birlikte ortalık ağardığında bir perdenin arkasına gizlenip ağlamaya

²⁵⁶ Burada *gün görmez* ifadesi, hem gerçek anlamıyla "güneş yüzü görmez" anlamında hem de mecaz anlamıyla "talihsiz olmak" anlamında kullanılmıştır.

devam eder; tıpkı bir nağmenin perdeye girip çalınması gibi... Bu şekilde kimsenin ilgisini çekmeden yaşadığı gerçek duyguya odaklanır. Aşkın hayali ve çilesi yeterince ağırken, bir de bunu gizlemeye çalışmak âşığı büsbütün yorar. Leylâ'nın günleri hep bu şekilde; gecenin sıkıntısını ve sabahın kaygısını yaşayarak geçer:

Şeb-tâ-seher ol büt-i semen-ber
Bîdâr kalup misâl-i ahter

Eylerdi bu sûziş ile şiven
Ol dem ki olurdu rûz rûşen

Nagme kimi perde-dâr olurdu
Bir perde içinde zâr olurdu

Dâim geçürürdi ol ciğer-sûz
Evkâtı bu resm ile şeb ü rûz

Peyveste çekerti ol gül-endâm
Endîşe-i subh u mihnet-i şâm (1316-20)

İnsan zihni geceleri hayale dalar ve gerçek hayatın verdiği acıya mola verilmiş olur. Hayallerle birlikte umutlar yeşerir. Ancak güneş doğup yeryüzü aydınlandığında hayatın gerçekleri de aydınlanır ve adeta insanın yüzüne çarpar. Trajik aşklarda âşıklar çoğu zaman gerçekliği kabullenmeyi reddederler; bu nedenle Yunanlılar “aşkın gözü kördür” demişlerdir (Lalo, ty.: 45). Gerçekten de aşk, insanın bilinçli ve mantıklı davranmasına engel olan bir çeşit körlüktür. Bu nedenle en çok geceye yani karanlığa yakışır:

Benvolio

Gel, o şu ağaçlar altına saklanmıştı
Yoldaşlık etmek için huylu geceye,
Kör olduğundan aşkı, en çok karanlığa uyar.
(Shakespeare, 2017: 37)

Juliet

Âşıklar görerek yapabilirler sevgi törenlerini
Işığında kendi güzelliklerinin.
Aşk körse eğer, en çok gece yaraşır ona.
(Shakespeare, 2017: 74)

Gece, âşıklar için bir örtüdür. Onları meraklı, kıskanç ve kötü bakışlardan, aşka düşman kimselerden saklayan bir pelerindir. Sevgilisiyle olabilmek için gecenin kara örtüsüne ihtiyaç duyan Juliet, geceye sevgi dolu kelimelerle seslenir. Geceyi kara bir kuzguna; “Gecemin gündüzü” dediği Romeo’yu ise o kuzgunun kanatlarına henüz düşen bembeyaz kara benzetir:

Romeo

Saklar beni onlardan gecenin pelerini;
(Shakespeare, 2017: 40)

...

Juliet

Öyle ser ki örtünü sevgi yaratan gece,
Meraklı gözler kapansın; ve Romeo,
Kimseler görüp konuşmadan atılsın kollarıma.
...

Juliet

Gel gece; gel Romeo; gel sen gecemin gündüzü;
Çünkü gecenin kanatları üstünde sen
Kuzgunun sırtına henüz düşen kardan daha ak görünürsün!
Gel ey sevecen gece, gel, sevimli, kara kaşlı gece,
(Shakespeare, 2017: 74)

Âşıklar, aşkın neşesini de kederini de en iyi gece vakti yaşarlar. Bu yüzden gecenin bitmesini istemezler. Maruz kaldıkları aile ve toplum baskısı nedeniyle aşkın her halini gizli yaşamak zorundadırlar. Güneşin ilk ışıkları dünyaya neşe ve uyanış getirirken, âşıkların kederini ve umutsuzluğunu arttırır:

Romeo

Ey kutsanmış mutlu gece! Korkuyorum gecedir diye,
Bütün bu inanılmayacak tatlı şeylerin bir düş olmasından.

...

Romeo

Ruhum çağırıyor beni adımla!
Geceleri ne de gümüşsü bir ses verir sevenlerin dilleri,
En yumuşak müziktir dinleyen kulaklara.
(Shakespeare, 2017: 44)

Juliet

Ah, git artık! Ortalık giderek ağarıyor.

Romeo

Ortalık ağardıkça bahtımız kararıyor.
(Shakespeare, 2017: 89)

Âşık için sevgili yoksa gecenin de doğan günün de bir anlamı yoktur. Çünkü aşkın dünyasında gecenin parlaklığının ve gündüzün ışığının kaynağı sevgilidir:

Juliet

Binlerce kez iyi geceler sana!

Romeo

Binlerce kez beter olsun gece, senin ışığın yoksa.
(Shakespeare, 2017: 44)

Mecnûn'a göre günün, güneşin doğmasıyla başlıyor olduğunu söylemek, yalnızca astronomik hesaplara dayanan bir yorumdur. Onun hesabına göre, güneş yüzlü sevgilisini göremediği hiçbir gün, gün değildir:

Gün şartı deyerler âftâbı
Bi'llâh ki bu nüktedür hisâbî

Her gün ki görünmez âftâbum

Men gün demezem budur hisâbum (784-85)

Işık ve karanlıkla ilgili imajlar, bir sahne şiiri olan *RJ*'de yoğun bir şekilde işlenirken *LM*'de ağırlıklı olarak teşbih amaçlı kullanılmıştır.

3.3.1.1. Gecenin Sonunda Bir Ses: Lark (Tarlakuşu)-Mürg-i Seher

Âşık, mutluluğu da kederi de en iyi gece vakti yaşar. O, güneşin doğuşunu bildiren kuşun tiz sesini en iyi duyanlardandır. Âşıklar bu sesi hiç sevmezler, çünkü onlar için yeni bir gün demek, sevgilinin aşkı ve özlemi dışında gerçek hayatın sorunlarıyla karşı karşıya kalmak demektir.

Birlikte geçirdikleri ilk ve son geceyi yaşayan Romeo ve Juliet, gün ağarıp ortalık aydınlanmadan ayrılmak zorundadırlar. Bu nedenle her saniye onlar için çok değerlidir. Sabaha karşı öten kuşun sesini duyduklarında sevgilisini bırakmak istemeyen Juliet, sesin her gece bahçede öten bülbüle ait olduğuna inanmak ister; fakat böylesi tiz ve uyumsuz sesler çıkaran, bülbülün tatlı nağmeleri andıran sesi değil, sabahın habercisi tarlakuşunun sesidir. Dolayısıyla sevgililer ayrılmak ve realiteyle yüzleşmek zorundadırlar:

Juliet

Gitmen mi gerekiyor? Daha sabah olmadı.
Ürkek kulaklarının az önce işittiği
Tarlakuşunun değil, bülbülün sesiydi;
Her gece şuradaki nar ağacında öter.

Romeo

Öten, sabahın habercisi tarlakuşuydu;
Bülbül değil. Bak sevgilim, doğu bulutlarını
Menevişleyen şu hain ışıklara bak.
Gecenin kandilleri sönmüş, neşeli günse
Parmak uçlarına basmış bekliyor dumanlı tepelerde.
Ya gidip yaşamalı, ya kalıp ölmeliyim.

...

Juliet

Hemen git, kaç, uzaklaş buradan!
Böyle bozuk öten, uyumsuz, tiz sesler çıkaran
Başkası olamaz tarlakuşundan.
Bir de güzel taksim yapar derler tarlakuşu için;
Bu öylesi değil, ayırıyor çünkü bizi.
Yine derler ki, tarlakuşu çirkin kurbağa ile
Göz değiştirmiş; ah ses değiştirseler keşke,
Mademki kucaklaşıırken bizi korkutuyor,
Sabah ezgisiyle buradan uzaklaştırıyor seni!
(Shakespeare, 2017: 88)

Gece olunca yüreğine kasvet çöken Leylâ, derdini gökyüzünde parlayan aya döker; Mecnûn'u bulup ona sevgilisinin ne halde olduğunu anlatmasını ister. Seher vaktine kadar sıkıntı çektiğini; seher kuşu (mürg-i seherî) ötmeye başlayıp yeni bir günü haber verdiğinde de geçip giden günlerine, tükenen ömrüne ağıt yakmaya başladığını anlatmasını ister:

Leylâ

Hâl-i dilim ana arza eyle
Bi'llâh nişe gördün ise söyle

Tâ vakt-i seher bu idi hâli
Teşvîşden olmaz idi hâli

Mürg-i seherî çekende âvâz
Eylerdi bir özge nevha âgâz

K'ey vây tükendi mâye-i ömr
Hurşîde erişdi sâye-i ömr (1296-99)

Sabahı haber veren seher kuşunun sesi, âşığa bazen de iyi gelir. Gece boyu hissettiği umutsuzluk Mecnûn'u boğmaya ve acılar soluğunu tıkamaya başladığında,

güneş birden kutlu yüzünü gösterir; seher kuşu ötmeye başlar ve karanlık gecenin kargası uçup gider:

K'açıldı gül-i hadîka-i rûz
Gösterdi güneş cemâl-i efrûz

Mürg-i dem-i subh çekdi âvâz
Zâg-ı şeb-i tîre kıldı pervâz (2331-32)

Derdinin gerçek nedenini kimseye anlatamayan Leylâ, hüznün ve kederin kuşatmasına maruz kalır; gökyüzüne bakar ancak önceden olduğu gibi huzur hissetmez. Aksine yıldızların her birini, onu incitmeye çalışan bir akrep gibi görür. Güneş bir türlü doğmaz; sabahın aynası pas tutmuş, felek sabah vaktinin bereketini unutmuş gibidir. Leylâ sabaha seslenir; ona neden böyle mecalsiz kaldığını sorar; seher kuşunu dile getirip sabaha dair bir belirti göstermesini ister. Çok ağlayıp inler; ancak ne sabah imdadına yetişir ne de gece gönül derdine bir çare bulur:

Olmış bu gece tamâm-ı kevkeb
Âzârum için felekde akreb

Subh âyînesini jeng dutmuş
Feyz-i seheri felek unutmuş

Ey subh senün ne oldı hâlün
Dem urmaga kalmamış mecâlün

Mürg-i seheri getür zebâna
Göster dem-i subhdan nişâne

Çoh agladı etdi nâle-i zâr
Derd-i dil-i zârın etdi tekrâr

Gördi mededine subh yetmez

Şeb derd-i diline çâre etmez (2506-13)

3.3.2. Güneş ve Ay

Güneş doğarken gökyüzünde meydana gelen değişmeler, özellikle de ışık hadiseleri, şairlerin zihninde çeşitli hayaller uyandırmıştır. Ay, güneşin dostu veya rakibi olarak görülmüş; aynı zamanda ışığını güneşten aldığı için, onun veziri gibi düşünülmüştür (Pala, 2008: 42).

Fuzûlî'nin eserinde gece vakti çölde yolunu arayan Leylâ, karanlık gökyüzünde yalnız başına gezen parlak aya benzemektedir. Leylâ'nın geceleyin kfilesini yitirmesi, güneşin doğmasıyla birlikte ayın kfilesi gibi düşünülen yıldızların ve parlak cisimlerin kaybolmasına teşbih edilmiştir. Aynı zamanda güneş, gece vakti soygun için çıkmış bir hırsıza; yaydığı ışıklar da gök devesinin sırtına vurduğu altın bir eyere benzetilmiştir:

Tenhâ yürür oldı ol semen-ber
Zulmetde misâl-i mâh-ı enver

Çün seyr-i felekde leylî-i mâh
Şeb kâfilesin itürdi nâgâh

Leylî sıfatında gün çıhup ferd
Cemmâzaye çekdi mahmil-i zerd (2568-70)

Shakespeare'in eserinde güneş, doğu bulutlarını hain ışıklarıyla menevişleyen ve dumanlı tepelerde parmak uçlarına basmış bir şekilde gecenin gitmesini bekleyen biri gibi tasvir edilir. Güneşin doğmasıyla beraber, âşıkların dostu olan gecenin kandilleri sönmüştür. Romeo, burada geceye ağıt yakıyor gibidir; çünkü güneşin doğmasıyla birlikte Juliet'ten ayrılmak zorundadır:

Romeo

Öten, sabahın habercisi tarlakuşuydu;
Bülbül değil. Bak sevgilim, doğu bulutlarını

Menevişleyen şu hain ışıklara bak.
Gecenin kandilleri sönmüş, neşeli günse
Parmak uçlarına basmış bekliyor dumanlı tepelerde.
Ya gidip yaşamalı, ya kalıp ölmeliyim.
(Shakespeare, 2017: 89)

Tabiatı seven ve bitkilerden çeşitli ilaçlar yapan Rahip Lawrence için güneşin doğuşu oldukça sevinçli bir olaydır. Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte bitki toplamak için çıkan Rahip için güneş, Doğu bulutlarını ışıktan çizgilerle renklendirerek çatık kaşlı geceye gülümsemektedir. Güneş doğduğunda, alacakaranlık, bir sarhoş gibi sendeleyerek onun yolundan çekilir ve kaçıp uzaklaşır. Gece oluşan çiyyler, güneşin sevinç saçan yakıcı bakışlarıyla kurur:

Rahip Lawrence

Doğu bulutlarını ışıktan çizgilerle renklendirerek
Çatık kaşlı geceye gülümsüyor gök gözlü sabah;
Alacakaranlık bir sarhoş gibi sendeleyerek
Kaçıyor doğan günün yolundan
Ve Titan'ın ateş saçan tekerleklerinden.
Güneşin yakıcı bakışı gündüze sevinç saçıp
Kurutmadan gecenin çiyylerini,
Gidip doldurmalıyım şu bizim sepeti
Zehirli otlar ve şifalı çiçeklerle.
(Shakespeare, 2017: 46)

Fuzûlî'nin eserinde de ay ve güneşle ilgili çeşitli imajlar görmek mümkündür. Gecenin koyu karanlığı ve güneş ışıklarının verdiği aydınlık, renkleri itibariyle misk ve kâfura benzetilmiştir. Güneşin doğuşu, kara miskin üzerine dökülen kâfur tozuna; izleyen beyitte ise gökyüzünün, gündüzün yüzüne ayna tutmasına; güneşin yaydığı ışıklar, gündüzün ayaklarına dökülen kıymetli incilere teşbih edilmiştir. Sabah vaktiyle beraber âlemin neşesinin gülü açılmış; güneş kadehinin verdiği neşeyle gökyüzü bahçesi Cemşid'in meclisine dönmüştür.

Gökyüzünü şenlendirip âleme neşe saçan güneşin, gece boyunca matem tutup inleyen zavallı Mecnûn'un çaresizliğine bir faydası olmaz. Mecnûn çektiği acıyla ilgili ritüellerini tazeler ve bir mezarlığı andıran çöle doğru yola çıkar:

Şeb-tâ-seher ol esîr-i hicrân
Mâtem dutup etdi âh u efgân

Çün müşge tökişdi gerd-i kâfûr
Zulmâta bırahdı pertevin nûr

İhyâ kıluben merâsim-i vecd
Dutdı reh-i gûr-hâne-i necd

...
Gün âyîne-dârı oldı gerdûn
Tökdi kademine dürr-i meknûn

Subh urdı safâ vü sıdkdan dem
Açıldı gül-i neşât-ı âlem

Te'sîr-i safâ-yı câm-ı hurşîd
Gök gülşenin etdi bezm-i Cemşîd (2204-336)

Derdini anlatacak kimsesi olmayan Leylâ, geceleyin ayla söyleşir; ayın hilal şeklini, dertten ve kederden bükülmüş beline; yuvarlak ve parlak hali olan dolunayı da yaşlarla dolu gözlerine benzetir. Ay, kâh Leylâ'nın gamı ve hüznü gibi besbellidir; kâh sevgilisi ve yoldaşı olan Mecnûn gibi kayıplara karışır. Ayın bu şekilde görünüp kaybolması, onun da kendisi gibi bir 'güneş'e âşık olduğunu gösterir. Âşık olduğu güneşten ayrı olmak, kendisi gibi onun da incelmesine ve şaşkın şaşkın dolanmasına neden olmaktadır.

Leylâ

K'ey gâh kadûm gibi hamîde
Gâhî pür olan misâl-i dîde

Geh zâhir olan mana gamum tek

Geh gâib enîs ü hem-demüm tek

Şâhiddür ana bu inkilâbun

Kim âşıkısen bir âftâbun

Hicrânı ile nizâr olupsen

Ser-geşte-i rüzgâr olupsen (1288-91)

Romeo ve Juliet'te Ay, hem şekli hem de bulunduğu yer devamlı değiştiği için kararsız ve güvenilirmezdir; bu nedenle Juliet, Romeo'nun, bağlılık yeminini ayın üstüne yapmasını istemez:

Romeo

Sevgilim, şu meyve ağaçlarının tepelerini gümüşleyen

Kutsal ay üzerine yemin ederim ki...

...

Juliet

Yemin etme kararsız ay üstüne sakın;

Yörüngesinde her gece yön değiştiren ay gibi,

Değişken olur sonra senin de aşkın.

(Shakespeare, 2017: 42)

Gece karanlığında âşıkların yoldaşları ve şairlerin ilham kaynağı olan yıldızlar, LM ve RJ'de söz ve anlam dekorunu süslemede kullanılan ışıkla ilgili bir diğer imgedir.

3.3.3. Yıldızlar

Uykusuzluk, aşkın en önemli delillerinden biridir. Âşıklar, yüreklerindeki aşk derdinden ve sevgiliye duydukları özlemden ötürü geceleri uyuyamazlar. İbni Hazm, âşıklar için “yıldızların çobanları” tabirini kullanır. Uzaklıkları ve göz kamaştıran

güzellikleriyle sevgiliyi hatırlatan yıldızlar, bitmek bilmeyen uzun gecelerde âşıkların gözetimindedirler (İbn Hazm, 2002: 42).

Fuzûlî'nin eserinde yıldızlardan, gökyüzü ve gece tasviri yapılırken söz edilmiştir. Bu beyitlerde yıldızlar, karanlık, güneşe galip geldiğinde meşalelerini yakan insanlara; geceyi ışıqla aydınlatıp gündüzü kışkıandıran incilere; gökyüzünün bir lâl taşı (güneş) yutarak onun yerine ortaya çıkardığı binlerce saf inciye; baş aşağı edilen düşman bayrağı (güneş) yerine yükseltelen binlerce bayrak alemine; gece çatısının tavan örtüsü dökülmesin diye gökyüzüne çakılan çivilere teşbih edilmiştir. Yıldızların parlaması, batıp gittiğini görebilmek için gözlerini güneşin yoluna çevirmeleri gibi; güneşin doğuşuyla birlikte yıldızların kaybolması ise yıldız harmanının kaldırılması gibi hayal edilmiştir:

Zulmât ziyâya oldu gâlib
Yandurdu meşâ'ilin kevâkib

Encüm güheri olup şeb-efrûz
Kıldı şeb-i târî gayret-i rûz (1777-78)

...

Bir la'li edüp sipihr nâ-yâb
Gösterdi yerine min dür-i nâb

Bir sancagı eyleyüp nigûn-sâr
Min mehçe-i râyet etdi izhâr

...

Hurşîd nihân olup sitâre
Göz açdı tarîk-i intizâra

...

Gerdûna sevâbit oldu mismâr
Tâ tökmeye dün bisâtı perkâr

...

Hem safha-i âlem oldu rûşen
Hem dâne-i encüm oldu hırmen (2250-333)

Romeo ve Juliet'te yıldızlardan gök cismi olarak somut anlamıyla ve insan hayatı üzerindeki etkileri bakımından soyut anlamıyla olmak üzere iki farklı şekilde söz edilmiştir. Talih, baht ifade eden kullanımına daha sonra değinilecektir. Gök cismi olarak kullanılan yerlerde, daha çok güneşle ilişkisi bakımından teşbihe konu olmuştur: Romeo'ya göre Juliet'in gözleri o denli parlak ve güzeldir ki yıldızlar yerine Juliet'in gözleri gökte parlayacak olsa, kuşlar güneşin doğduğunu zannederek cıvıldaşmaya başlayacaktır. Juliet'e göre, Romeo öldükten sonra yıldız olup gökyüzüne dağılsa, bütün dünya geceye âşık olacak ve artık kimse güneşe tapmayacaktır:

Romeo

Öyle parlak bir ışık çağlayanı olurdu ki gözleri gökte,
Gece bitti sanarak kuşlar cıvıldaşır.
(Shakespeare, 2017: 38)

Juliet

Gel ey sevecen gece, gel, sevimli, kara kaşlı gece,
Bana Romeo'mu ver; sonra öldüğünde,
Al da küçük yıldızlara böl onu;
Onlar göğün yüzünü öyle bir süsleyecektir ki,
Bütün dünya gönül verip geceye,
Tapmayacaktır artık o muhteşem güneşe.
(Shakespeare, 2017: 74)

3.4. MİTOLOJİK UNSURLAR

Mitoloji, eski çağlarda insanların hayatı ve dünyayı yorumlama biçimini ifade eden bir kültür bilimidir. Geleneksel rivayetlerden oluşan mitoloji, daha çok varoluşsal meselelerle ilgilenir (Haviland, 2002: 442).

Her milletin kendine ait mitolojik anlatıları vardır. Bilginlerin en fazla incelemeye değer gördükleri ve üzerinde en çok durulan mitolojiler Hint ve Yunan mitolojileridir. Yunan mitolojisi Batı sanatı ve edebiyatı üzerinde önemli izler

bırakmıştır. Hint mitolojisi de başta İran olmak üzere Doğulu milletlerin sanat ve edebiyatında önemli bir etkiye sahiptir. Romalılar (Lâtinler), eski Yunan mitlerini, yalnızca bazı tanrı ve tanrıça isimlerini değiştirerek olduğu gibi almışlar; sanat ve edebiyatlarında işleyerek bu anlatıları zenginleştirmişlerdir. Bilimsel kavramlarla olmasa bile insanlık tarihine ışık tutan bu anlatılar, eski çağların felsefî düşüncelerini de ihtiva etmektedir. Bütün dünya milletlerinin sanatsal ve edebî ürünlerine ilham kaynağı olan bu hikâyeler, Yunanlıların veya Hintlilerin kendi başlarına ürettikleri hikâyeler değildir. Çeşitli vesilelerle ilişki ve alışveriş içinde bulundukları Mısırlılar, Asurlular, Fenikeliler ve diğer milletlerden alınan dilsel ve düşünsel miras zenginleşerek ulusal isimlerle anlatılan evrensel nitelikli mitolojik hikâyeler ortaya çıkmıştır. Yunanlılar yazıyı öğrendikten sonra şairlerin, tragedya yazarlarının, filozofların elinde işlendikçe incelen ve güzelleşen bu hikâyeler, göç halindeki halklar aracılığıyla dünyanın pek çok yerine yayılmıştır. Uluslar bu hikâyeleri kendi koşullarına uyarlayarak mitolojik anlatılarını geliştirmiştir. Örneğin İskandinav mitolojisinde soğuğa ve buza sıklıkla rastlanırken, Hint mitolojisinde kavurucu güneşe yer verilmiştir (Can, ty.: 4).

D'istria'nın "romansı destanlar" dediği doğu hikâyelerinde (*mesnevi*) Hint ve İran mitolojisinin tesiri görülür. Osmanlı şiirinde yoğun olarak hissedilen bu – özellikle İranî- tesir, bu edebiyat dairesine giren ürünlerin değerinden bir şey kaybettirmez. Avrupalıların edebî ataları olarak kabul ettikleri Yunanlar ve Lâtinler onlar için ne ise, Osmanlı şairleri için de Araplar ve İranlılar aynı şeydir (D'istria, 2008: 32). *Leylâ ve Mecnûn*'da İran mitolojisinde görülen *Cemşîd*, *Behrâm*, *Hüsrev*, *Şîrin*, *Kisrâ* gibi karakterler; *hümâ*, *ejdehâ* gibi mitolojik figürler tespit edilmiştir.

Romeo ve Juliet'de mitolojik ve masalsı karakterlerden, daha çok benzetme unsuru olarak yararlanılmıştır. Kökeni Yunan olup Roma mitolojisinde görülen *Zeus*, *Phoebus*, *Phaeton*, *Diane*, *Venüs*, *Cupid*, *Thisbe*, *Titan*, *Helen*, *Hera*, *Dido* gibi karakterler; Kelt mitolojisine ait Kraliçe *Mab*; Afrika Kralı *Cophetau* gibi mitolojik anlatılar yer almıştır. Metinde en sık rastlanılan mitolojik karakter, aşk tanrısı *Cupid*'tir (*Eros*).

Romeo ve Juliet'de yer alan mitolojik karakterler:

Diane: Homeros'un metinlerinde bahsedilen Yunan tanrıçası Artemis'le bir tutulan İtalyalı bir tanrıçadır. Diana'nın Roma'da anlatılan efsanelerinin, Artemis'in efsanelerinden esinli olduğu kabul edilir. Toprak ve bereketin sembolü olan bu tanrısal figür, Latin edebiyatındaki Diana'ya varıncaya kadar pek çok değişime uğramıştır²⁵⁷, ancak temel nitelikleri bakımından Artemis'in Latin versiyonu olduğu görülür. Zeus'un kızı ve güneş tanrısı Apollon'un kızkardeşi olan Ay tanrıçası Artemis, Babası Zeus'tan daima bâkire kalmayı²⁵⁸ ve çok yetenekli bir avcı olmayı dilemiş; o günden sonra yay ve oklarla teçhiz edilmiş bir şekilde, ormanların ve dağların kraliçesi olarak gezmeye başlamıştır. Artemis'in oklarının görevi, ölmesi gereken kadınları ansızın vurup öldürmektir. Bu görevi erkekler için Apollon yerine getirir (Can, ty.: 66).

Romeo, aşkına karşılık vermeyen ve aşk dolu sözlerinden asla etkilenmeyen Rosaline için çektiği acılar nedeniyle hayata küsmüştür. Benvolio, Romeo'nun güzel bir kıza olan aşkını itiraf etmesi üzerine “güzel hedef tez vurulur” der. Ancak Romeo, aşk tanrısı Cupid'in oklarının sevdiği kızın kalbine işlemediğini; zira onun bâkire kalmaya and içen ve mükemmel bir avcı olan tanrıça Diana'ya benzediğini, bu nedenle de onun kalbine sahip olamadığını söyler:

Romeo

İşte şimdi ıskaladın ama!
Aşk tanrıcığı Cupid'in oku işlemez ona,
Bakire Tanrıça Diana'nın zekasıyla donanmış
Ve iffetten bir zırh ile korunup silahlandığından
Etkilenmiyor aşkın çocukça oklarından
(Shakespeare, 2017: 12)

²⁵⁷ Anadolu'da doğan bu tanrıça kültü Mezopotamya'dan Suriye, Lübnan ve Filistin yoluyla Mısır'a; Ege adalarıyla Girit'e kadar Akdeniz kıyıları boyunca yayılmış ve önemli izler bırakmıştır (Erhat, 2007: 56).

²⁵⁸ *Artemis* adının “dokunulmamış, bozulmamış” anlamına gelen *artemes* kelimesinden türediği kabul edilir (Erhat, 2007: 56).

*Cupido*²⁵⁹: Shakespeare’ın *Romeo ve Juliet*’de en çok yararlandığı mitolojik karakter, ikinci asırdan *Apuleius* tarafından söylenen “Altın Eşek” (*The Golden Ass*) hikâyesindeki “aşk tanrısı Cupid”dir (Halio, 1998: 94). “Arzu” anlamına gelen Cupido/Amour, Yunanlı aşk tanrısı Eros’un Latincedeki karşılığıdır. Hesiodos’un Yunan tanrılarının kökenlerini, soy-soplarını anlattığı *Theogonia*’da Eros’un, güzellik tanrıçası Aphrodite’den çok daha önce doğmuş olduğu yazılır; ancak bazı efsanelerde Aphrodite ile Hermes’in oğlu olarak geçmektedir. Eski ilkçağ metinlerinden beri Eros, evrende birleşmeyi ve üremeyi sağlayan doğal bir güç olarak anlatılmıştır (Erhat, 2007: 106). Hiçbir tanrı Eros kadar zaman ve mekâna göre farklı varyasyonlarla anlatılmamış ve yine hiçbiri onun kadar şairlere ilham kaynağı olmamıştır. Platon aşk tanrısı, tanrıların en eskisi, en saygın ve güçlü olanı şeklinde nitelendirir. İnsanlara hem yaşarken hem öldükten sonra erdem ve mutluluk verdiğini; bu tanrının yolundan giden insanın tanrıya daha yakın olacağını söyler (Platon, 2000: 26).

Başlangıçta evrensel ve doğal bir güç olan Eros, zamanla oklarıyla insanları kovalayıp yaralayan, tehlikeli, kanatlı, alaycı ve yaramaz bir çocuk şekline girmiş; bu haliyle de günümüze kadar gelmiştir. Başlangıçta İskenderiye sanatında işlenen bu Eros sembolü, Roma’da *Amor-Amores* ismiyle yaygınlaşmış; Rönesans döneminde sanatsal bir sembol olarak gelişimini sürdürmüştür (Erhat, 2007: 107).

Benvolio

İçeri girmemiz için

Modası geçti böyle teranelerin.

Ne eline boyalı bir Tatar yayı verilen

Ve korkuluk kılığıyla bayanları korkutan

²⁵⁹ *Cupido, Eros, Amour* (Aşk) gibi farklı dillere ait isimlerle yayılan bu tanrıyla ilgili efsanelerden en güzeli, *Physke* (Ruh)’le yaşadıkları aşkı anlatan hikâyedir. Cupid ve Psyche’nin mitolojik hikâyesine göre Psyche bir kralın kızıdır ve güzelliğiyle erkekleri yıldırıp kaçırtmaktadır. Bu nedenle yalnız kalmış, kendine bir eş bulamamıştır. Güzellik tanrıçası Aphrodite’in sunağını terk eden insanlar için bir kült haline gelmiştir. En sonunda insanlardan kaçır ve korkunç bir canavarın yaşadığı bilinen bir dağın tepesine yerleşir. Canavarın gelmesini beklerken kendini yemyeşil bir bahçede bulur ve esrarengiz kocası yanına gelip onunla uyur. Psyche lambayı yakıp bakınca yanında uyuyan erkeğin aşk tanrısı Cupid olduğunu fark eder. Ancak uyuyan Cupid’in üstüne elindeki lambadan bir damla kızgın yağ düşer, Cupid aniden uyanır ve korkup onu terk eder. Çeşitli olayların ardından Cupid, Zeus’tan Psyche ile evlenmek için izin alır, evlenirler ve *Plesasure* adını verdikleri bir kızları olur. Psyche Aphrodite ile barışır ve abı hayat suyunu içerek ölümsüzleşir (Halio, 1998: 94).

Maskeli Cupidon'a gerek var;
Ne de suflör yardımıyla söylenen tiradlara.

....

Mercutio

Bir âşık sen; ödünç al Cupidon'un kanatlarını
Ve süzül yükseklerden herkesin üstüne.

Romeo

Öyle bir işledi ki Cupidon'un oku bana
Süzülemem onun hafif kanatlarıyla bile,
(Shakespeare, 2017: 23)

Venüs: Yunan aşk tanrıçası Aphrodite'nin Latince'deki karşılığıdır. Aphrodite'nin doğuşu iki farklı kaynakta, iki farklı şekilde anlatılmıştır. Homeros'un (M.Ö 9) *İlyada*'sında Aphrodite gök tanrı Zeus'un kızıdır ve doğuşu ilahlara yakışır bir şekilde gökseldir. Homeros'tan yaklaşık bir asır sonra yaşamış olan Hesiodos'un (M.Ö 8) tanrıların doğuşunu anlattığı eseri *Theogonia*'da Aphrodite'nin doğuşu şu şekilde anlatılır: Tanrı Uranus (gök), karısı Gaia'dan (toprak) doğan çocuklarını, kendi tahtını koruyabilmek maksadıyla doğar doğmaz toprağın altına gömer. Toprak ana Gaia, gittikçe şişer; artık sancılar dayanılmaz hale gelince oğlu Kronos'a bir tırpan verir. Uranos'un karısı Gaia'ya arzusuyla yaklaştığı bir anda, Kronos elindeki tırpanla babasının hayalarını keser ve denize atar. Uranus'un tanrısal uzvundan çıkan köpüklerden bir kız çıkar; insanlar ve tanrılar ona köpükten doğduğu için *Aphrodite* adını verirler (Yunanca *Aphros* köpük anlamına gelir) (Erhat, 2007: 42). Platon, aşka dair görüşlerini anlattığı ve aşka övgüler sunduğu *Symposion* (Şölen) adlı diyalogda, madem ki aşk tanrıçası Aphrodite iki tanedir; o halde doğal olarak aşkın da iki farklı biçimi olacaktır, der. Gök tanrı Zeus'un göksel kızı Aphrodite, aşkın ruhânî ve ilahî yönünü temsil ederken, şehvetten doğarak denize yayılan Aphrodite ise aşkın bayağı ve avam (*pandemos*) halini temsil eder. Dolayısıyla göksel ve bayağı olmak üzere iki türlü aşk vardır (Platon, 2000: 27). Aphrodite'nin çift yönlü kişiliği, Hellenistik çağdan sonra Rönesans dönemi sanatında da büyük ilgi görmüş, resim, heykel ve şiirde tükenmez bir tema olarak varlığını sürdürmüştür (Erhat, 2007: 43).

Mercutio

Romeo! Uçarı gönül! Çılgın! Tutkun! Âşık!
Bir “ah” biçimine gir de öyle çık karşımıza;
Yeterli bir kafiye düşür bana!
“Heyhat!” diye bağır, “yavrum”la “kumrum”u eşle!
Sırdaşım Venüs için hoş bir söz söyle!
Hani bir şiir vardır, genç okçu Cupidon’un
Şaşı oğlu ve mirasçısı cuk oturttuğu için okunu hedefine
Kral Cophetua²⁶⁰ sevdalanır bir dilenci kızına,
(Shakespeare, 2017: 36)

*Zeus*²⁶¹: Tanrılar tanrısı “gök tanrı” Zeus, Roma Pantheon’unun en büyük tanrısıdır. Roma dininde adı *Iupiter* olan gök tanrı, sonradan Yunan dininin etkisiyle Zeus’la bir görülmüştür. Gök, gün ışığı, hava; yıldırım, şimşek gibi göksel güçleri simgeleyen Zeus’un sıfatları iki çeşittir; biri doğayla ilgili niteliklerini, diğeri de insan tanrı olarak sahip olduğu nitelikleri ifade eder. Hakka ve adalete dayalı insanca bir düzenin kurucusu ve koruyucusu sayılan Zeus, haksız yere hiçbir faniyi incitmez (Erhat, 2007: 293). Doğruluğu çok seven bu ulu tanrı, adalet ve fazileti kaybederek fena yollara sapan insanların üstün kasırgalar, tufanlar gönderir; ekili alanları, bağları bahçeleri yerle bir ederek insanları cezalandırır (Can, ty.: 27).

Juliet

Sözüne güveneceğim ben de; ama yemin edeyim deme,
Belki de tutamazsın; Zeus alay edermiş, derler
Sözünü tutamayan âşıklarla.

²⁶⁰ Shakespeare’in *Love’s Labour’s Lost*, *IV. Henry*, *A Midsummer Night’s Dream*, *Romeo and Juliet* gibi bazı oyunlarında telmih yaptığı *ballad*da, kadınlara karşı ilgisizliğiyle bilinen Afrika Kralı Cophetua’nın, sarayının penceresinden gördüğü ve bir anda âşık olduğu; uğruna tahtını bırakıp evlendiği dilenci kızı Penelophon ile yaşadıkları tutkulu aşk anlatılır (Oxford Reference). Bu dizelerde Mercutio, Romeo’nun kendini aşka bu denli kaptırmasını hicveder; örnek olarak da aşk tanrı Cupid’in (*Eros*) şaşı oğlunun vurduğu okla hiç olmayacak birine; bir dilenci kıza âşık olan Kral Cophetua’nın hikâyesini anımsatır.

²⁶¹ Latince *Iupiter* (Fr. *Jupiter*): Roma dininde “gök tanrı” anlamına gelen bu kelimenin kökeni, *di-es-pater*: *Zeus pater* (Zeus baba) şeklindedir. Latince *deus* (tanrı) (*dea*:tanrıça; *divus* ve *divinus*:tanrısal) denilen bu tanrıya eski Yunan dininde *Zeus* denmiştir. Zeus’un baldırından çıkan oğlu şarap tanrı *Dionysos*’un adı da Yunanca “tanrısal” anlamına gelen *dios* kelimesinden türemiştir (Erhat, 2007: 293).

(Shakespeare, 2017: 41)

Phoebus: Güneşin sembolü olan ışık tanrı Phoebus'un babası en büyük tanrı olan gök tanrı Zeus; annesi karanlık gece tanrıçası Leto'dur (Can, ty.: 57). Işık tanrının adı *İlyada*'da *Apollon* ya da *Poibos Apollon* olarak geçer. "Parlak" anlamına gelen *Phoibos*, aynı zamanda Apollon'un büyükannesi dişi Titan *Phoibe* ile de ilişkilidir (Erhat, 2007: 45).

Phaeton: Adı "parlak, parıldayan" anlamına gelen Phaeton, güneş tanrısı *Phoebus*'un oğludur. Phaeton, kendini tanıtmak ve dileğini söylemek üzere babası Phoebus'un gece gündüz ıslıl ıslıl parlayan sarayına gider; babasına her gün gökyüzünde sürdüğü güneşin şarını (ışıklı araba) bir defa sürmek istediğini söyler. Babası ona yolun çok tehlikeli olduğunu; çok dik yokuşlardan çıkıp indiğini, yolun her tarafında korkunç yaratıklar olduğunu söyler; ancak Phaeton'un bundan başkaca bir dileği olmadığından çaresiz oğlunun dileğini kabul eder. Oğluna atları kırbaçla değil dizginleriyle idare etmesini tembihler. Ancak sürücünün acemi biri olduğunu anlayan azgın atlar iyice azarlar; şimşek gibi fırlayıp tüm yokuşları hızlıca aşarlar. Phaeton korkudan ve heyecandan dizginleri elinden kaçırır ve atlar son süratle yeryüzüne inmeye başlarlar (Erhat, 2007: 244).

Juliet, gizlice evlendikleri gün, gece karanlığı çöktüğünde Romeo'yla ilk kez karı koca olarak buluşacak olmanın heyecanını yaşamaktadır; bu nedenle büyük bir sabırsızlıkla gündüzün bitmesini beklemektedir:

Juliet

Dörtmala koşun ey ateş ayaklı küheylanlar,
Güneş Tanrısı Phoebus'un sarayına doğru!
Phaeton gibi bir sürücü sizi kırbaçlayıp batıya kadar,
Bulutlu geceyi hemen getirmeli.

(Shakespeare, 2017: 74)

Titan: "Dev" anlamına gelir. Uranus'la Gaia'dan doğan altı erkeğe Titan, altı kıza da Titanides denir. Hesiodos'un Theogonia'sında büyük oranda bu Titanlardan doğan yaratıklara yer verilmiştir (Erhat, 2007: 287).

Rahip Lawrence

Alacakaranlık bir sarhoş gibi sendeleyerek
Kaçıyor doğan günün yolundan
Ve Titan'ın ateş saçan tekerleklerinden.
(Shakespeare, 2017: 46)

Mab: Kelt mitolojisinde perilerin baş kraliçesi olarak geçen Mab, insanlara hayaller ve erotik rüyalar gördürmeyi seven bir peridir. Kelt ve Germen folklorunda perilere sıklıkla rastlanır.

Mercutio

Kraliçe Mab girmiş öyleyse düşün.
Ebesidir o perilerin,
...
Atların yelesini karıştırır geceleri
Büyülü bağlarla onları düğümler ki
Binbir felaket gelsin diye çözenin başına;
Yine bu korkulu düşlerin perisi,
Abanır üstlerine sırtüstü yatarken genç kızlar,
Öğretir onlara ilk kez yük taşımayı,
Doğru dürüst kadın olmalarını sağlar.
(Shakespeare, 2017: 25)

RJ'de bu mitolojik-masalsı karakterlerin dışında, Mercutio'nun gevezelikleri sırasında *Helen*, *Hera* ve *Thisbe* gibi güzelliğin sembolü olan mitolojik karakterlerin de adı geçer (Shakespeare, 2017: 51).

LM'de görülen, çoğunlukla Pers mitolojisine ait mitolojik karakterler:

*Cem-şîd*²⁶²: Aryanların (Hint-İran) en önemli mitolojik kahramanlarından biri olan Cemşîd, hem *Şehnâme*'de hem de *Vedalar*'da geçer. İran'da hüküm sürmüş olan Pişdâdî sülalesinin dördüncü ve en önemli hükümdarı olan Cemşîd, yedi yüz yıl

²⁶² *Cem* ikiz, aynı anda doğan; *şîd* ışık, aydınlık, nur anlamına gelmektedir (Yıldırım, 2008: 204).

boyunca insanlar, cinler, periler, devler ve kuşlar diyarının tümü üzerinde egemenlik kurmuş; hükümdarlık yaptığı yerler refah, bereket ve huzurla dolmuştur. Hükümdar olmasının yanında, tanrısal güçleri olan bir mûbed²⁶³ dir aynı zamanda. Oldukça şatafatlı bir hayat süren Cemşîd, kendisi için değerli mücevherlerle süslü bir taht yaptırmıştır (Yıldırım, 2008: 204). Cemşîd, aynı zamanda şarabı bulan ilk kişi olması yönüyle de Klasik Türk ve İran edebiyatlarında sıklıkla anılmıştır. 556. beyitte “çeşm-i sâgar” ifadesiyle kastedilen, içine bakıldığında dünyadaki tüm olayların görülebildiği Cem’in sihirli kadehidir (*Câm-ı Cem*).

Leylâ ve Mecnûn’da Kays on yaşına girdiğinde törenle sünnet ettirilir. Babası bu törende öyle şatafatlı bir meclis (*bezm*) düzenlemiştir ki, kadehteki göz o zamana kadar böylesi bir meclisin Cemşîd’den başkasına nasip olduğunu görmemiştir:

Ol sâf-zamîr ü pâk-meşreb
Bir bezm-geh eyledi müretteb

Kim görmedi anı çeşm-i sâgar
Cemşîdden özgeye müyesser (555-56)

Gece boyunca ağlayıp acı çeken Mecnûn, sabaha karşı son derece umut dolu pozitif bir ruh haline bürünür ve güneşin doğuşunu birbirinden güzel ifadelerle tasvir eder. Bu tasvirlerden birinde güneş kadehinin verdiği neşeyle gökyüzü, Cemşîd’in neşe, safâ ve zenginlik dolu meclisine dönmüştür:

Te’sîr-i safâ-yı câm-ı hurşîd
Gök gülşenin etdi bezm-i Cemşîd (2336)

Kisrâ: “Büyük pâdişâh” anlamına gelen ve İran hükümdarlarına verilen bir lakaptır. İlk defa, Sâsânîlerin adaletiyle ünlü hükümdarı Nuşirevân için kullanılmıştır (Pala, 2008: 277). Yine “büyük pâdişâh” anlamına gelen *Fağfûr* ise Çin imparatorlarına verilen addır (Doğan, 2008: 559).

²⁶³ Mûbed: *muğ* (çoğulu *muğân*); eski İran’da bir hanedan ismi olup, “Zerdüşť dini lideri” anlamına gelir. Gizemli güçleri olan muğlar, gizli bilimlerle uğraşmışlar; bu bilgilerle insanlar üzerinde büyüü tesirler meydana getirmiştir (Yıldırım, 2008: 532).

Mecnûn dünyadaki güzelliklerden yüz çevirip cenneti ve hurileri idealize eden z h de (püriten) seslenir: Aşkın belasını da sevgilinin derdini de terk etmeyeceğini; kendileri gibi cenneti arzulamadığını ve h rilere talip olmadığını söyler. Sevgilisinin kıvrım kıvrım saçları ve hilal gibi ka larının hayaliyle en büyük hazları yaşadığını; yaşadığı keyifle ha metli bir *kisraya* ve kıymetli bir *fa fura* benzediğini söyler:

Bel -y  a k u derd-i d st terkin kılmazem z hid
Ne mu t k-ı behi tem sen kimi ne tâlib-i h rem

Hay l-i   n-i zülf   t k-ı ebr siyle zevk m g r
Sanasen ha met ile Kisr yem kadr ile Fa f rem (894-95)

Behrâm: İran mitolojisinde, karşısında dayanmanın mümkün olmadığı kudretli bir savaş tanrısı olan Behrâm, Zerd  tl ğ n kutsal kitabı olan *Avesta*'da 'en güçlü silahlarla ku anmı  tanrı' olarak geçer. Bu kutsal gücün Yunan mitolojisindeki karşılığı *Mars*; Latincedeki karşılığı *Ares*'tir. Eski İranlı gökbilimcilerin *Behrâm* dediğı bu gezegen Arapçada *Merih* olarak bilinir (Yıldırım, 2008: 146).

Fuzûlî, karanlık çöküp ak am olurken gökyüzünde meydana gelen hadiseleri anlattığı beyitlerde, gezegenleri, ay ve güneşi, burçların isimlerini tek tek anarak çeşitli te bihlerle geceyi tasvir etmiştir. Bu gece tasvirinde Mecnûn'un ruh haline uygun olarak daha çok negatif ifadelere yer verilmiştir; karanlığın ışığı mahvetmesi, Ay gemisinin girdaba d  mesi, *Utarit*'in mürekkebinin dökülmesi, *Z h re*'nin siyah saçlarını dağıtması, *Müşteri*'nin *Güneş*'in gamıyla siyah elbiselere bürünmesi gibi... *Merih* (Mars) gezegeninden söz edilirken savaş tanrısı Behrâm'ın, gökyüzünde mızrağının ucunu hareket ettirmesiyle ak am ülkesini (*vil yet-i   m*) ele geçirdiğı hayal edilmiştir. Burada *  m* kelimesi hem ak am, hem de  am vilayeti akla gelecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır:

Deprendi ser-i sin n-ı Behrâm
Feth oldu ana vil yet-i   m (2258)

Hüsrev: Sâsânîlerin meşhur hükümdarı Nuşirevân'ın torunu olan ve balığı çok sevdiği için Hüsrev-i Pervîz olarak bilinen II. Hüsrev (hük. 590-628), Şehnâme'de anlatılanlara göre Ermen melikesi Şîrîn'e büyük bir tutkuyla âşık olur. Ancak çeşitli sebepler yüzünden birleşemezler. Hüsrev, gönlünü avutabilmek için Şeker adında bir genç kızla evlenir. Sâsânî hükümdarları arasında kadınlara en düşkün olanın Hüsrev-i Pervîz olduğu bilinir. Birkaç evlilik yaptığı halde bir Ermeni kızı olan Şîrîn'i unutamaz. Hüsrev'in en son evlendiği karısı Şeker ile Şîrîn'in sevgilisi Ferhâd öldükten sonra Hüsrev tekrar Şîrîn'e döner (Yıldırım, 2008: 396).

Hüsrev kelimesi padişah anlamına da gelmektedir. Mecnûn'un anne ve babası, oğullarının Leylâ'yı unutmasını; onun dışında yüzlerce güzel kız olduğunu ve dilediği kızı almaya güçlerinin yettiğini söyleyerek onu Leylâ'dan vazgeçirmeye çalışırlar. Ancak Mecnûn, "Ben Hüsrev değilim ki sevgilim kâh Şîrîn olsun kâh Şeker" diyerek aşkında vefâlı olduğunu; Hüsrev gibi sevgili değiştiremeyeceğini söyler:

Hüsrev degülem ki mana dilber
Şîrîn ola gâh gâh Şekker (1013)

Ejdehâ: Uzunluğu otuz metreyi, yaşı da yüzü geçen yılanlara denir (*ejder*, *ejderhâ*, *ejdhâ*). Bu efsanevî yaratığın, gizemli yeraltı hazinelerini koruduğuna inanılmıştır (Yıldırım, 2008: 274). Edebiyatta sevgilinin en güzel ve değerli yeri yüzüdür. Sevgilinin yüzünün çevresinde dolanıp duran kıvrım kıvrım saçları, yüzündeki göz, dudak, yanak gibi hazineleri koruyan bir ejdehâyâ benzetilir.

Mecnûn gönüllü olarak zincire girer; niyeti tanınmadan Leylâ'nın kapısına gidebilmektir. Zincirin şeklinde kendi psikolojisine uygun imajlar görür ve şunları söyler; "Sen belâ hazinesini bekleyen ejderhâsın; belâ ve zorluk düğümünün ipucu sensin":

Sen genc-i belâyâ ejdehâsen
Ser-rişte-i mihnet ü belâsen (1625)

Hümâ: Efsânevî bir kuş olan Hümâ, mutluluk, talih ve hükümdarlığın simgesidir. Bu kuşun kendisi veya gölgesi kimin başına konsa onun hükümdar olacağına inanılmıştır (Yıldırım, 2008: 388).

Nevfel Mecnûn'a, talih ve mutluluk arıyorsa bunu vahşi hayvanlar yerine *hümâ* kuşundan istemesini; istediği hazineyse, bunu o hazineyi koruyan ejderhâdan istemesini söyler:

Devlet dilesen Hümâ'dan iste
Genc istesen ejdehâdan iste (1470)

3.5. DİNSEL VE KÜLTÜREL UNSURLAR

İncelediğimiz iki eser de çok dilli ve çok kültürlü iki farklı coğrafyanın ürünüdür. Eserlerde mitolojinin yanı sıra iki büyük semavî dinin etkileri görülür. Bir İngiliz olan Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i İtalya'da geçer. Bir Türk olan Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'u Arabistan çöllerinin, Bağdat ve Basra şehirlerinin ve İran bahçelerinin izlerini bünyesinde barındırır.

LM'de, kadim bir gelenek olan erkeklerin sünnet edilmesi, konar-göçerlik, çadır ve oba kültürü, çöl seyahatleri, kır gezileri, içkili eğlenceler, büyük ziyafetler, yas törenleri gibi daha çok Arap ve İran kültürlerini yansıtan unsurlar görülmektedir. Eserde Kâbe'ye gidip tavaf yapmak, türbelere gidip adaklar adamak, zor zamanlarda Allah'a yakarmak dışında dinsel pratiklere ve imajlara pek rastlanmamaktadır.

LM'nin ön sözünde Fuzûlî, bu eseri yazmaktaki amacının Allah'ın sıfatlarını Leylâ aracılığıyla; Allah'a yakarışını da Mecnûn aracılığıyla dile getirmek olduğunu söylemiştir

Dutsam taleb-i hakîkate râh-ı mecâz
Efsâne bahânesiyle arz etsem râz
Leylâ sebebiyle vasfun etsem âğâz
Mecnûn dili ile etsem izhâr-ı niyâz (Fuzûlî, 2008: 22).

Fuzûlî'nin amacına uygun olarak eserin başından sonuna kadar tasavvuf felsefesinin etkisi hissedilir²⁶⁴. Dinsel düşünce ve buna dayalı yaşamsal pratikler, eserde bazı gelenekler yoluyla yansıtılmıştır. Bunun yanında eserde dinsel yaşama aykırı gelenekler de görülür.

Mecnûn'un derdi için en marifetli doktorlara başvuran fakat bir çare bulamayan babası, dinî ve manevî mercilere başvurmaya karar verir. Bunun için nerede bir dergâh, ocak (*nazar-gâh*) vs. duysa ziyaret eder; pirlere, şeyhlere danışır. Büyüler yaptırır, muskalar yazdırır; dualar edip adaklar adar ancak oğlunun durumunda herhangi bir iyileşme olmaz:

Bîmârına min tabîb-i hâzık
Bir şerbet içürmedi muvâfık

Her yerde ki bildi bir nazar-gâh
Varup ana oldı hâk-i dergâh

Çoh el götürüp duâlar etdi
Çoh nezr verüp atâlar etdi

Re'yiyle melûlin etmege şâd
Min pîrden almadı bir irşâd

Çoh sihr olunup yazıldı ta'vîz
Çoh mekrlere dutuldu ümmîz (1083-87)

Son çare olarak oğlunu Kâbe'ye götürür. Müslümanlar arasında bu kutsal mekânın önünde yapılan duaların kabul olunacağı inancı yaygındır. Harem'i tavaf edip Kâbe'nin kutsal kara taşına (Hacerü'l-esved) başvuranın taş olsa yumuşayacağı söylenir:

Bir gün dediler ana ki ey pîr

²⁶⁴ Bu etki için bk. Karayazı, Nurgül; **Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn'unda Tasavvufî Kavram ve Unsurlar**; Yayınlanmamış yls. tezi; İstanbul, 2007.

Âlemde sana bu kaldı tedbîr

Kim Ka‘be’ye iltesen esîrûn
Ola ki Hak ola dest-gîrûn

Tavf-ı Harem olsa ana hâsıl
Sergeştelig andan ola zâil

Ursa Hacer-i mübâreke baş
Yumşana eger ola kara daş

...
Bu yerde kabûl olur duâlar
Bu buk‘ada bahş olur atâlar (1089-99)

Kâbe’nin önünde büyük bir manevi coşkuya kapılan Mecnûn, iyileşmek yerine yüreğindeki aşkın daha da artmasını; gönlündeki aşk binasının, Kâbe’nin temelleri kadar sağlam olmasını diler:

Mecnûn bulup ol makâmdan zevk
Saldı anı çerhe neş’e-i şevk (1101)

...
Yâ Rab bu harem-serâ hakiyçün
Bu ma‘bed-i pür-safâ hakiyçün

Kıl mende binâ-yı aşkı dâim
Mânend-i Ka‘be kâim (1112-13)

Orta Doğu’da güçlü bir gelenek olan yas tutma âdetine *LM*’de de rastlanır. Mecnûn’un babası vefat ettiğinde oğlundan bu âdetin gereğini yerine getirmesini ister. Sürekli matem halinde olan oğlundan değişik bir şey yapmasını beklemeyiz; hep yaptığı gibi feryat ve figân etmesini ister. Böylelikle dostu düşmana karşı iyi bir ad bırakarak gitmiş olacaktır:

Budur keremünden iltimâsum
Kim dutasen öldüğümde yasum
...
Feryâd ü figândur asl-ı mâtem
Sen hod bu revîşdesen müselleme

Öz âdetün ile nâle eyle
Ecrini mana havâle eyle

Budur garazum ki dûst düşmen
Üstümde durup kılanda şîven

Bî-kesligüm olmaya mana âr
Ma'lûm edeler ki vârisüm var (2147-53)

Leylâ'nın kocası İbni Selâm öldüğünde, Arap âdetlerine uygun olarak Leylâ'nın birkaç yıl yas tutması beklenir. Ruh hali buna son derece uygun olan Leylâ, bu geleneği büyük bir zevkle yerine getirir. Sadece kendi kocası için değil, nerede musibete uğramış biri varsa ona ulaşır; yas toplantıları düzenleyerek inleyiş nağmelerine başlar:

Derler bu idi Arabda âdet
Kim er eger ölse kalsa avret

Bir iki yıl dutardı mâtem
Feryâd ü figân edüp demâdem (2452-53)

...
Dutmışdı tarîk-i ehl-i mâtem
Tecdîd-i azâ kılup demâdem

Her hânda bilürdi var bir zâr
Endûh-ı musîbete giriftâr

Cem‘ edüp olurdu encümen-sâz
Eylerdi sürûd-ı nevha âgâz (2483-85)

Shakespeare, oyunlarında genellikle Hristiyan inançlarına ve pratiklerine yer vermiş veya dolaylı olarak anmıştır. Özellikle Hristiyanların kutsal günlerine ve kutlamalarına atıfta bulunduğu görülür. Mesela *Kral Lear*’de “Aziz Stephen Günü” (*St Stephen’s Day*); *Yanlışlıklar Komedyası*’nda “Kurbanlar Günü” (*Innocents Day*); *On İkinci Gece*’de “Epifani Bayramı” (*Feast of the Epiphany*); *Romeo ve Juliet*’de “Ekmek Yortusu” (*Lammastide*) anılmıştır (Marotti, 2003: 218). *RJ*’de Ekmek yortusundan, Juliet’in doğduğu gün olması hasebiyle; yani bir tarih belirtmek amacıyla söz edilmiştir:

Dadı

Ne kadar var Ekmek Yortusu’na?

...

Kaç gün olursa olsun, tam on dört olacak

Önümüzdeki yortu gecesi.

(Shakespeare, 2017: 19)

Romeo ve Juliet’in ilk diyalogunda geçen kutsal tapınak (*holy shrine*), hacılar (*pilgrims*), azizler (*saints*), teslimiyet (*devotion*), dua (*prayer*) ve günah (*sin*) gibi dinsel kavram ve kelime kullanımları, onların aşkının temiz ve kutsal olduğu izlenimini uyandırmaya yönelik bilinçli bir tercihtir (Ingledew, 2000: xii). Romeo ve Juliet’in ancak evlendikten sonra cinsel birliktelik yaşamaları da yine bu aşkın temiz ve kutsanmış bir aşk olduğunu gösterme amacını taşır.

RJ’de kilise, sosyal yaşamda oldukça önemli bir yere sahiptir. Eserde din adamı olarak, Katolik kilisesine bağlı Fransisken mezhebinden Rahip Lawrence ve Rahip John vardır. Eserde önemli bir yeri olan Rahip Lawrence erdemli ve bilgili biri olarak karakterize edilmiştir. Bu rahipler dışında Hristiyan tarihinde önemli bir yeri

olan *Saint Pierre*²⁶⁵ ve *Saint Francis*²⁶⁶ gibi kutsal kabul edilen kişiler, adına yemin edilmek üzere anılmışlardır:

Rahip Lawrence

Kutsal ermiş Francis adına! Bu ne değişme!
Büyük bir aşkla sevdiğin Rosaline’i,
Öylece, çabucak bıraktın ha! Gençlerin sevgisi,
Yüreklerinde değil de gözlerindeymiş demek.
Meryem Ana aşkına! Hem Rosaline için
Nice gözyaşlarıyla yıkandı solgun yanakların
(Shakespeare, 2017: 48)

...

Juliet

Sen Piyer Kilisesi, hatta Sen Piyer üzerine
Yemin ederim ki, mutlu bir eş olmayacağım ona!
(Shakespeare, 2017: 93)

...

Rahip John

Bizim tarikattan²⁶⁷ yalınayaklı rahiplerden birini
Aramaya gitmiştim bana yoldaşlık etsin diye;
Birini kentte hastaları ziyaret ederken buldum.

²⁶⁵ İsa’nın on iki havarisinden biri olan St.Pierre (Petrus), Katolik Kilisesi’ne göre ilk papadır ve İsa’nın varisidir. Bu nedenle İsa’nın ölümünden sonra Hristiyanlar onun etrafında kenetlenmişlerdir. Miladi 67 tarihinde çarmıha gerilerek öldürüldüğüne inanılır (Aydın ve Eroğlu, 2007).

²⁶⁶ Asıl adı *Giovanni di Pietro di Bernardone* (1182-1226) olup İtalya’nın Assisi şehrinde olduğu için *Assisili Francesco* olarak bilinir. Zengin bir tüccar olan babasının Fransız hayranı olması ve annesinin de Fransız asıllı olmasından dolayı kendisine Francesco (Francis) adı verilmiştir (Tarakçı, 2009: 829). Mesih’in yaşam tarzını benimseyen Francis, ailesini ve tüm dünyevi varlıklarını geride bırakarak bir kiliseye kapanmış; hiçbir şeye sahip olmayacağı münzevi bir hayatı seçmiştir (Esen, 2015: 69).

²⁶⁷ Fransisken Tarikatı: *Assisili Francesko* (1182-1226) tarafından 1209 yılında kurulan, Katolik Kilisesine bağlı bir tarikattir. Fransiskenler İsa gibi yoksul bir hayat sürmeye ant içen, geçimlerini halkın verdiği sadakalarla sağlayan gezgin müritlerden oluşur (Tarakçı, 2009: 829). Romeo ve Juliet’teki iki rahip de (Lawrence, John) (Fransisken tarikatına mensupturlar. Rahip John, Lawrence’in mektubunu Romeo’ya neden ulaştıramadıklarını anlatırken, “*Bizim tarikattan yalınayaklı rahiplerden birini aramaya gitmiştim bana yoldaşlık etsin diye*” şeklindeki ifadelerinde bu tarikat mensuplarının yaşam tarzlarına dair ipucu vermiş olur) (Shakespeare, 2017: 120). *Assisili Francesco*’nun kurduğu bu tarikat, Kiliseye ters düşen heretik yapılardan uzak durmuş, Kilisenin onayını almak üzere *Papa III. Innocent*’e başvurarak meşru bir zemin oluşturmuştur. Papa, kiliseden uzaklaşan halk kitlelerini tekrar kiliseye ısındırmak konusunda yardımcı olacaklarını düşünerek bu hareketi onaylamıştır (Esen, 2015: 69).

(Shakespeare, 2017: 120)

Juliet'in sadece günah çıkarmak maksadıyla kiliseye gitmek üzere dışarı çıktığı görülür. Romeo'yla gizlice nikâh kıymak üzere kiliseye gittiğinde “günah çıkarmak” maksadıyla çıkmıştır. Paris'le evlenmekten kurtulmak için Rahip Lawrence'a danışmak üzere evden çıktığında da yine “günah çıkarmak” bahanesiyle evden çıkmıştır.

Romeo

Ona de ki, günah çıkartmaya gitmek için
Bir çare düşünsün bugün öğleden sonra;
Orada, hücresinde Rahip Lawrence'ın
Hem günah çıkartacak, hem nikâhlanacak.
(Shakespeare, 2017: 57)

...

Juliet

Git de anneme söyle: Babamı üzdüğümden
Günah çıkartmak için
Gdiyorum Rahip Lawrence'ın hücreğine.
(Shakespeare, 2017: 98)

...

Paris

Günah çıkartmak için mi geldiniz bu rahibe?

Juliet

Bunu açıklamak, günahlarımı size çıkartmak olur.

...

Paris

İbadeti bozmaktan Tanrı beni korusun.
(Shakespeare, 2017: 101)

Kutsal mekânlar, insanların ibadet ve dua yoluyla tanrıyla iletişim kurulabildikleri yerler olmanın yanında, insanların arasında huzur bulamamış, acı çeken insanların sığınabildikleri ve kendilerini ruhsal anlamda iyileştirebildikleri

mekânlardır aynı zamanda. Romeo'nun, Juliet'in mezarı başında intihar etmesinin ardından, Juliet'in ne denli yaralı ve umutsuz olacağını tahmin eden Rahip Lawrence, Juliet'e bir manastıra yerleşip yaşamını kutsal rahibeler arasında sürdürmesini önerir:

Rahip Lawrence

Karşı konulamayacak kadar büyük bir güç
Tasarladıklarımızı altüst etti. Gel, gel gidelim,
İşte kocan öldü, yatıyor koynunda,
Paris de öyle. Gel, yerleştireyim seni manastıra,
Kutsal rahibeler arasına.
(Shakespeare, 2017: 127)

3.5.2. Evlilik

Bir toplumun kültürü en belirgin şekliyle kadın-erkek ilişkilerinde gözlemlenir. Dolayısıyla bir mikro-toplum olan evlilik kurumu, kültür ve gelenek hakkında önemli ölçüde fikir sahibi olmamızı sağlar.

Platon, *Phaidros*'da birbirine aşk ve tutkuyla bağlanan ruhların, düzenli ve meşru yaşamı tercih edip bilgeliklerini artırmaya yöneldikleri takdirde, dünyadaki hayatlarını dirlik ve mutlulukla geçireceklerini; ruhun kötülüğü emreden tarafını itaat altına alıp, iyiliği emreden kısmını özgürleştireceklerini söyler (Platon, 1997: 72). Benzer bir düşünceyi *Füsûsu'l-Hikem*'de dile getiren İbni Arabî'ye göre, şeytan, insanı ayartmak için cinsel içgüdüyü bir tuzak olarak kullanmaktadır. Bu tuzağa düşmemek için insanların birbirine duyduğu en yüksek ilgi olan tabî aşkın nikâhla tamamlanması gerekir. Zira nikâh, unsurlardan ibaret olan bu yaratılış düzleminde, birbirine muhabbet duyan kadın ve erkek için en büyük vuslatı ifade eder (İbnü'l-Arabî, 2013: 449).

İncelediğimiz eserlerin ikisinde de nikâh bağının önemli ve olmazsa olmaz olduğu görülmektedir. Dinin egemen olduğu Orta Çağ Doğu ve Batı toplumlarında kadın ve erkek birlikteliği ancak nikâhla meşru bir zemine oturtularak toplum tarafından onaylanır. Nikâh da kız babasının iradesiyle gerçekleşir. Leylâ, âşık olduğu Mecnûn'la değil, babasının kararına bağlı olarak tanımadığı bir adamla

evlenmek zorunda kalır. Shakespeare'in eserinde Juliet gözünü karartır ve sevdiği adamla gizlice nikâhlanır; ancak baba onayına sunulmayan bu evlilik gizli kalmaya mahkûm olur. Sonuçta Juliet de Leylâ gibi babasının beğenip seçtiği bir adamla evlenmek zorunda kalır.

Leylâ için yapılan ilk evlilik teklifi, Mecnûn'un babasıyla Leylâ'nın babası arasında gerçekleşir. Ancak bu talebe olumlu cevap verilmez. Her ne kadar sosyal mevkileri ve yaşam standartları bakımından gençler birbirine uygun olsa da yaşadıkları toplumda bir erkeğin evlenebilmesi için sorumluluk alabilecek olgunlukta olması beklenir²⁶⁸. Leylâ'nın babasına göre Mecnûn evlilik için yeterli olgunluğa sahip değildir. Davranışlarına çeki düzen verip daha "normal" davranmaya başlarsa bu talebe olumlu yanıt vereceğini söyler.

Leylâ için yapılan ikinci evlilik teklifi, damat adayı İbni Selâm'la Leylâ'nın babası arasında gerçekleşir. Kızının adının Mecnûn yüzünden dile düşmüş olduğunu düşünen Leylâ'nın babası, bu teklifi kabul eder ve kızını İbni Selâm'la evlendirir.

Juliet için yapılan ilk evlilik teklifi, damat adayı Kont Paris ile Juliet'in babası arasında gerçekleşir. Juliet'in babası kızının yaşını gerekçe göstererek başlangıçta bu teklife sıcak bakmaz. Kızının henüz çok körpe olduğunu; en azından on altı yaşına kadar ancak gelinlik çağa gelmiş olacağını söyler. Fakat Paris, ondan daha küçük kızların çoktan anne olduğunu²⁶⁹; evlilik için erken olmadığını söyleyerek Juliet'in babasını ikna eder.

Bu anlaşmadan haberi olmayan Juliet, âşık olduğu Romeo'ya, niyeti evlenmekse kendisinin hazır olduğunu söyler ve sevdiği adamla gizlice evlenir.

²⁶⁸ Leylâ'nın Mecnûn'a verilmemesinin bir başka nedeni, aralarında aşk yaşandığı söylentisi yayılan gençlerin birbiriyle evlendirilmesi (iddiaları doğrulamış olacaklarından) aile mensubiyetinin çok fazla önemsendiği bir toplumda "âr-ı azîm" (büyük utanç) ve "akbah-ı me'ayib" (ayıpların en çirkini) olarak görülmektedir. İlgili beyitlerden bu düşünceye varmak mümkünse de esas neden Mecnûn'un aile reisliği vasfı taşıyacak durumda olmamasıdır (Güler, 1999: 103). Bk. Muhammed Veled, **Leylâ vü Mecnûn**, Âlem Matbaası, 1311, İstanbul.

²⁶⁹ Eserde 14 yaşına henüz girmemiş bir kızın evlenmesi ve hatta anne olması sıradan bir durum gibi gösterilmesine karşın, 16. ve 17. yüzyıllarda İngiltere'de kızlar genel olarak 21-22 yaşlarında; erkekler ise 26 yaşlarında evlenmektedirler. Shakespeare dönemi İngiltere'sinde 14 yaşında evlilik yasadışı olmasa bile çok nadir görülen bir durumdur (Cressy, 1997: 312). Halio'ya göre Shakespeare zaten eserlerinde sıradan insanları ve genel durumları tercih etmez; daha çok sıradışı insanlara ve nadir görülen durumlara yer verir (Halio, 1998: 17). Ayrıca bk. *Love and Marriage in England 1300-1840*, Alan Macfarlane, Oxford, Oxford University Press, s.127; *Clandestine Marriage in England 1500-1850*, R. B. Outhwaite, London, Hambleton Press, s. 22.

Hristiyan kültüründe de nikâh, aidiyet ifade etmektedir. Romeo, Rahib'in nikâh duasıyla birlikte Juliet'e sahip olmanın heyecanı içindedir:

Romeo

Kutsal sözlerinle sen bizi bir kez birleştir de
O aşk yutan ölüm, ne yaparsa yapsın bundan böyle,
Yeter ki ona, benim diyebileyim.
(Shakespeare, 2017: 62)

Her iki eserde de nikâhsız cinsel birleşme veya yakınlaşma, günah ve aykırı bir eylem olarak görülmektedir. Kocasını ölünce sevgilisine kavuşmasının önünde bir engel kalmayan Leylâ, büyük bir ikilem yaşar. Sevgisiliyle yaşadığı ayrılığın artık dayanılmaz hale geldiğini fakat namus duygusunu bırakıp Mecnûn'la aşkını yaşadığı takdirde Allah'ın emrine karşı gelmiş olacağını dile getirerek yaşadığı psikolojik karmaşayı ortaya koyar²⁷⁰:

Nâmûsdan eylesem cüdâlık
Mecnûn ile kılsam âşinâlık

Korhum bu ki ismet ola pâ-mâl
Fermâna muvâfık olmaya hâl (2521-22)

Romeo'nun bütün gece uykusuz kalıp sabahın ilk ışıklarıyla kiliseye geldiğini fark eden Rahip, geceyi sevgisiyle geçirdiğini zanneder ve işlediği günahın bağışlanmasını diler:

Rahip Lawrence

Tanrı bağışlasın günahını! Rosaline'le miydin yoksa?
(Shakespeare, 2017: 47)

Rahip Lawrence, nikâhlarını kıymak üzere kiliseye gelen Romeo ve Juliet'in baş başa kalmalarına izin vermez:

²⁷⁰ İlgili beyitlere ve açıklamalara "Cinsellik" başlığı altında yer verilmiştir.

Rahip Lawrence

Bitirelim şu işi, gelin benimle!
Hem başılsayın, yalnız kalamazsınız,
İkinizi birleştirtinceye dek kutsal kilise.
(Shakespeare, 2017: 63)

Babası tarafından Paris’le evlenmeye zorlanan Juliet, Rahip’le plan yaptıktan sonra içinde kurtulacağına dair bir umutla eve gelip babasından özür diler; düğün için süslenmek üzere odasına çekilir:

Juliet

Dadı, benimle odama gelir misin!
Gelinlik giysimi süslemede gereken,
Uygun takıları seçmeme yardımcı olursun.
(Shakespeare, 2017: 106)

Capuletler’in evinde görkemli bir düğün için hazırlıklar yapılır; ziyafet hazırlıkları sabaha kadar sürer; düğüne gelen konukları eğlendirmek için çalgıcılar çağrılır. Hazırlıklar sürdüğü sırada Juliet, kendi ölüm törenine hazırlanmaktadır.

Düğün hazırlıkları yapılan Leylâ, insanların kınamalarından çekindiği için ister istemez süslenir ve düğündeki yerini alır. Yüzlerce genç ve güzel kız bu şatafatlı düğünde hizmet eder: Bazıları ellerinde mumlar taşır; bazıları mangalda Hind ağacı (öd ağacı) yakarak etrafa amber kokusu yayar; bazıları kadehlerle içki ikramı yapar; bazıları şarkı söyler; bazıları da saçılmak üzere bekleyen içi altın dolu tabaklar taşır:

El ta‘nesi ile hâh ü nâ-hâh
Teklîfe düşüp bezendi ol mâh
.....
Gül-çehre sanemler oldılar cem‘
Her bir sanemün elinde bir şem‘

Resm-i tarab etdiler müretteb
Beş yüz büt-i gül-ruh ü şeker-leb

Yüz gonca dehenlû mâh-pâre
Gül suyu seperdi reh-güzâre

Yüz gül-ruh elinde micmer-i ûd
Eylerdi hevânı anber-âlûd

Yüz mâh-likâ olup gınâ-sâz
Koşmışdı sadâ-yı sâza âvâz

Yüz nergis-i mest gezdürüp câm
Ahbâba verürdi câm-ı gül-fâm

Yüz gül başı üzre yüz tabak zer
Olmışdı nisâr için mukarrer (1770-85)

Leylâ tüm bu tantananın ortasında, oturduğu tahtirevanda acı içinde kıvranır; etrafında gerçekleşen coşku ve neşeden uzak, adeta bir çöp gibi sürüklenir:

Bir taht-ı revân içinde Leylî
Ne şevket ü ne şükûha meyli

Her lahza figân ü âh ederdi
Ser-geşte vü muztarib gederdi

Endîşe-i zevk ü ayşden pâk
Seyl içinde sağın gederdi hâşâk (1786-88)

Juliet'in babası ve koca adayı zengin ve soylu kimseler olduğundan, yas havasına rağmen düğün hem ikram hem çalgı bakımından gösterişlidir. Aynı şey Leylâ'nın düğünü için de geçerlidir; babası ve koca adayı zengin ve soylu kimselerdir. Bu nedenle yas havasına rağmen düğün son derece şatafatlıdır. Juliet ve Leylâ son derece isteksiz ve üzgün oldukları halde süslenmek ve boyun eğmek

zorundadırlar. Ailelerine direnemedikleri için düğün hazırlıklarını seyrederek; kimse onların matemli haliyle ilgilenmez. Çünkü gelin olacak kızların gülüp eğlenmesi beklenmez; aksine ailelerinden ayrılacakları için üzgün olmaları beklenir. Bu nedenle Juliet ve Leylâ'nın ruh hali hiç kimsenin dikkatini çekmez.

3.5.3. Eğlence Kültürü

Romeo ve Juliet'de kadınlarla erkeklerin bir arada eğlendikleri görülmektedir. Ayaklar şişene kadar danslar edilir, genç kızlar ve genç erkekler düzenlenen balolarda birbirlerini görüp beğenirler. Romeo, karşılıksız bir aşkla sevdiği Rosaline'i görüp seyretmek niyetiyle gittiği baloda Juliet'i görüp ona âşık olur. Zaten Romeo'nun arkadaşları onu, Rosaline'den çok daha güzel kızlar olduğuna ikna etmek ve dikkatini başka yöne çekmek üzere baloya götürmüşlerdir.

Lord Capulet'in, evinde akrabalarını ve dostlarını ağırlayıp eğlendirmek için düzenlediği şöenler geleneksel hale gelmiştir. Kızına talip olan Kont Paris'i de, kızıyla birlikte birbirinden güzel onlarca kızı görüp içlerinden birini beğenmesi için bu şölene davet eder:

Her zamanki şöenlerimden birini veriyorum bu gece
Sevdiğim birçok dostu çağırdım evime
Konuklarımızdan biri de siz olun Paris,
...
Bu gece, yerde yürüyen ama göğü aydınlatan
Nice yıldızlar göreceksiniz fakirhanemde.
Nasıl bir coşku duyarsa tutkulu gençler,
Topallayan kışın ardınca gelen
Renk renk giysilere bürünmüş Nisan'ı görünce,
Öyle bir haz duyacaksınız siz de
Taze dişi goncalar arasında bu gece.
Hepsini dinleyin, görün hepsini,
Uygun olanı seçin kendinize;
Böyle çevrenizde bir sürü güzel peri,
Kızım onlar arasında kalabalıktan biri.

...

(Uşaga bir kağıt vererek:)

Al oğlum,

Güzel Verona'yı dolaş baştan başa

Adı burada yazılı olanları bul da söyle

Evim ve konukseverliğim açık herkese

(Shakespeare, 2017: 15)

Benvolio

Bu geleneksel şöleninde Capuletlerin

Birlikte olacak Verona'nın tapılan eşsiz güzelleriyle

Senin çok sevdiğin Rosaline'in;

Git de bak bulanmamış gözlerle,

Karşılaştır yüzünü sevgilinin sana göstereceklerimle:

Kuşunun karga olduğunu o zaman göreceksin.

(Shakespeare, 2017: 17)

Capulet, tüm konuklarının dans edip eğlenmesini ister; aklına gençliğinde dans edip eğlendiği gençlik günleri gelir; o günlerde pek çok kadına kur yaptığını, konuşmalarıyla onları etkilediğini özlem duyarak anımsar:

Capulet

Buyrun saygıdeğer beyler!

Ayakları nasırdan rahatsız olmayan hanımlar sizlerle dans edecekler.

Söyleyiniz bayanlar,

Hanginiz reddedebilirsiniz dans teklifini?

Kim nazlanırsa, nasırı vardır derim size

Bastım mı şimdi bamtelinize.

Haydi buyrun efendiler!

Bir zamanlar maske taktığım oldu benim de böyle

Masallar fısıldardım güzel kadınların kulağına,

Hoşa gidecek cinsten sözler,

Yazık geçti gitti, geçti o günler.

Hadi buyrun bakalım dansa!
Başlasın çalgıcılar! Yer açın, yer açın,
Dans edin hadi kızlar!
....
Yirmi beş yıl olacak bu yortuda
Lucentio'nun düğünü; en son orada maske takmıştık.
(Shakespeare, 2017: 28)

Şark kültüründe konukların ağırlanması, ziyaret ettikleri evden memnun ayrılmaları oldukça önemlidir. Eğlenceli buluşmaların ve sevinçli toplantıların olmazsa olmazı, ikramlar bakımından zengin sofralardır. Bir ailenin soylu ve seçkin olması, iyi bir üne sahip olması, konuklarını ne şekilde ağırladıklarıyla yakından ilgilidir. Mecnûn'un babası kabile ileri gelenleriyle Leylâ'yı istemeye gittiğinde, Leylâ'nın babası olumsuz cevap vereceği halde öyle zengin sofralar donatır ki, kebabla dolu sofralar gökyüzündeki *Oğlak*'ı ve *Koç*'u andırır²⁷¹:

Olmuşdı dolup kebâb ile hân
Cedy ü hamel ile âsman-sân

Ammâ aceb er kıla hired-mend
Ol hânları âsmâna mânend

Her kim garazın bulurdı hândan
Bu mümkün olur mı âsmandan (1034-36)

Fuzûlî'nin eserinde Leylâ'nın, hakkında çıkan dedikodular nedeniyle bir müddet eve kapanmak zorunda kalmıştır. Ancak bu özel durum dışında kızların rahatlıkla süslenip dışarda eğlenebildikleri; içki içip dans edebildikleri görülür. Leylâ, bahar mevsiminde ve nevrüz zamanında kız arkadaşlarıyla çıkıp eğlenebildiği gibi, son derece süslenmiş bir şekilde tek başına da dışarı çıkıp gezebilmektedir (Güler, 1999: 115).

²⁷¹ Beyitte ziyafet için bolca koç ve oğlak kesildiği ifade edilmiştir; aynı zamanda Oğlak ve Koç burçlarına da gönderme yapılarak sofranın zenginliği gökyüzüne benzetilmiştir.

Bir niçe perî-ruh ile hem-dem
Mecnûn-ı şikesteden mukaddem

Leylî güzer etmiş ol fezâya
Salmış gül ü lâle üzre sâye

Bir sebzeyle sebz har-geh urmuş
Meh sahn-ı felekde hâle kurmuş (822-24)

Bahar mevsimi geldiğinde içki içmek için kullanılan kapalı mekânlar, yerini gül bahçelerine bırakır; her yerde meclisler kurulur; insanlar kırlarda kurulan meclislerde şarap içip eğlenirler. Mecnûn'un arkadaşları onu, üzüntüyü bir kenara bırakıp eğlenceye katılmaya; kırlara çıkarak içki içip eğlenmeye davet ederler:

Sahrâ dutalum mey içelüm şâd
Endûh ile olma beyle mu'tâd (808)

Leylâ'nın annesi kızının son derece bitkin ve isteksiz halinden endişe duyar. Her yere bir meclis kurulduğu ve insanların içip eğlendiği bir zamanda kızının dışarı çıkmadığını görünce Leylâ'ya arkadaşlık edecek birbirinden genç ve güzel kızları toplar. Bir sürü masraf ederek birlikte eğlenmeleri için onları teşvik eder:

Gül-zârlar oldı işret-âbâd
Her yerde olındı bezm bünyâd

Her gûşede her kim aldı bir kâm
Her buk'ada her kim içdi bir câm

Leylî'nün anası gördi mutlak
Yoh Leylî-i nâ-tüvânda revnak

Meyl-i gül ü seyr-i sebze kılmaz
Min gonca açıldı ol açılmaz

Sarf etdi şükûfe tek diremler
Cem‘ eyledi nâzenîn sanemler (1338-42)

Leylâ’yla birlikte eğlenmek için dışarıya çıkan bu gencecik kızlar, yüzlerinden haya perdelerini kaldırıp oyun ve eğlence namına ne biliyorlarsa ortaya dökerler: Gâh şarkılar söyleyip bülbüllere eşlik ederler; gâh dans ederken gösterdikleri hünerlerle şimşir ağacını²⁷² bile utandırırılar. Ancak Leylâ, bu eğlencelerin hiçbirine ilgi göstermez:

Ol bir niçe bîkr-i pâk-dâmân
Hem-râh olup oldılar hırâmân

Yüzden götürüp edeb nikâbın
Ref‘ eylediler hayâ hicâbın

Her kim ne bilürse lu‘b ü ya lehv
İzhâra getürdi etmeyüp sehv

Gâh eyleyüben sürûdlar sâz
Bülbüllere oldılar hem-âvâz

Geh gösterüp oynamakda hâlet
Şimşâda yetürdiler hacâlet

Lîkin heves eylemezdi Leylî
Olmazdı bu lu‘b ü lehve meyli (1345-50)

²⁷² (Fars. şimşâd’dan) Şimşirgillerden, kendiliğinden büyüyen ve yaprakları hep yeşil kalan bir süs bitkisidir (Kubbealtı Lugatı).

3.5.4. Kadın Cinsinin Erkek Cinsi Karşısındaki Konumu

İkisi de ataerkil (*patriarcal*) sistemlerin ürünü olan *LM* ve *RJ*'de erkek cinsi karşısında kadının dezavantajlı bir konumda olduğu görülür. Sevme yetenekleri ve cinsel arzuları konusunda aralarında bir fark olmayan karakterler, sevgiyi ifade edebilme konusunda eşit değildirler. İki eserde de sevgiyi ifade etmek ve aşkın ardından koşmak erkekler için pozitif bir değerken kadınlar için önemli bir kusur olarak görülür.

Leylâ ve Mecnûn'da erkek evlat sahibi olmak oldukça önemli bir olaydır. Zira erkek evlat, soyun devamı olarak kabul edilir. Kays'ın anne ve babası bir oğul sahibi olmadıkları için insanların kınamalarına maruz kalmış, bu sosyal baskıdan usanmışlardır:

Ferzendsüz âdemî telefdür

Bâkî eden âdemi halefdür

...

Hoş ol ki halefden ola hoş-dil

Dünyâda bir oğlı ola kâbil

Pîrâyesi ola dest-gâha

Sermâyesi ola izz ü câha

...

Teşnî' ohına olup nişâne

Bîzâr ola andan ata ane (488-94)

Erkek evladı olmayan bir adam halefsiz kalmış sayılır; bu nedenle Kays'ın babası, bir oğul sahibi olmak amacıyla pek çok kadın almış²⁷³; duyduğu her türbeye adaklar adamıştır. Nihayet bir oğulları olunca anne-baba çok mutlu olmuş, şükürlerini eda etmek üzere hazineler dağıtmışlardır:

El kıssa ol efdal-i kabâil

²⁷³ Türk edebiyatındaki *Leylâ ve Mecnûn* mesnevileri içinde, erkeğin birden fazla kadını eş olarak alması yalnızca Fuzûlî'de görülmektedir (Güler, 1999: 104).

Ol pîr-i hamîdetü'l-hasâil

Ferzende olup hemîşe tâlib
Tahsîl-i bekâ-yı nesle râgıb

Çoh mâh-likâ sanemler aldı
Çoh turfe zemîne tohm saldı

Çoh nezrler etdi her mezâra
Çoh kıldı niyâz Kirdgâra

...

Çün va‘de erişdi doğdı bir ay
Hurşîd ruhiyla âlem-ârây

Şâd oldılar andan ata ane
Şükrâne verildi çoh hizâne (495-505)

Romeo ve Juliet'te Lord ve Lady Capuletler, tek çocukları olduğu için kendilerini şanssız görmekteirler. Juliet, onların tek mirasçısıdır; metinde erkek evlat sahibi olmanın önemsendiği görülmemektedir. Juliet Kont Paris'le evlenmeyi reddedip babasına bu konuda itiraz ettiğinde babası, “meğer tek çocuk bile fazlamış” diyerek evlat sahibi olmanın zorluğuna vurgu yapar:

Capulet

Ondan başka, toprak yuttu tüm umutlarımı
Dünyalığımın tek mirasçısı odur.
(Shakespeare, 2017: 14)

...

Hanım, Tanrı bize tek çocuk verdi diye
Pek mutlu saymazdık kendimizi;
Şimdi düşünüyorum da, çokmuş bir çocuk bile
Ona sahip olmak da belaya uğramakmış.
(Shakespeare, 2017: 95)

Romeo ve Juliet'te kadın ve erkek arasında tek eşlilik dışında bir sosyal yapı görülmez. *Leylâ ve Mecnûn*'da ise bir erkeğin nikâhlı veya nikâhsız (câriye, köle) pek çok kadın alması mümkündür²⁷⁴; ancak bir kadının birden fazla erkekle anılması dahi ayıp sayılmaktadır²⁷⁵. Nevfel, Leylâ'yı almak için başlattığı savaşta galip geldiğinde, Leylâ'nın babası ona, kızının bir başkasıyla nişanlı olduğunu; bir kadının iki erkeğe sahip olmasının geleneklere aykırı ve ayıp bir şey olduğunu söyler. Ancak buna rağmen alacaksa kendisine almasını; bir başkasına vererek namusuna leke sürmemesini rica eder:

Ger Leylî içündür ıztırâbun

İkrâh ile vermezem cevâbun

Ammâ reh ü resmdür mukarrer

Bir avrete aybdür iki er

Leylî bu haşemde nâm-zeddür

Akd ile mukayyed-i ebeddür

Çün hükmün eder bu resmi pâ-mâl

Bârî anı gayre verme sen al

Gül bergümüzi hevâya verme

Nâmûsumuzı fenâya verme (1578-82)

Kays ve Leylâ, birbirlerini okulda tanıyıp âşık olurlar. İkisi de aynı yaşlarda oldukları halde aralarında meydana gelen aşktan Leylâ'nın sorumlu tutulduğu ve *Mecnûn*'un bu konuda mazur görüldüğü anlaşılmaktadır:

²⁷⁴ Köleliğin yasaklandığı 19. ve 20. yüzyılların öncesinde İslâm toplumlarının genelinde cinselliğin yaşanabildiği tek meşru yapı evlilik değildi. Sahip edinilen dışı kölelerin kullanım alanlarıyla ilgili kuralların bazıları Müslümanlara özel olmakla beraber, kölelerin cinsel tatmin için kullanılmaları, eski Akdeniz'de ve İslâm'ın doğduğu Yakındoğu havzasının genelinde yaygın bir âdetti (Ali, 2015: 109).

²⁷⁵ Müslüman bir erkek dörde kadar meşru eş ve sayısız cariye alabilirken Müslüman bir kadın için aynı anda yalnız bir erkek (hürse kocası; köleyse efendisi) helâldir (ancak erkeğin ölümü veya boşanma durumunda bir başka erkek meşru kabul edilebilmektedir) (Ali, 2015: 140).

Kız nergis-i mest edüp füsûn-sâz
Oğlana satanda işve vü nâz

Oğlan niçe sabr pîşe kılsun
Ve sabrı hem olsa niçe kılsun (562-63)

Her iki eserde de kızların âşık olmaları veya aşklarını dile getirmeleri göreneklere uygun olmayan bir davranıştır. Aşk, erkekleri geliştiren ve olgunlaştıran bir duygu olarak kabul edilir. Ancak kızların aşka kapılmaları onların değerini eksiltten bir şeydir. Bu nedenle kızların aşktan uzak durmaları; âşık olduklarında da bunu belli etmeyip duygularını gizlemeleri beklenmektedir.

Leylâ ve Mecnûn'da kadınlar için namus ve iffet gibi değer yargılarının vurgulandığı görülmektedir. Leylâ eserin çeşitli yerlerinde, annesinin, babasının ve sevdiği adamın diliyle namus konusu olmuştur. Mecnûn'la âşık oldukları söylentisi yayıldığında annesi Leylâ'ya herkesçe bilinen bir aile olduklarını, namuslu ve iffetli olup ailesinin adına leke sürmemesini söyler. Leylâ'nın, kocası öldükten ve yas süresini tamamladıktan sonra baba evine geri döndüğü görülür. Leylâ, artık dul bir kadın olduğu ve yas süresini tamamladığı halde namus ve iffet kaygısıyla Mecnûn'la görüşmeye çekinir. Mecnûn'la çölde son karşılaşmaları tesadüfen olmuş gibi anlatılır. Mecnûn'a, artık aralarında bir engel kalmadığını, kendisiyle birleşmek konusunda çekingenlik göstermemesini söyler. Ancak bu kez de Mecnûn tarafından namusuna hâlel getirmemesi konusunda uyarılır. Leylâ'ya, kendisinin visale takati olmadığını; yoktan yere namusuna leke sürmemesini; kimseye görünmeyip eve kapanmasını öğütler²⁷⁶.

Romeo ve Juliet'te namus ve iffet gibi değer yargılarına rastlanmamaktadır. Ancak bir aileyi aşağılamak için o aileye mensup kadınların ve kızların cinsiyetlerinin bir tehdit unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. Capuletlerin

²⁷⁶ Fuzûlî'nin eserindeki bu namus vurgusu, Türk edebiyatındaki diğer Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde görülmez. Şâhidî'nin eserinde Leylâ İbni Selâm'la evlendikten sonra anne ve babasının korkusundan kurtulmuştur; kocasını da dinlemeyen bir kadındır. Hamdî'nin mesnevisinde ise Leylâ, kocasının ölümünden sonra yas süresi tamamlanınca Mecnûn'la birleşmenin yollarını aramaya başlar (Güler, 1999: 113).

uşaklarından biri olan Sampson, eserin en başındaki diyaloglarda Montague'lere duyduğu nefreti dile getirirken, aileye mensup kızların cinsiyetlerini hedef alır:

Sampson

Kadınlar güçsüz yaratıklar olduklarından hep duvara itilirler. Ama ben Montague'lerin erkeklerini duvardan itip kızlarını dayarım oraya. Bakmam gözlerinin yaşına; erkeklerle dövüştükten sonra kızların canına okur, uçururum başlarını; kızlarının ya da kızlıklarının... (Shakespeare, 2017: 4)

Romeo'nun gerçek niyetini öğrenmeye çalışan dadı, Romeo'nun niyetinin evlenmek mi yoksa Juliet'ten cinsel anlamda faydalanıp onu yüzüstü bırakarak ahlâksızca davramak mı olduğunu sorgular. Eserde namus ve iffet gibi kavramlar kullanılmamış olsa da kızların cinselliklerinin istismara açık ve korunması gereken bir değer olarak görüldüğü anlaşılmaktadır:

Dadı

Kuzum efendim, size bir çift sözüm var... Önce siz söyleyin: Niyetiniz onu tavlamağa, hani derler ya, ahmaklar cennetine göndermekse, bu alçakça bir şey olur; hani derler ya, kızımız henüz pek körpe. Eğer onu aldatacak olursanız bu kibar ve soylu bir kıza yapılacak en büyük kötülük olur; hem de erkekliğe yakışmayan büyük bir ahlâksızlık. (Shakespeare, 2017: 56)

Kızlar büyüdüğünde onlara başkaca sorumluluk verilmediğinden, çocukluktan çıkar çıkmaz evlenip erkeklere eş olmaları beklenir. Juliet'in dadısının anlattığına göre, Juliet henüz çok küçükken yüzüstü yere düşünce dadının kocası Juliet'e, "Demek yüzüstü düştün ha! Sırtüstü düşeceksin büyüdüğünde." demiştir (Shakespeare, 2017: 20). Buna göre bir kız çocuğu büyüdüğünde onu bekleyen en muhtemel olay, evlenip kocasının karşısında edilgen bir konum almasıdır.

İncelediğimiz eserlerin ikisinde de genç kızlar, iyi bir evlilik yaparak değer kazanırlar. Babalarına dilinde kızların bir önemi veya büyük bir değeri yoktur; bu nedenle zengin ve soylu biriyle evlendirilmeleri onlarla ilgili en önemli hedeftir. Nitekim Capulet, gece gündüz, devamlı olarak kızını evlendirmeyi düşündüğünü dile getirir. "Değersiz kıızı"na talip olan Kont Paris'e, evinde düzenlediği baloda

birbirinden güzel onlarca kız göreceğini; hangisini beğenirse onu seçmesini; kendi kızının bu kalabalıktan yalnızca biri olduğunu söyler:

Capulet

Nasıl bir coşku duyarsa tutkulu gençler,
Topallayan kışın ardınca gelen
Renk renk giysilere bürünmüş Nisan'ı görünce,
Öyle bir haz duyacaksınız siz de
Taze, dişi goncalar arasında bu gece.
Hepsini dinleyin, görün hepsini,
Uygun olanı seçin kendinize;
Böyle çevrenizde bir sürü güzel peri,
Kızım, onlar arasında, kalabalıktan biri.
(Shakespeare, 2017: 15)

Juliet'in Kont Paris'le evlenmeye itiraz etmesi, babasında büyük bir öfkeye neden olur. Çünkü Capulet'e göre Juliet, böylesine değerli bir damat adayını reddedebilecek kadar değerli değildir:

Capulet

Nee! Anlayamadım hanım, yanlış mı duydum?
Nasıl? İstemiyor mu? Teşekkür etmiyor mu bize?
Gururlanmıyor mu? Biz değersiz kızımıza
Öylesine soylu bir koca seçtik, mutlu saymıyor mu kendisini?
(Shakespeare, 2017: 94)

Leylâ'nın babası ise, kızını istemeye gelen Mecnûn'un babasına oğlunun “garip” ve “divane” biri olduğunu; kızının üstün bir güzelliğe sahip olduğunu iddia etmediğini, aksine basit ve aciz bir cariye olduğunu; ancak cariyelerin de merhamete muhtaç olduğunu söyler:

Kurbün bilürem mana şerefdür
Ammâ halefün aceb halefdür

Mecnûn deyü ta‘n eder halâyık
Mecnûna menüm kızum ne lâyıık

Leylî demezem ki nâzenîndir
Bir tîre kenîz-i kemterîndir

Olmaz mı kenîz cins-i merdüm
Yohdur mı kenîze hem terahhum (1059-62)

Mecnûn’dan sonra İbni Selâm Leylâ’ya talip olduğunda anne ve babası hiç düşünmeden ve Leylâ’nın fikrini sormadan bu zengin ve soylu adamın teklifini kabul eder ve Leylâ’yı onunla evlendirirler. Böylece kızlarıyla ilgili sorumluluklarını yerine getirmiş ve namus belasından kurtulmuş olurlar. Leylâ’nın evliliğinde mutlu olup olmayacağı bir mesele olarak görülmemektedir. Aynı durum Juliet için de geçerlidir; nitekim Leylâ’nın aksine evlilik dayatmasına itiraz etmeyi deneyen Juliet, bütün itirazlarına ve yalvarmalarına rağmen evlenmek zorunda bırakılmıştır. Burada evliliğin bireysel mutluluk getiren bir olaydan ziyade, ailelerin sosyal statüsünü zenginleştiren bir olgu olarak görüldüğü anlaşılmaktadır.

3.6. TRAJİK UNSURLAR

Aristoteles’in tragedya hakkında yaptığı tanımdan hareketle²⁷⁷, tragedyanın en önemli işlevi, insanı acıma ve korku duyguları uyandırmak suretiyle zaaflarından arındırmaktır. Buna bağlı olarak tragedyadaki soylu karakterler, seyircilerde dinî ve ahlâkî enerjiler uyandırmayı hedeflemişlerdir (Nietzsche, 2005: 146). Tragedyanın, söz konusu duyguları ve enerjileri uyandırmak yoluyla, hitap ettiği insanlar üzerinde psikolojik açıdan bir rahatlama meydana getirdiği; insandaki bencil duyguların tragedya seyrederken yüceldiği ve değerlendirildiği gibi olumlu işlevlerine dair çeşitli yorumlar yapılmıştır (Moran, 2016: 31).

²⁷⁷ Tragedya, *Romeo ve Juliet* ile ilgili bölümde hem etimolojik olarak hem de bir tür olarak ele alınmıştır. Bu nedenle burada tragedyanın kazandığı anlam genişlemesinden yararlanarak karşılaştırılan eserlerdeki trajik temalardan söz edilecektir.

Seyreden insanlarda olumlu psikolojiler uyandırmayı hedeflemekle birlikte, iyi ve güzel bir tragedyada karakterlerin yaşamında mutlaka olumsuz anlamda bir değişim söz konusudur. Bu değişim seyredenlerde korku, endişe, acıma ve sempati uyandıracak nitelikte olmalıdır. Aristoteles'e göre tragedyanın kurgusundaki bu değişim, saygın insanların bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişini göstermemelidir²⁷⁸. Çünkü böyle bir durum insanlarda acıma ve korku uyandırmaktan çok onlara itici gelir ve seyircileri sakinleştireceği yerde gerilmelerine neden olur. İkinci durumda, alçak insanların bedbahtlıktan bahtiyarlığa geçişini göstermemelidir. Çünkü bu trajik bir durum değildir; zira insanlarda acıma ve korku duyguları uyandırmaz. Üçüncü durumda, her açıdan aşağılık bir insanın bahtiyarlıktan bedbahtlığa düştüğünü de göstermemelidir. Böyle bir durumda da acıma ve korku duyguları uyandırılmaz. Tragedya için ideal olan değişim, bahtiyarlıktan bedbahtlığa doğru olmalıdır. Ana karakterlerin, büyük nam salmış mutlu bir insanken bir hatadan dolayı bedbaht olması ideal bir konu teşkil eder. Bu olumsuz değişime neden olan şey alçaklık değil, büyük bir hata olmalıdır. Böyle bir olay örgüsünde tragedyanın hedefi olan duygular uyandırılmış, insan ruhuna ve ahlâkına hitap edilmiş olur (Aristoteles, 2016: 34).

İncelediğimiz trajik öykülerin kurgusu için bu son durumdan söz etmek mümkündür; baş karakterler soylu, zengin, itibarlı ve müreffeh bir yaşam süren insanlardır. Bu insanların çeşitli talihsizlikler neticesinde bedbahtlığa sürüklendiklerini görürüz. *Romeo ve Juliet* bir tragedya olarak kaleme alınmış olmakla birlikte teknik olarak tragedya türünün özelliklerini barındırmaz. LM ise mesnevi nazım şekliyle yazılmış uzun manzum bir öyküdür. Dolayısıyla her iki eser de edebi bir tür olarak tragedya değildir. Ancak eserlerin kurgularına ve genel atmosferine bakıldığında tragedya türüyle güçlü benzerlikler taşıdıkları görülmektedir.

Modern dönemde tragedya ile ilgili esaslar Alman ve İskandinav felsefeciler tarafından belirlenmiştir. Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche gibi felsefeciler Rönesans'ın didaktik tavrını aşarak tragedyada insan hayatını ön plana çıkarmışlar ve insanı temel alan bir anlayış geliştirmişlerdir. Onlara göre insanın durumu, doğası

²⁷⁸ Shakespeare'in *Kral Lear*'i bu tarz bir tragedyadır. Zira mutluluğun ve iktidarın zirvesinde olan Kral Lear, alçaklık neticesinde bedbaht ve zavallı bir duruma düşürülmüştür.

gereği trajiktir çünkü insanlar kötücül ve şeytani yönleriyle var olurlar. Bunun farkında oldukları zaman acı ve ıstırap çekmeye başlarlar. Modern dönemde geliştirilen bu ve benzeri düşüncelerle birlikte tragedya dramatik bir tür olmanın ötesine giderek bir anlayışa ve bir kavrama dönüşmüştür (Gökdağ, 2003: 181). Çalışmamızın bu bölümünde söz konusu anlam genişlemesinden yararlanılarak acı ve ıstırap ifade eden ve trajediyi çağrıştıran konular bu başlık altında ele alınmıştır.

Nietzsche'nin, kökenini bir labirent olarak tanımladığı tragedyada değerler çatışması esastır. Sanat olaylarını yorumlamak için birbirine karşıt iki tanrı olan *Apollon* ve *Dionysos*'u kullanan Nietzsche, bu iki sanat ilahının tabiatı devamlı olarak faal olduklarını düşünür (Nietzsche, 2005: 53). Bu düşünceyle ilişkili olarak, tragedyada kahramanlar arasında yaşanan olaylarda açığa çıkan insana özgü zaafı, iradeye dayanan yüce davranışlarla çarpıştırır. Karakterler birden fazla değer arasında tercih yapmak zorunda kalır ve bu tercihin bedeli mutsuzluk ya da ölümdür. Trajik bir durum için seçilmesi zorunlu olan değerlerden biri diğerinden üstün olmamalı; birbiriyle eşdeğer olmalıdır. Ancak böyle bir durumda gerçek bir trajedi yaşanır. Eğer yapılan tercih neticesinde mutsuzluk yaşıyor ancak değerlerden birinin tercih edilmesi gerekmiyorsa burada insanı zorlayan aşırı bir durum söz konusu olur ancak trajik bir durumdan söz edilemez (Yavuz H., 2013: 116).

İncelediğimiz eserlerde olayların akışı içerisinde kahramanların birçok kez birbirine eşit ağırlıkta iki değer arasında sıkıştıkları görülür. Romeo ve Mecnûn'un yaşadıkları en trajik durumlar, Leylâ ve Juliet'in ailesinden insanlarla çarpışmak zorunda kaldıkları durumlardır. Romeo, zaten aileleri birbirlerine düşmanken bir de Juliet'in kuzeniyle çarpışmamak için onurunu ayaklar altına alır; Tybalt'ın hakaretlerine karşılık vermez. Üstelik onu sevdiğini söyleyerek sakinleştirmeye çalışır:

Romeo (*Tybalt'a*)

Hiçbir zaman hakaret etmedim sana,
Hem ben, aklının alabileceğinden
Daha çok severim seni,
Sonra anlayacaksın bu sevginin nedenini;
Bu yüzden, soylu Capulet, bil ki,

Benim adım kadar değer veririm senin adına.
(Shakespeare, 2017: 68)

Benzer şekilde kendisine kılıç çeken Paris'e, (Juliet'in âşığı olmasından dolayı) onu kendisinden bile çok sevdiğini söyler ve kılıcını indirmesi için Paris'e yalvarır:

Romeo (*Paris'e*)

Yalvarırım delikanlı, beni zorla çıldırtıp
Boynuma bir günah daha sarma.
Hemen git! Gökler tanıgım olsun, kendimden çok seviyorum seni,
(Shakespeare, 2017: 124)

Romeo tüm çabalarına rağmen kendisine saldıran bu iki genci öldürmek zorunda kalmıştır. Eserde düğüm bölümünü oluşturan trajik olayların sorumluları Tybalt ve Paris'tir. Bu iki karakterin de Juliet'in tarafında olmaları ve Romeo'yu hedef almaları, Romeo'nun yaşadığı en trajik ikilemlerin nedeni olur.

Mecnûn için de Leylâ'nın yakınlarıyla savaşmak zorunda olmak en trajik durumdur. Leylâ'yı kendi gözünden bile sakınan Mecnûn, savaş meydanında Leylâ'nın kabilesiyle karşı karşıya geldiğinde büyük bir utanç ve üzüntü içinde kalır. Bir yandan savaşırken bir yandan yenilmek için dualar eder. Hem Leylâ'yı ganimet olarak almak ister, hem savaşı kaybedip Leylâ'nın esiri olmak ister. Hem savaşı kaybedip Leylâ'yı tamamen kaybetmekten korkar, hem savaşı kazanıp Leylâ'nın sevdiklerine zarar verdiği için onun nefretini kazanmaktan korkar:

Durmuşdı alem-misâl bî-bâk
Bir arsada şerm-sâr ü gam-nâk

Çekmişdi bu leşker içre râyet
Ol leşker içün dilerdi nusret

Munlar ile hây u hûy ederdi
Feth anlara cüst ü cûy ederdi

Bu leşker ana mu'în ü gam-hâr
Ol tâlib-i feth-i leşker-i yâr (1527-29)

Juliet ve Leylâ'nın yaşadıkları en trajik durumlar, aşkın, dinsel ve kültürel değerlerle çatıştığı durumlardır. Juliet'in, Allah katında söz verip kilisede nikâhlandığı kocasını yok sayıp ailesinin istediği bir başka adamla evlenmesi beklenir.

Juliet

Tanrım – ah dadıcığım, nasıl önlenecek bu?
Kocam yerde, yeminim gökte;
Yeryüzüne o yemin nasıl döner
Yerden ayrılıp kocam, gökten göndermezse?
(Shakespeare, 2017: 97)

Juliet

Şey dadıcığım, yalnız bırak bu gece beni n'olur.
Çapraşık ve günah yüklü olduğunu bildiğin durumuma
Gökyüzünün biraz güler yüz göstermesi için
Dualar etmem gerek.
(Shakespeare, 2017: 106)

Leylâ ise kocası öldükten sonra Mecnûn'a kavuşmak ister; ancak iki kabile birbirine düşman olmuşken onunla evlenmesi imkânsızdır. Onunla evlenmeksizin birleşmek istese hem Allah korkusu hem namus endişesi onun ayaklarını bağlamaktadır. Diğer yandan onun için felâkete sürüklenen sevgilisi vardır ve o yokmuş gibi hayatına devam etmek Leylâ için imkânsızdır:

Nâmûsdan eylesem cüdâlıg
Mecnûn ile kılsam âşinâlıg

Korhum bu ki ismet ola pâ-mâl

Fermâna muvâfık olmaya hâl

Kılsam bu hevâda hıfz-ı nâmûs

Ma'mûre-i vaslum ola mahrûs

Korhum bu ki dūd-ı âh-ı Mecnûn

Ahvâlümi eyleye dîger-gûn

...

Ol eyle bu beyle n'eyleyem vây

Bilmen men-i âcize nedür rây (2521-26)

Tragedyanın ahlâki eğitsel işlevlerinden biri de, işlenen bir günah karşısında tanrıların aldığı korkunç intikam; tarih veya mitolojiden gelen soylu kişilerin mutlu yaşamlarının, yaptıkları büyük bir kötülük sonucu sürgünle veya ölümle cezalandırılmalarından alınacak ibrettir (Gökdağ, 2003: 173). Nitekim Yunanca, Latince ve Sanskritçede “acı” kelimesinin kökeni, bizleri “ceza” kelimesine götürmektedir; İngilizce “pain” ya da Almanca “pein” kelimesinin Yunanca ve Latince kökenleri “poine” (acı çekmek) ve “poena” (ceza)dır. Burada sözü edilen acı fiziksel de olsa, işlenen bir günah sonucu çekilen ceza da olsa etimolojik kökü değişmemektedir. Sanskritçedeki “pu” kökü ise arınma/arındırma anlamına gelmektedir. Acının insan üzerindeki eğitme gücüne dayanarak yönlendirilmesi, onu cezalandırmanın ve bu yolla günden arındırmanın en eski yöntemlerinden biridir (Breton, 2015: 95). Antik Yunan tragediyalarında ağırlıklı olarak günah ve ceza kavramları üzerinde durulmuş; Yunanlılar için kötü huyların başında gelen gururdan kaynaklanan günahlara verilen cezaları konu edinen bir kurgu ısrarla sürdürülmüştür. Yunan tanrılarından biri olan Nemesis, özellikle kibre ve gurura kapılanları cezalandıran bir tanrıdır.

Bu durum, Romeo ve Juliet’de Rahip ve Prens’in diliyle ifade edilmiştir; buna göre ailelerinin biricik çocukları olan Romeo ve Juliet’in başlarına gelen talihsizlikler sonucu intihar etmeleri, ailelerin ısrarla sürdürdükleri kin ve nefretin Tanrı tarafından cezalandırılması anlamına gelmektedir:

Rahip Lawrence

Gökler, işlenen bir gûnahtan ötürü, kırgın size,
Yüce buyruklarına karşı gelip
Onları büsbütün kızdırmayın.
(Shakespeare, 2017: 114)

...

Prens

Şu bizim düşmanlar nerede? Capulet! Montague!
Görün işte nasıl bir cezaya uğradı nefretiniz;
Tanrı hayatınızın mutluluğunu sevgi ile öldürdü!
Ben de göz yumduğum için kavganıza
İki hısımdan birden oldum. Hepimiz cezalandık.
(Shakespeare, 2017: 133)

Doğu düşüncesinde acı, ızdırap ve gözyaşı, insanın olgunlaşma ve varoluşunun kûnhüne ulaşma macerasında en önemli eğitsel faktörlerdir. İslam peygamberinden nakledilen pek çok rivayette dünya sevgisi ve neşesi yerilmiş; gözyaşları övülmüştür. “*Bildiklerimi bilseydiniz, az güler çok ağladınız.*”²⁷⁹ şeklindeki sözleri de Müslümanların dünyaya bakışını etkilemiştir. Bu tavır tasavvufi metinlerde artan veya azalan oranlarda, fakat mutlaka karşımıza çıkmaktadır. Schimmel’in ifade ettiğı üzere, üzüm suyunun saf şarap olma yolunda çeşitli eziyetlere katlanıp mayalanıp arınması; buğdayın ekmek haline gelene kadar dövölme, öğütölme ve yoğrulma gibi görünüşte kötü muameleler görmesine benzer şekilde, insan ruhu da kemale erip üstün bir düzeye gelebilmek için acı ve ıstırapla yoğrulmak durumundadır. Aksi halde ruhen gelişemeyecek, yaşamını madde düzeyinde sürdürüp anlam arayışında bir yere varamadan ölecektir (Schimmel, 2012: 153).

Tasavvufi aşkın anlatıldığı *Leylâ ve Mecnûn*’da da bu düşüncenin izlerine rastlanmaktadır. Buna göre; dünyaya bağlanmak yanlıştır çünkü dünyada görülen her iyiliğın altında bin kahr; her tatlı şeyin altında bin zehir gizlidir. Dünyaya gönöl

²⁷⁹ Buhârî, “Rikâk”, 27. **el-Câmi’u-s-sahîh**, Çağrı Yayınları, İstanbul 1992.

vermenin sonu zorluk ve sıkıntıdır. Gerçek güzel yaşam, öldükten sonradır. Bu nedenle insan ölmeden evvel dünyevi arzularını ve ihtiraslarını öldürmelidir:

Dünyâ yedi başlu ejdehâdur

Endîşe-i ülfeti hatâdur

Her lütfinadur defîne min kahr

Her şehdinedür karîne min zehr

...

Bu âlem kim gönül kaydın çekersen mihnet ü gamdur

Fenâ ser-menzilin seyr eyle kim bir hoşça âlemdür (2902-06)

RJ ve *LM*'nin trajik kurgusu, eserlerin ana karakterleri olan Romeo ve Mecnûn açısından ve onların diliyle hikâyelerin farklı yerlerinde özetlenmiştir.

Romeo, kendisine temkinli olmasını öğütleyen Rahip Lawrence'e, içinde bulunduğu trajik durumu yaşamadan kendisini anlamasının mümkün olmadığını söyler ve başına gelen talihsiz olayları özetler:

Romeo

Konuşamazsın ki hissedemediğin şeyi;

Genç olsaydın benim kadar,

Sevgilin de Juliet olsaydı eğer,

Onunla evlenmiş olsaydın bir saat önce;

Benim gibi Tybalt'ı öldürseydin;

Severken delicesine, benim gibi sürülseydin,

O zaman konuşabilirdin işte,

Yolardın o zaman saçını başını.

Ölçüsünü almak için kazılmamış mezarının

Şimdi benim yaptığım gibi yerlere kapanırdın.

(Shakespeare, 2017: 82)

Leylâ ve Mecnûn çölde karşılaştıklarında, Leylâ onu tanıyamaz ve eğer Mecnûn'sa hikâyesini anlatarak bunu kanıtlamasını ister. Mecnûn yaşadığı trajik olayları şu şekilde özetler:

Sorma nişe geçdi rûzgârın
Aşk içre ne oldu hâl-i zârın

Dildâr gamın mı söyleyem âh
Ya pend-i muhibb ü ta'n-ı bed-hâh

Çekdüm niçe gün cefâ-yı mekteb
Her rûz meşakkat ile tâ şeb

Âhir ki çoh oldu ta'n-ı agyâr
Ayrıldı men-i şikesteden yâr

Fâş oldu çü âleme fesânem
Tedbîrûme düşdi atam anem

Geh dagdaga-i tabîb gördüm
Geh sa'y ile Ka'be'ye yögürdüm

Açılmadı hiç bâbdan bâb
Tedbîrûme âciz oldu ahab

Geh Nevfel'e eyledüm tazarru'
Feyzinde bulunmadı temettu'

Geh İbni Selâm'a yâr olup yâr
Verdi men-i mübtelâya âzâr

...

Ümmîd ile ömrüm oldu zâyî'
Hâlüm tebeh etdi za'f-ı tâli'

El-kıssa vücûdum oldı berbâd
Bir lahza felekden olmadum şâd (2596-607)

Her iki eserin en sonunda, anlatılan öykünün ne derece trajik olduğu, bundan daha acı bir öykü olmadığı vurgulanmıştır:

Prens

Hüzünlü bir barış bu sabahın getirdiği.
Güneş, kederinden gösteremiyor yüzünü.

....

Daha acıklı bir öykü yoktur, bunu böyle bilin
Bu öyküsünden, talihsiz Romeo ile Juliet'in.
(Shakespeare, 2017: 133)

Leylâ ile Mecnûn o derece hazin bir öyküdür ki, öykünün içi gözyaşlarıyla gümüş rengine, dışıysa ahlârin dumanıyla anber rengine bürünmüştür. Mahzenleri dert hazinesiyle dolu; her lâlesinin üstü bin yaradan, ırmağının suyu ise ciğer kanından oluşmuştur:

Eşk ile derûnı sîm-endûd
Âh ile bîrûnı anber-âlûd

Mahzenleri genc-i gevher-i derd
Revzenleri menfez-i dem-i serd

El-kıssa müretteb oldı bâğ
Her lâlesi bağı üzre bin dâğ

Hûn-ı ciger âb-ı cûy-bârı
Nevk-i müje ebr-i nevbahârı (3081-84)

Aristoteles *Poetika*'da karmaşık tragedya, duygu odaklı tragedya, karakter tragedyası ve görselliğe dayalı tragedya olmak üzere dört çeşit tragedyadan söz eder. Bunlardan ilki ve Aristoteles'e göre en güzeli olan karmaşık tragedya, baht dönüşü üzerine kurulu olup karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir (Aristoteles, 2016: 51). İncelediğimiz bu iki trajik öyküde, kahramanların hem iç dünyalarında hem de dış dünyalarında yaşadıkları trajik olaylar çoğunlukla kaderle, yıldızlarla ve bahtla ilişkilendirilmiştir.

Tabloda eserlerde yer alan, insan yaşamını etkileyen fakat insanın kontrol edemediği karar mercileri ve bu kararlardan kaynaklanan trajik durumlarla ilgili kavramlara yer verilmiştir:

Tablo 8: Eserlerde Trajedi İfade Eden Kavramlar

	Romeo ve Juliet	Leylâ ve Mecnûn
Kader, talih:	<i>fortune</i>	<i>kilk-i kudret, takdîr, baht, ikbâl, fıtrat, rûzî</i>
Felek:	<i>heaven</i>	<i>felek, muallim-i pîr, sipihr, çerh, gerdûn, devrân, eyyâm, dehr</i>
Yıldızlar:	<i>stars</i>	<i>ahter-i baht</i>
Bedbahtlık:	<i>misery</i>	<i>siyâh-rûzgâr</i>
Felâket:	<i>calamity</i>	<i>belâ</i>
Keder:	<i>woe</i>	<i>gam</i>
Dert:	<i>affliction</i>	<i>ızdırâb</i>

3.6.1. Kötü Yazgı

Yunan asıllı İskenderiyeli matematik ve astronomi bilgini Cladius Ptolemy'nin (*Batlamyus*) (M.S 100) sisteminden üretilen bir anlayışa göre evrenin merkezinde dünya vardır ve etrafında soğan kabukları gibi içiçe geçmiş şekilde dünyayı çevreleyen dokuz felek bulunmaktadır. Bu katmanların en üst kısmında bulunan Atlas feleğinin dönüşü doğudan batıya doğru olup yirmi dört saatte bir tamamlanır. Diğer sekiz feleğin iki türlü hareketi vardır; biri Atlas feleğiyle birlikte doğudan batıya doğru, diğeri batıdan doğuya doğrudur. Ancak Atlas feleği diğer sekiz feleği kendisiyle aynı istikamette dönmeye zorlar. İşte bu zoraki dönüş, evrenin merkezindeki dünyanın sâkinlerini olumsuz şekilde etkiler. İnsanların felek

hakkında, “kahpe, döneke, kalleş” demeleri feleğin bu tersine dönüşüyle ilgilidir (Pala, 2008: 149).

Leylâ ile Mecnûn’da feleğin sabit bir dönüşü olmadığından bu nedenle de güvenilmez olduğundan çokça şikâyet edilir:

Feryâd ki çerh bî-vefâdur
Dâim işi cevri ile cefâdur

Bir âdet ile medârı yohdur
Devrânınun i’tibârı yohdur (727-28)

Semâvî dinlerin yaratılış manifestosuna göre insan fiziksel olarak varoluş sahnesine çıkmadan önce dünya üzerinde yaşayacağı her şey önceden belirlenmiştir ve sadece yaratıcı tarafından bilinmek üzere saklanmıştır. İnsana verilen ve adına *cüz’î irâde* denilen kısıtlı istem gücü, olacakları değiştirmek için yeterli değildir. “Alın yazısı” veya “hayat çizgisi” denilen bu “belirlenmiş” bilgilerde ne yazılıysa insan onu yaşayacaktır (Kızıltunç, 2005: 126).

Romoe ve Juliet’te eserin en başında Romeo ve Juliet’in yıldızlarının sönük olduğundan ve genç yaşta ölümle noktalanmış acı yazgılarından söz edilir:

Koro

İşte ölümcül döllerinden bu iki ailenin
Doğar yıldızları sönük iki talihsiz sevgili,
Yürek parçalayan acı yazgılarıyla bu iki genç
Ölümleriyle toprağa gömer büyüklerin kinini.
(Shakespeare, 2017: 1)

Romeo, karşılaştığı zorluklar ve aşması imkânsız engeller karşısında metanetlidir; zira o bunların onun kaderi olduğuna ve bahtının kara olduğuna inanır. Feleğin oyuncağı olduğunu düşünür:

Uşak

Okumanız var mı efendim?

Romeo

Evet, okurum alnımın kara yazısını.

(Shakespeare, 2017: 16)

...

Romeo

Ah, oynucağıym ben yazgının!

(Shakespeare, 2017: 71)

Mecnûn, alın yazısında çok büyük hazlar vaad eden bir aşk yazılı olduğunu ancak feleğin bu aşkı yaşamasına izin vermediğini söyler:

Zevkden dîbâce bağlandı kitâb-ı ömrüme

Koymadı devrân geçce evkâtum ol unvân ile (794)

Mecnûn da tıpkı Romeo gibi bahtının kara olduğuna inanmıştır ve bu nedenle ters giden şeyler için mücadele edecek herhangi bir motivasyondan mahrumdur. Bu yüzden Nevfel'in ona yardım etme çabalarını başlangıçta bu gerekçeyle reddeder. Bahtının kara olduğunu ve bunun değiştirilemeyeceğini düşünür. Kendisi kader karşısında pasif bir tutum sergilediği gibi babasının ve Nevfel'in çabalarının da lüzumsuz olduğuna inanır ve onları çabalamaktan vazgeçmeleri için ikna etmeye çalışır:

İkbâlüme yohdur i'timâdum

Müşkil görünür menüm murâdum

.....

Bahtum bilürem menüm yamandur

Sûd istedüğün mana ziyandur

...

Mana gösterdi gerdûn tîre bahtum gözgüsin yüz kez

Men-i bed-baht ana her gâh kim bahdum kara gördüm (1480-90)

Eski astronomi ilmine göre dünyanın etrafını çevreleyen ilk yedi felekteki gezegen yıldızların yeryüzüne hâkim oldukları zaman dilimleri vardır. Bu zaman diliminde doğan insanların talihi, o sırada hangi yıldız daha etkinse ona göre olumlu veya olumsuz olarak etkilenecektir. Örneğin *Merih* ve *Zuhâl* yıldızları uğursuz; *Güneş* ve *Müşterî* yıldızları uğurlu kabul edilir (Pala, 2008: 150).

Romeo, içindeki umutsuzlukla yaşayacağı trajik ölümü sezer ve bu ölümün yıldızlara asılı bir olay olduğunu, bu nedenle değiştirilemeyeceğini düşünür:

Romeo

Bence henüz erken. İçimde bir önsezi
Yıldızlara asılı bir olay
Başlayacak bu gecenin cümbüşüyle
O ürpertici dönemine sanki;
Zamansız ölmek gibi, alçakça bir cezayla
Durdurup bağrıma gömülü yüreğimi
Son verecek aşağılık hayatıma.
(Shakespeare, 2017: 27)

Balthasar'dan Juliet'in öldüğünü ve aile mezarlığına gömüldüğünü öğrenen Romeo, büyük bir kedere ve yasa bürünür:

Romeo

Demek böyle ha! Yıldızlarım, alacağınız olsun sizin!
(Shakespeare, 2017: 118)

Romeo, bu trajik ayrılıktan ve hayallerinin kursağında kalmasından yıldızları sorumlu tutar. Bir türlü lehine dönmeyen yıldızlara ve yüzüne gülmeyen talihine inat, yaşamına kendi elleriyle son vermeye karar verir.

Mecnûn, parlak aya benzeyen sevgilisiyle birlikte veya onun yakınında olamamasını, yıldızının uygun düşmemesine bağlar. Bu konudaki sorumluluğun soyut bir düşmana yüklenmesi, kahramanların yaşadığı trajediyi hafifletmektedir:

Ey Fuzûlî ahter-i bahtum müsâid olmadı
Kim olam bir dem mukârin ol meh-i tâbân ile (795)

Mecnûn felek karşısında yenilgiyi kabullenir: Dûnyâ pazarında çabalarının boşa gittiğini; bundan böyle didinip durduğu şeyleri satmak üzere başka bir pazar aradığını söyler:

Dehr bâzârında kâsiddür metâ‘-ı himmetüm
Bu metâ‘ı satmağa bir özge bâzâr isterem (2984)

Rahip Lawrence, trajik olaylar nedeniyle Romeo’nun talihsiz biri olduğunu düşünür. Bu derece hassas ve iyi yürekli bir insanın bu acıları yaşaması için bir neden yoktur; olsa olsa “acı” Romeo’nun iyi niteliklerine âşık olmuştur. Bu aşk nedeniyle Romeo’nun nikâhı felaketle kıyılmış olmalıdır:

Rahip Lawrence

Buraya gel Romeo, ürkek adam.
Acı, gönül vermiş iyi niteliklerine,
Felaketle kıyılmış senin nikâhın.
(Shakespeare, 2017: 79)

LM’de anlatıcı felekle konuşur: Dönüşünden hiçbir zaman memnun olmadığını, özellikle olgun ve iyi niteliklere sahip insanlara eziyet ettiğini söyler. Mecnûn nitelikli bir insan olduğu için onu insanlar arasında hor ve değersiz kıldığını; eğer Mecnûn cahil biri olsaydı ona daima mutluluk vereceğini söyleyerek sitem eder. Aynı şekilde Leylâ hayâsız, sevgisiz ve merhametsiz biri olsa ona eziyet çekertmez, muradına uygun hareket eder. Ancak o erdemli biri olduğundan felek ona daima gam ve kederi layık görmüştür:

Dün dîde-i ter kılup güher-bâr
Gerdûna dedüm ki ey cefâ-kâr

Hergiz revîşünden olmadum şâd
Dâm-ı gam ü mihnetünden âzâd

Ahbâba nakîz devr edersen
Erbâb-ı kemâle cevır edersen

Mecnûn eğer olsa idi câhil
Olmazdun itâatinde kâhil

Fermânına inkıyâd ederdün
Gönlini müdâm şâd ederdün

Ehl-i hüner olduğu sebeıden
Sâhib-nazar olduğu sebeıden

Akrânı içinde hâr kıldun
Bî-izzet ü i‘tibâr kıldun

Leylî ger olaydı bir hayâsuz
Ya sen kimi mihrsüz vefâsuz

Olmazdı ana hemîşe cevırün
Kâmınca müdâm olurdı devrün

Fazl ehline mâil olduğından
İdrâk ile kâmil olduğından

Dâim gam elinde zâr edüpsen
Âşüfte-i rüzgâr edüpsen (3040-50)

Juliet feleğe seslenir: “Tüm insanlar sana dönek diyorlar, madem bu kadar dönek ve değışkensin neden sadakatiyle bilinen Romeo’yla istikrarlı bir şekilde uğraşıyorsun? Dönek ve değışken olmaya devam et! Belki bir kez de onu bırakmayı

ve bana geri göndermeyi düşünürsün” der. Beklentisi, devamlı dönen feleğin bir kez de aşkın lehine dönmesidir:

Juliet

Ey talih, talih! Gelgeç derler sana tüm insanlar.
Madem daldan dala konuyorsun, Ne alıp veremediğin var
Bağlılığıyla tanınan Romeo’yla? Gelgeç ol, ey talih!
O zaman çok tutmazsın onu belki, yollarsın geri.
(Shakespeare, 2017: 91)

Hem sosyal yaşamından hem de kişisel mutluluğundan koparılan Leylâ ümitsizlik içinde ağlayıp inler; ancak talihinden başka suçlayacak kimse bulamaz. Feleğin ona hile yaptığını düşünerek çaresizce feleğe seslenir: “Sana ne zararım dokundu ki sevgilimin yolunu kestin ve bizi birbirimizden ayırdın?” diyerek sitem eder:

Bildi ki sipihr-i şu‘bede-bâz
Bir şu‘bede eyleyüpdür âğâz
....
Nevmîd olup etdi nâle bünyâd
Dedi nedür ey felek bu bî-dâd

N’etdüm sana kasd-ı cânım etdün
Kat‘-ı reh-i dil-sitânım etdün
...
Evvel meni eyledün mükerrem
Vasl-ı sanem ile şâd ü hurrem

Döndün yine beyle cevri edersen
Ol devre nakîz devri edersen (740-46)

Feleğe “muallim-i pîr” diye hitap eden Leylâ, ayrılığın acısıyla seher vakti şiddetlenen ahlarının gökyüzüne ulaşacağını; bu kederin sadece kendisini değil,

feleğin dokuz katını birden yakabileceğini; bu nedenle tedbirini alması gerektiğini söyler:

Vehm eyledün mi kim çeküp âh
Sûz-ı ciğer ile bir seher-gâh

Yanduram oda tokuz revâkun
Sûzın sana bildürem firâkun

Tedbîr kıl ey muallim-i pîr
Et sihr ile ol perîni teshîr

Ancak mana sanma yetdi bu gam
Kim yetdi mana yeten sana hem (747-50)

Juliet, evlendiği gün kocasının sürgün edilmesi karşısında kimi suçlayıp kızacağını şaşırır ve sitemini göğe yöneltir. Kendisi gibi zayıf ve hassas birine göklerin böyle hile yapıp oyun oynamasına içerler:

Juliet

Yazık, yazık! Benim gibi zayıf bir yaratığa
Gökler oyun oynasın böyle! Ne dersin buna?
(Shakespeare, 2017: 97)

Juliet, Romeo'dan ayrı olmanın acısına tahammül etmeye çalıştığı ve kendini bir gün kavuşacak olmanın hayaliyle avuttuğu bir dönemde, Kont Paris'le evlenmeye mecbur bırakılır. Bu acımasız koşulların biraz olsun düzelmesi için gökyüzüne yönelir; feleğin dönerek bazı durumları yumuşatmasını umar:

Juliet

Şey dadıcığım, yalnız bırak bu gece beni n'olur.
Çaprâşık ve günah yüklü olduğunu bildiğin durumuma
Gökyüzünün biraz güler yüz göstermesi için
Dualar etmem gerek.

(Shakespeare, 2017: 106)

Leylâ da Juliet gibi sevgilisinin ayrılığına katlanmaya çalışırken ve belki bir gün ona kavuşabileceğinin hayaliyle avunurken istemediği biriyle evlenmek zorunda kalır; yani gül isterken nasibine diken düşer. Felek her dönüşünde Leylâ'ya zulmünü arttırır:

Hilâf-ı re'yüm ile ey felek medâr etdün
Meni gül ister iken mübtelâ-yı hâr etdün

Mürûr-ı ömrde bir dönmedün murâdum ile
Döne döne mana zulm etmegi şi'âr etdün (1750-51)

Leylâ, bu zulüm karşısında feleğe âh eder; “Kavuşmak için dualar ettiğim kişi bu muydu yani?”; “Lütfen zayıfın hakkını güçlü olana verme!” diyerek felekten Mecnûn ve İbni Selâm arasında adil olmasını talep eder:

Her lahza kılurdu âh ü feryâd
Derdi ki elünden ey felek dâd

Senden bu midi menüm murâdum
Devrânuna baglu i'tikâdum

Vaslını tevakku' etdüğüm yâr
Bi'llâh bu degül yanılma zinhâr

...

Verme kavîye za'îf mâlin
Düşmenlere dûstlar helâlin (1731-41)

Görüldüğü üzere “yıldızları sönük” âşıklar, alınyazılarından dolayı dünyaya mağlub olarak geldiklerini kabullenmişler ve bu teslimiyet hali onları ölüme yakınlaştırmıştır.

3.6.2. Aşkın Delilleri: Gözyaşı, İnleme, Âh

Aşk, âşığın gönlüne düştüğü andan itibaren onu yakıp kavuran bir ateşe teşbih edilmiştir. Âh edip inleme, istemsizce akıp giden gözyaşları gibi dışa yansıyan belirtiler, âşığın kalbindeki ateş denizinin dalgalanmaları olarak tarif edilmiştir. Bu ateşe tutulan âşıklar ney gibi inler ve mum gibi yanarlar. Bu nedenle gönüllerindeki aşkı gizleyebilmeleri imkânsızdır (el-Mevlevî, 2015: 94). Ateşi pamuk ve yün gibi yumuşak ve narin nesnelerin arasında gizlemek ne kadar imkânsızsa, hassas bir kalbin içinde vuku bulan aşkı gizlemek de o denli imkânsızdır (Çelebioğlu ve Nahifî, 2014: 404/4779).

LM'de Mecnûn aşkına şöyle yakını; “Ruhuma gam fidanı ve dert tohumu ektin. O tohumun ve fidanın ürünü kalpteki yangın ve gözyaşıdır.”:

Cân bâğına gam nihâli tiktün
Ten mülkine derd tohmı ekdün

Ol tohm ü nihâle nef'-i hâsıl
Oldı nem-i eşk ü sûziş-i dil (1699-700)

RJ'de aşk, âşığın kalbindeki ateşten kaynaklanan ve âh edip inlemeleriyle ortaya çıkıp yükselen bir dumandır. Duman dağılınca âşıkların gözlerinde tutuşan bir ateşe dönüşür:

Romeo

İç çekişlerin buğusuyla yükselen bir dumandır aşk
Duman dağılınca, tutuşan bir ateş olur âşıkların gözlerinde
Keder indi mi bir kez âşıkların gözyaşlarıyla beslenen bir deniz oluverir.
(Shakespeare, 2017: 11)

Romeo, kırlarda yalnız başına gezinip gece boyunca akıttığı gözyaşlarıyla çimenlerin üstündeki çiylere çoğaltır; çektiği derin ahlarla bulutlara bulutlar ekler:

Montague

Kaç sabah ona, orada rastlamışlar
Gözyaşlarıyla taze sabah çiyslerini çoğaltırken,
Ve bulutlara bulutlar katarken derin ahlarla..
(Shakespeare, 2017: 9)

Halk arasında “Âşığa nişan, davaya bürhan gerekir.” denilmiştir (el-Mevlevî, 2015: 94). Âşığın en belirgin nişanları zayıf bir beden, solgun bir yüz, sürekli ah edip inleme ve bazen kanla karışık akan gözyaşlarıdır (Selçuk, 2011: 75). Fuzûlî, divanında aşk hastalığını sert ahlara, sararmış bir yüz ve kanlı gözyaşlarıyla teşhis edebildiğini söyler²⁸⁰.

Leylâ, ayrılık ateşiyile yanmakta; sararıp solmuş yüzünden kanla karışık gözyaşları dökmehtedir:

Olupdur eşk-i hûn-âb ile gül-gûn çehre-i zerdüm
Yanupdur âteş-i hicrâna cân-ı derd-perverdüm
Cefâ-yı çerh-i kec-reftâr elinden var min derdüm
Bu yetmez mi ki bir derd arturursen derdüme sen hem (2000-01)

Leylâ, şiir dilinde makbul âşıkların sembolü olarak bilinen pervânenin âşık olduğuna inanmaz: “Eğer aşk gibi gizli bir derdin olsaydı bunun belirtileri de olurdu; fakat hani nerede gözlerinde nem; hani ateşi harlayan sert ahlara!” diyerek kendisi gibi âşık olduğuna inanmadığını söyler:

Mence sana yoh gam-ı nihânî
Ger var desen hanı nişânı

Hanı nem-i çeşm-i eşk-rîzûn

²⁸⁰ *Tabibâ kılmışım teşhîs derd-i aşktır derdim/ Alâmet âh-ı serd ü rûy-ı zerd ü eşk-i âlimdir* (Tarlan, 2011: 260). Bu düşünceye Ovidius’un şiirlerinde de rastlanılır:
*Ama âşık dediğin solgun olmak zorunda: bu renk
Öyle uygun ki seven bir adama.
Zayıflatır gençlerin bedenini, uykusuz geceler,
Endişe ve büyük aşkın beraberinde gelen acı.
Arzuna kavuşmak için acımacak hâle düş ki
Seni görenler “âşıksın” diyebilsinler* (Ovidius, 2018: 35).

Hanı dem-i serd-i germ-hîzûn (1278-79)

Romeo ve Juliet'de Rahip Lawrence, Romeo'nun âşık hallerini hatırlatırken gözyaşlarıyla yıkanan solgun yanaklarına, güneşin henüz yok edemediği gökteki ahlara, yüzünde iz bırakmış gözyaşlarına ve hâlâ kulaklarında çınlayan iniltilerine gönderme yapar:

Rahip Lawrence

Meryem Ana aşkına! Hem Rosaline için
Nice gözyaşlarıyla yıkandı solgun yanakların;
Bu tuzlu sular çeşni vermek içindi sözde aşkına,
Ama tat tuz bırakmadı ağızda.
Güneş yok etmedi henüz gökteki ahlarını,
Şu benim ihtiyar kulaklarımda
Eski iniltilerin çınlar hâlâ.
Yanağının şurasında bak duruyor işte
Daha silinmemiş eski bir gözyaşının izi.
(Shakespeare, 2017: 48)

Mecnûn, aşk yolunda sefer ederken gündüz gözyaşlarını rehber edinmiş, gece de ahından yükselen alevlerin yardımıyla ilerlemiştir. Gözyaşları, eski seyyahlara yolda rehberlik eden ve nereye varacağı bilinen nehirleri; ahlardan çıkan alevler de gece yol gösteren meşaleleri sembolize etmektedir. Sevda yolunda ah edip gözyaşı dökmeden sevgiliye ulaşmak mümkün değildir.

Tenhâ sefer ihtiyâr kıldı
Azm-i ser-i kûy-ı yâr kıldı

Gündüz gözi yaşı hâdî-i râh
Gece yolu şem'î şu'le-i âh (1135-36)

Ah ve inleme, hüzn, keder ve umutsuzluk gibi olumsuz duygu durumlarına işaret eden hallerdir (Onay, 2000: 76). İbni Arabî, âşıkların en belirgin

özelliklerinden biri olan iniltiyi şu şekilde tarif eder; aşktan doğan yakıcı bir ışıık, âşığın kalbine yerleşip onu daraltmaya başlar; bir süre sonra âşığı nefes alamaz hale getirir. Bu ateş, keder ve endişeyle gittikçe birikip yoğunlaşır ve ateş artık dışarı çıkar. Hararetin gücü, âşığın acı dolu soluklarından çıkarak inilti halinde duyulmaya başlar (İbn Arabî, 2008: 220).

Ah edip inlemenin aşkın delillerinden biri olması, aşkın, insana azap ve acı veren bir duygu olduğuna delâlet eder:

Aşk içre azâb olduğın andan bilürem kim
Her kimse ki âşıkdur işi âh u figândur (976)

Leylâ, kendisini sevdiğinden zalimce ayıran feleğe şaşırır; acaba ettiği feryatlardan hiç korkmaz mıdır!? Zira yanan gönlünün ahının ateşi göğe yükselerek dokuz feleği birden yakabilecek seviyededir:

Felek ayırdı meni cevır ile cânânumdan
Hazer etmez mi aceb nâle vü efgânumdan

Oda yandurmasa bir şu‘le ile nüh feleği
Ne biter âteş-i âh-ı dil-i sûzânumdan (715-16)

Âşıkların çektiğı ahlar o derece güçlü ve gerçektir ki, fiziksel olarak görünür hale gelmiştir. Leylâ, artık gizli dertlerini anlatmaya gerek olmadığını; zaten gönlündeki ateşten yükselen ahların, gömleğinin yakasından görünür hale geldiğini söyler:

Men ne hâcet ki kılâm dâğ-ı nihânum şerhin
Âkıbet zâhir olur çâk-i girîbânumdan (719)

Mecnûn, çektiğı ahların dumanıyla sarmalanmış ve yüzü is içinde kalmıştır; yüzündeki bu karalığı günahının eseri olarak düşünmektedir:

Âlûde-i reng-i dûd-ı âhem

Zülli-i güneh ile rû-siyâhem (982)

Romeo, istemeden işlediği günah nedeniyle kiliseye, Rahib'in yanına koşar. Rahip saklanmasını ister; fakat Romeo saklanmayı reddeder. Zaten inleyen yüreğinin soluğu bir sis gibi onu sarmalayıp gözlerden saklayacaktır:

Romeo

Ben saklanmam. Ama inleyen yüreğin soluğu
Bir sis gibi beni sarıp saklarsa
Beni arayan gözlerden, o başka.
(Shakespeare, 2017: 82)

Gözyaşları, aşkın en önemli belirtilerindendir. Aşkın neden olduğu yoğun duygu durumları hem sevinçli hem de kederli hallerde gözyaşlarıyla açığa çıkar (Selçuk, 2011: 78).

Juliet Romeo'yla buluşacak olmanın heyecanı ile sevinç gözyaşları dökerken Romeo'nun sürüldüğü haberini alır; gözyaşları artık sevinçten değil, acıdandır:

Juliet

Geri dönün akılsız gözyaşları, dönün kaynağınıza!
Yanlışlıkla sevince verdiğiniz haracı,
Acıya vermeniz gerekir aslında.
(Shakespeare, 2017: 78)

Leylâ, evine kılık değiştirerek gelen Mecnûn'u gördüğünde ona kavuştuğunu zannederek büyük bir heyecana kapılır. Önce rüya gördüğünü düşünür ancak devamlı ağladığı için gerçek anlamda uykuya dalabilmesi mümkün değildir:

Bu visâle yuhu ahvâli demek mümkün idi
Eger olsaydı yuhu dîde-i giryânumuza (1644)

Mecnûn Leylâ ile karşılaştığında gözlerine dolan yaşlar nedeniyle onu görmekte zorlanır; bu perişan hali yabancı insanları dahi ağlatacak bir seviyededir:

Küfr-i zülfün salalı rahneler imânumuza
Kâfir ağlar bizüm ahvâl-i perîşânumuza²⁸¹

Seni görmek müte‘azzir görünür böyle ki eşk
Sana bahdukda dolar dîde-i giryânumuza (1670-71)

Romeo ve Juliet, tamamen kavuşmayı hayal ederken araya giren engeller yüzünden birbirlerini görmeleri dahi imkânsız hale gelir. Bu durum ikisini de gözyaşlarıyla sarhoş bir şekilde yerlere düşürür:

Rahip Lawrence

Kendi gözyaşlarıyla sarhoş, işte yatıyor yerde.

Dadı

O da böyle yere serilmiş ağlıyor,
Hıçkırarak ağlıyor, ağlayarak hıçkırıyor.
(Shakespeare, 2017: 83)

İncelediğimiz eserlerde gözyaşlarının çokluğu, yoğunluğu ve sürekliliği vurgulanırken daha çok deniz metaforundan yararlanılmıştır. *LM*’de deniz dışında bulut, yağmur, sel, nehir ve çeşme gibi kelimeler de benzetme unsuru olarak kullanılmıştır (*bahr, lücce, ebr, seylâb, ser-çeşme, bârân, cû*).

Sevgilisinden ayrılan Mecnûn’un gözyaşları o denli birikir ki ucu bucağı olmayan denizi andırır:

Yaşum suyu oldu vara vara
Bir bahr ki yoh ana kenâre (769)

Mecnûn’un devamlı ağlayıp inlemesine itiraz eden arkadaşları ona bir bulut veya sel olmadığını hatırlatırlar:

Çün ebr degülsen olma giryân

²⁸¹ Sevgilinin saçları kara olduğundan ve âşığın gönlünü perişan ettiğinden dolayı rengi ve acımasızlığı bakımından küfre ve kâfire benzetilmiştir (Doğan, 2008: 562).

Çün seyl değülsen etme efgân (805)

Denizlerden alıp yeryüzüne yağdıran buluttan etkilenen Leylâ, yalnızken ona seslenir: Suyu eksildiğinde denizlere minnet etmemesini; devamlı akan gözlerinden çok daha fazla su alabileceğini ve hatta artan suyu denizlere bağışlayabileceğini söyler:

Ey ebr her eksilende suyun
Deryâlara tökme âb-ı rûyun

Al suyu bu çeşm-i hûn-feşândan
Deryâlara hem bağışla andan (1366-67)

Mecnûn, sevgilisine ulaşamayacağını anlayınca onun yaşadığı yerleri terk etmek zorunda kalır. Bu zorunlu ayrılık yüzünden o kadar çok ağlar ki gözyaşları kupkuru sahraya her yandan akan ırmakları andırır:

Her daşa ki yetdi tökdi yaşın
la‘l eyledi kûh ü deşt daşın

Göz yaşını bes ki tökdi her sû
Her merhaleden ahıtdı min cû (900-01)

Romeo aşk uğruna o kadar çok ağlamıştır ki, aşkına sadakatsizlik edecek olursa²⁸², yaşlar içinde boğularak ölmeyen gözlerinin cehennem ateşinde yanmasını diler:

Romeo

Gözlerimin sarsılmaz inancı,
Kanarsa böyle bir yalana, ateş olsun gözyaşlarım
Ve yaşlar içinde çoğu kez boğulup da ölemeyen bu gözler,
Yakılsın günahkâr gibi cehennem ateşinde.

²⁸² Burada kastettiği ilk aşkı Rosaline’dir.

(Shakespeare, 2017: 17)

Romeo'dan ayrılmak zorunda kalan Juliet, kuzeninin ölümünü bahane ederek o kadar çok ağlar ki, babası Juliet'in gözlerini gelgit halindeki denize; gövdesini, tufanda açılmış bir tekneye; ahlarını ve iniltilerini rüzgâra benzetir. Bu kadar çok ağlamaya devam ederse teknesinin o denizde alabora olacağını söyler:

Capulet

Hep böyle ağlayacak mısın?

Bu sağanak dinmeyecek mi? Küçük gövdenle

Tekne, deniz, rüzgâr olmaya kalkışıyorsun;

Çünkü gözlerin deniz gibi hâlâ gelgit halinde;

Gövden yelken açmış bir tekne gibi bu tuzlu tufanda;

Rüzgârsa iç çekişlerin; ortalık birden durulmazsa,

Rüzgâr gözyaşlarınla, gözyaşların rüzgârla coştukça

Alabora olur fırtınaya tutulmuş teknen.

(Shakespeare, 2017: 95)

Her iki eserde de ağlamak ve âh edip inlemek konusunda erkek karakterlerle kadın karakterler arasında bir farklılık olmadığı görülmektedir. Romeo ve Mecnûn aşk uğruna Juliet ve Leylâ kadar gözyaşı dökmüşlerdir.

3.6.3. Kahramanların Toplumdan Soyutlanması

Aşkın en önemli belirtilerinden biri de âşık olan kişinin yalnızlığı sevmesi; insanlardan uzaklaşmanın yollarını arayarak iç dünyasına yönelmesidir. Yürüyüşe çıkmak ve doğaya sığınmak da buna bağlı olarak görülen eğilimlerdir (İbn Hazm, 2002: 42). Platon'un sevgiye dair eserinde Phaidros, kendini daha iyi hissedebilmek için şehrin dışında gezintiler yapar. Açık havada dolaşmak, insan zihnine, kapalı ve insanlarla dolu yerlerde dolaşmaktan daha iyi gelir ve özellikle iç dünyası keşmekeş halindeki âşıkların ruhunu dinlendirir (Platon, 1997: 9).

Âşığın, sevgilisi dışındaki herkesle (*ağyâr*) bağlarının gevşemesi ve zamanla kopması, aşkın en temel özelliklerinden biridir. Bu nedenle âşık kalabalık içinde olsa dahi daima yalnızdır (Kılıç, 2009: 186).

Benvolio, Romeo'ya acı çektiren ve onu insanlardan uzaklaştıran nedeni bilmek ister; ancak Romeo'ya göre, ona acı ve keder veren duygularından söz etmek, hasta bir adama vasiyetini yazdırmak ve böylece ölümünü hızlandırmakla aynı şeydir. Bu nedenle Romeo sessiz kalmayı ve içine kapanmayı tercih eder.

Benvolio

Acı çekme, ama söyle bana kimi seviyorsun?

Romeo

Hasta bir adama vasiyetname yazdırmak

Ölümünü hızlandıran bir şey olur ancak.

(Shakespeare, 2017: 12)

Mecnûn da duygularını dile getirmekten kaçınır; çünkü ona göre “hâl ehli” dilsiz olur. Gözlerindeki yaşlar durumunu anlatmak için yeterlidir. Duyguların ifade edilmesi, rahatlığa işaretler. Onun gibi rahattan uzak olan dertlilerin suskun olması şaşılabilecek bir şey değildir:

Mecnûn dedi ehl-i hâl olur lâl

Besdür nem-i eşk şâhid-i hâl

Tertîb-i ibâret ü fesâhat

Aşk ehlinedür delîl-i râhat

Râhatdan olan menüm kimi dûr

Ger sâmit ola degül mi ma'zûr (2588-90)

Mecnûn insanlardan o denli usanmıştır ki kendi aksini dahi yadırgamaya başlar; dolaşırken yanında gölgesini görmek istemez. Öz varlığına yabancılaşır ve giderek benlik duygusunu kaybeder:

Olmuşdı beşerden eyle bîzâr
Kim öz aksın sanurdı agyâr

Dartup göge dûd-ı şu‘le-i âh
Öz sâyesin istemezdi hem-râh (1216-17)

Babası ve arkadaşları kendisini anlamaya çabaladıkça Romeo onlardan daha fazla uzaklaşır. Romeo’ya göre yakınlarının bu çabaları boşunadır; çünkü kendisi dahi nerede olduğunu bilmemektedir. Adeta kendini kaybetmiştir:

Romeo

Yitirdim kendimi; burada değilim ben
Bu Romeo değil, o başka bir yerde.
(Shakespeare, 2017: 12)

Mecnûn kederiyle yüzleşebilmek için kendini kırlara atarak uzun yürüyüşler yapar. Huzursuz bir şekilde dolaşırken gözyaşlarını da serbest bırakır; kâh çimenlerle dertleşip kâh gelinciklere niyaz ederek ıssızlığını doğayla paylaşır. Arkadaşlarıyla iletişimi keser, güneş misali yalnız ve kayıtsızca kırlarda gezmeyi âdet edinir:

Mecnûn-ı hazîn ayağa durdı
Sahrâlara seyr içün yüz urdı

Giryân giryân kılurdı seyrân
Hayrân hayrân gezerdi her yan

Geh sebzeyle arz-ı râz ederdi
Geh lâleye min niyâz ederdi

...

Kıldı gözedüp tarîk-i vahşet
Eshâbdan inkıtâ‘-i ülfet

Sahrâya düşüp güneş misâli

Tenhâ yürür oldu lâübâlî (813-99)

Mecnûn sürekli haksızlık ve zarar gördüğü insanlardan uzaklaşmak için sığındığı doğayla bütünleştikçe insanlara duyduğu ihtiyaç da azalır; bir süre sonra insanlardan uzaklaşma isteği, yerini nefrete bırakır. Allah’a yakarırken insanlarla anlaşp kaynaşmayı dilemek yerine, insanların tozunun dahi erişemeyeceği bir mekânda yaşamayı nasip etmesini ister:

Çün nefret-i şerr-i nesl-i Âdem
Kıldı ana vahşeti müselleme (2790)

...

Çohdur benî Âdem içre bî-dâd
Et gönlümi vahşet ile mu‘tâd

Bir mülkde ver mana karârı
Kim yetmeye âdemî gubârı (1119-20)

En az Mecnûn kadar insanlardan bıkip usanan Leylâ, Mecnûn gibi insanlardan uzaklaşma özgürlüğüne sahip değildir. Ancak göz nurunun karanlığa düşüp dünyanın istirahatete çekildiği; dost düşman herkesin uykuya daldığı ve sadece dertlilerin uyanık kaldığı gece yarılarında evden sahraya çıkar, gönlünce ağlayıp inler; gökyüzünde kendisi gibi yapayalnız duran ayla dertleşir:

Yarum geceler ki çeşme-i hâb
Gözler çemenin kılurdu sîr-âb

Zulmâta düşerdi nûr-ı bîniş
Ârâm bulurdu âferîniş

Uyhuya gederdi yâr u agyâr
Derd ehli hemîn kalurdu bîdâr

Sahrâya çıhardı evden ol mâh

Kâminca kılurdu nâle vü âh

Feryâdın edüp bülend-pâye

Râz-ı dilini açardı aya (1283-87)

Romeo, yüreğindeki aşk acısının hararetiyle kendini doğanın kollarına atar. Arkadaşlarından ve ailesinden uzaklaşır; kimseye derdinden söz etmez:

Benvolio

Orada, kentin batısındaki akçaağaçların altında,
Yürürken alacakaranlıkta, rastladım oğlunuza.
Yürüdüm ona doğru, ama geldiğimi görünce
Dalıverdi hemen korunun derinliklerine.
Kendimi onun yerine koydum ben de
Düşünceliyken insan yalnızlığı sevdiğinden
(Shakespeare, 2017: 9)

İnsanlardan kaçarak doğaya sığınan Romeo, sabahlara kadar ağlayarak ormanlık alanda, ağaçların arasında dolaşır. Güneşin doğmasıyla birlikte odasına kapanır, perdeleri çekerek izole bir yaşam sürer:

Montague

Kaç sabah ona, orada rastlamışlar
Gözyaşlarıyla taze sabah çiğlerini çoğaltırken,
Ve bulutlara bulutlar katarken derin ahlarla;
Ama herkese yaşama sevinci veren güneş,
Kaldırmaya başlarken en uzak yerlerinde doğunun
Gölgeli perdelerini Şafak Tanrıça'sının yatağından;
Işıktan eve kaçıp kapanıyor odasına oğlum,
Çekip perdelerini güzelim gündüze kilit vuruyor,
Kendine uydurma bir gece yaratıyor.
Bu gidiş iyi öğütlerle giderilmedikçe
İşin sonu karanlık ve uğursuz bence.

(Shakespeare, 2017: 9)

Romeo'nun bu hali babasını derinden etkiler; en güzel yıllarında hayata küsen ve içine kapanan oğlunun derdini anlayabilmek ve onu hayata döndürebilmek için elinden gelen her şeyi yapar. Ancak Romeo kederini paylaşmadığı için derdine derman bulmak isteyen babası çaresiz kalır:

Montague

Kendim de çektim, başka dostlar da...

Ama o, kendine saklıyor bütün duygularını,

Doğru mu yapıyor bilemem –öğrenmek çok zor

Öylesine kapalı, bir şey söylemekten öylesine sakınıyor

Sorgulardan, araştırmalardan uzak tutuyor kendini,

Tatlı yapraklarını havaya açamadan

Güzelliklerini güneşe sunamadan

Kıskanç bir kurdun kemirdiği tomurcuk gibi.

Nereden geldiğini bilseydik kederinin

Seve seve bulurduk devasını derdinin.

(Shakespeare, 2017: 10)

Mecnûn'un, arkadaşları aracılığıyla eve bir daha dönmeyeceğini bildirmesi üzerine babası onu aramak için çölün yolunu tutar ve nihayet oğlunu bir köşede üstü başı perişan, umutsuz ve kederli bir vaziyette bulur. Etrafında karıncalar ve yılanlar, gövdesi toprağın üstünde, başının altında dikenler... Yaşlı adam bu dehşet manzara karşısında donakalır. Feryad ederek oğluna seslenir; gizli derdini ona anlatmasını, iradesini elinden alan ve en güzel günlerini zindana çevirenin kim olduğunu söylemesini ister. Dileği her neyse onu gerçekleştirmek için elinden geleni yapacağını söyler:

Tâ âkıbet ol şikeste-hâli

Bir gûşede gördi lâubâlî

Düşmüş yere hâk-sâr ü gam-nâk

Ahvâli harâb ü sînesi çâk

...

Hem-sohbeti mûr ü hem-demi mâr

Tekye-gehi hâk ü bisteri hâr

...

Ol pîr çü gördi sûret-i hâl

Sûret kimi kaldı bir zaman lâl

....

Sonra yaha yırtup etdi feryâd

K'ey bûlbûl-i bûstân-ı bî-dâd

Hâl dilünü mana beyân et

Esrâr-ı nihânunı ıyân et

Kim aldı elünden ihtiyârın

Kim eyledi tîre rûzgârın

Bi'llâh nişe bî-karâr olupsen

Âşüfte-i rûzgâr olupsen

...

Deryâda ise sana dür-i kâm

Sen söyle men eyleyem ser-encâm

Zulmâtda ise şem'-i maksûd

Rûşen kıl ü menden iste mevcûd (914-29)

İncelediğimiz eserlerdeki ana karakterler, nefretin ve düşmanlığın ortasında doğan aşktan vazgeçmelerini gerektirecek tüm sevgilerden vazgeçerler. Ailelerini, arkadaşlarını ve çevrelerindeki herkesi gözden çıkarır ve yapayalnız kalırlar. Kalpleri ve zihinleri sevgiliyle o denli doludur ki başka insanlar, başka ilişkiler için bir alan kalmamıştır dünyalarında. Ne dünyaya ne de insanlara herhangi bir bağlılık hissi kalmaz; dünya onlar için sevgilinin olduğu yerden ibarettir.

3.6.4. Sürgün ve Gurbet

İncelediğimiz eserlerde erkek kahramanların gidişleri zorunlu nedenlerle olmuştur. Mecnûn'un uzaklaşması gönüllü gibi görünse de gerçekte buna mecbur kalmıştır. Zira yaşadığı çevrede dışlanmış, hakir görülmüş, reddedilmiştir. O denli incitilmiştir ki Allah'a yakarırken insan tozunun dahi ulaşmadığı bir diyarda karar kılmayı diler. Romeo'nun gidişi ise kendini korumak durumunda kaldığı için işlediği bir cinayetin cezası olarak Prens tarafından verilen sürgün kararı nedeniyle olmuştur.

Romeo ve Mecnûn'un sevgili diyarından göç etme şekilleri hem hikâyelerin kurguları gereği hem de yazınsal kültürler arasındaki farklılıktan dolayı çalışmamızda "sürgün" ve "gurbet" kavramlarıyla ele alınmıştır. "Sürgün" kavramı, klasik Türk edebiyatında pek rastlanılan bir kavram değildir. Türk edebiyatındaki trajik aşk anlatılarında sevgililerin yaşadıkları ayrılığın adı çoğunlukla "gurbet"tir. Daha çok erkek kahramanın yaşadığı çile dolu gurbet kavramıyla, Türk edebiyatının hem sözlü hem yazılı ürünlerinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu eserlerde gurbet, fiziksel ayrılıktan çok psikolojik bir hadisedir. Âşık, yalnızca memleketinden ve sevdiklerinden ayrılmaz; kendinden de uzaklaşır. Sevgiliye duyulan özleme, yalnızlık ve yabancılık duygusu eşlik eder (Gürsel, 1985: 125).

Tasavvufî metinlerde cehennem, sevgiliden ayrı kalınan mekânın adıdır. Sûfiler, içinde sevgilinin olmadığı bir cenneti reddederler (Kılıç, 2009: 180). Mevlânâ'nın mesnevisinde yıllarca gurbette gezip dolaşan âşığa en çok hangi şehri beğendiği sorulduğunda, "sevgilinin yaşadığı şehir" cevabını vermiştir (Çelebioğlu ve Nahifî, 2014: 377/3832).

İncelediğimiz eserlerde âşıklar için sevgilinin olmadığı bir hayat ölüm; sevgilinin olmadığı mekânsa cehennemin ta kendisidir. Ayrılığın nedeni olan sürgünün âşıklarda yarattığı gerilime bakıldığında "cehennem" ve "ölüm" vurgusu özellikle *Romeo ve Juliet*'de görülmektedir. Juliet'in zihin dünyasında Romeo'nun sürgün edilmesi, binlerce akrabasının ölmesine denk bir acıdır. Anne babasının, kendisinin ve herkesin ölmesiyle birdir; zira onun için Romeo, hayatın kendisidir:

Juliet

“Tybalt öldü, Romeo da –sürüldü.”
Şu “sürüldü”, bir tek “sürüldü” sözü yok mu,
Binlerce Tybalt’ın denktir ölümüne.
“Romeo sürüldü” diyen sözler,
Anne, baban, Tybalt, Romeo, Juliet
Hepsi öldü gitti, demekle birdir.
“Romeo sürüldü” sözlerindeki ölümün
Ne sonu, ne sınırı, ne ölçüsü, ne ucu bucağı var!
Hiçbir söz anlatamaz bu acının derinliğini.
(Shakespeare, 2017: 78)

Romeo’ya göre de sürgünün ölümden bir farkı yoktur; hatta sürgün, ölümden daha ürperticidir. Çünkü hayat, Juliet’in içinde yaşadığı Verona’dan ibarettir. Bu nedenle Verona’dan sürülmek, dünyadan ve hayattan sürülmektir:

Romeo

Sürgün ha! İnsaf et, “ölüm” desene şuna;
Sürgünün bakışlarında çünkü
Daha çok dehşet var ölümünkinden,
...
Benim için dünya yok Verona surları dışında,
Araf var, işkence, cehennem var yalnızca.
Buradan sürülmek demek, dünyadan sürülmektir,
Dünyadan sürülmekse ölümdür benim için.
“Sürgün” yanlış adıdır ölümün.
Ölüme “sürgün” demek.
Altın bir baltayla başımı kesmek,
Sonra da beni öldüren vuruşa gülümsemektir.
(Shakespeare, 2017: 80)

Rahip Lawrence, Romeo’yu karamsarlıktan kurtarmak ve ona umut aşılacak için sürgün kararının olumlu yönlerini anlatmaya çalışır. Ancak sürgün ve ayrılık fikri Romeo’nun canını o denli yakar ki daha büyük bir acı tahayyül edemez. Hayat

Juliet'in etrafında devam edecekken kendisi ondan ayrı kalarak hayattan koparılmış olacaktır. Juliet'in etrafında uçuşacak olan sinekleri bile kendisinden daha talihli görür. "Sürgün" kelimesini duymaktansa keskin bir bıçak darbesiyle ya da etkili bir zehirle öldürülmeyi tercih ettiğini söyler:

Romeo

Bu iyilik değil, işkence!

Cennet burada, Juliet'in yaşadığı yerde.

Her kedi, köpek, minik fare, bütün değersiz şeyler,

Burada, cennette yaşayıp onu görebilsin de,

Romeo göremesin! Romeo'dan daha değerli,

Daha saygıdeğer, daha şerefli rütbede olsun, öyle mi

Leşe konan pis sinekler!

Onlar, Juliet'in elindeki sütbeyazlığa değebilsin de

Ölümsüz mutluluğu çalabilsin de dudaklarından,

(o dudaklar ki, saf bakır bir alçakgönüllülükle

Kızarırlar günah sanıp kendi öpüşlerini)

Romeo yoksun kalsın bütün bunlardan sürüldü diye,

Bu hak tanınsın sineklere de, Romeo'ya tanınmasın²⁸³;

Söyle şimdi ne farkı var bu sürgünden ölümün?

Beni öldürmek için yok muydu

"Sürgün"den başka bir şeyin?

Şöyle hazırlanmış bir zehir, keskin bir bıçak,

Ya da ne bileyim, bir ölüm aracın

Birdenbire öldüren? Sürülmek ha!

Rahip efendi, lanetliler kullanırlar bu sözü cehennemde,

Uluyarak karşılarlar bu sözü orada bile.

²⁸³ Nizâmî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unda da Mecnûn Leylâ'ya duyduğu hasreti ve kıskançlığı, kendini onun etrafındaki sineklerle mukayese ederek dile getirir; Leylâ'yı onun tenine değen sineklerden bile kıskanmaktadır; zira kendisi o sinekler kadar bile bahtlı değildir:

Seni sevdiğim için kıskançlığa kapılıyorum

Üstüne bir sinek bile konsa kıskanıyorum

Bu sebeple âşıktan daha kör biri bulunmaz

Sineği akbaba gibi görmeyen âşık sayılmaz

Bir karınca gibi yerimde duramıyorum,

Çünkü sineği şekerden kovmak istiyorum (Tokmak, 2013: 224).

Sen ki kutsal bir Tanrı adamısın,
Günah çıkartılansın ve benim yakın dostumsun;
Nesıl için elverdi de,
Allak bullak ettin beni şu “sürgün” sözüyle?
(Shakespeare, 2017: 81)

Juliet’in Romeo’ya olan aşkından haberdar olan ve bu aşka destek çıkan dadı, Romeo’nun sürgün edilmesinden sonra Juliet’in bu sevdadan vazgeçmesi ve babasının önerdiği adamla evlenmesi konusunda onu ikna etmeye çalışır; çünkü ona göre sürgünün ölümünden bir farkı yoktur. Uzaklara giden ve geleceği belirsiz olan bir adamı ölmüş kabul etmek gerektiğini söyleyerek Juliet’e onu unutmasını tavsiye eder:

Dadı

Tanrı’nın gazabına uğrayayım ki,
Mutlu kılacak seni bu ikinci evlilik.
Birincisinden bin kat üstün çünkü;
Hem üstün olmasa bile, öldü birincisi,
Ya da öyle sayılır, ha var ha yok,
Sana yararı olmadıktan sonra.
(Shakespeare, 2017: 97)

Mecnûn’un yaşadığı ayrılış süreci, Leylâ’nın ondan uzaklaştırılmasıyla başlar. Boyuna posuna, yay gibi kaşlarına, yok denecek kadar küçük ağzına hayran olduğu sevgilisinin güzelliklerini seyretmekten uzak kaldığına göre artık Mecnûn için görünür olmanın bir anlamı kalmamıştır. O da sevgilisinin görüntüsü gibi gözler önünden uzaklaşmalı, tıpkı onun gibi kaybolmalıdır:

Kaddi hevesiyle dem urursen
Ol getdi aceb ki sen durursen

Ey nûn çü nihândur ebrû-yi yâr
Sen dahî nazarda durma zinhâr

Ey mîm çü ağzı oldı gâib
Oldı sana hem adem münâsib (752-54)

Her gün yeni bir umutla okula gelip hayal kırıklığı tazelenen Mecnûn, ağlayıp inlemeleriyle insanların diline düşer ve “çılgın” diye anılmaya başlar. Arkadaşları onun eski haline dönmesi için çaba gösterirler ancak Mecnûn yaşamın anlamını kaybetmiş gibidir. Artık eve dönmесinin söz konusu olmadığını söyleyerek arkadaşlarına veda eder ve yaşadığı yerden ayrılarak gurbete düşer:

Men bir kuşem uçdum âşiyandan
Men handan ü meyl-i hâne handan

Kılman mana ev hikâyetin çoh
Dahi menüm anda varmağum yoh

...

Ol şîve-i aşk içinde mâhir
Kıldukta vasiyyetini âhir

Kıldı gözedüp tarîk-i vahşet
Eshâbdan inkıtâ‘-ı ülfet

Sahrâya düşüp güneş misâli
Tenhâ yürür oldı lâübâlî (873-99)

İnsanların kendisine ve Leylâ’ya daha fazla zarar vermemesi için uzaklaşmasına rağmen “kûy-i yâr” Mecnûn’u kendine çeker. Farklı zamanlarda iki kez kılık değiştirerek Leylâ’nın evinin önüne gelir ve ona sitemlerini iletir. Zamanının bir başına geçtiğini, gurbet ellerde ne bir dostu ne de bir yakını olduğunu, uğruna çöllere düştüğü sevgilisinin onu merak etmediğini söyler:

Tenhâ geçer oldı rûzgârum
Sahrâda ne munîs ü ne yârur

Sen hod güzelüm gamum yemezsen
Ol şifte handadur demezsen (1657-58)

Âşıkların aralarında yeterince zorluk varken Mecnûn ve Romeo'nun uzaklaşması çekilen çileleri arttırmıştır. Âşıkların arasındaki mesafe büyüdükçe zihinlerindeki karamsarlık ve umutsuzluk da büyümüş, özellikle Leylâ ve Juliet'in hayatı, emrivaki bir evlilikle kâbusa dönmüştür. Mecnûn'un gurbette erginleştiği vurgulanmışsa da Leylâ'nın ölümünü öğrendiğinde erginleşmiş bir insan gibi değil, çılgına dönmüş bir âşık gibi davranır. Romeo da Juliet'in ölümünü sürgün yerindeyken öğrenir ve büyük bir umutsuzluk içinde kaderine isyan eder.

3.6.5. Şiddet

Hesiodos'un *Theogonia*'sında Aşk Tanrıçası Aphrodite ve Savaş Tanrısı Ares'in birleşmesinden *Phobos* (bozgun), *Deimos* (korku) ve *Harmonia* (uyum) doğar. Korku, yenilgi ve ahengin bir arada olması, Aphrodite'nin kişiliğindeki çelişkileri ve dalgalanmaları simgeler (Erhat, 2007: 43). Yunan mitolojisinin etkisi altındaki Orta Çağ estetik anlayışında “oran”, “uyum”, “denge” gibi kavramlar oldukça önemlidir. Kötülük, düzen içinde iyi ve güzel görünmeye başlar; zira ondan iyilik doğar; iyi ve güzel olan her şey, kötülük sayesinde ışıldar ve görünür hale gelir (Eco, 2018: 71).

Aşk Tanrısı Eros'un evrendeki asli görevi, insanların kişisel mutluluğunu sağlamak değil, birleşmeyi ve üremeyi gerçekleştirmektir. Bu nedenle birleşip çoğalmanın önüne bir yığın fiziksel ve ruhsal engel koyan kişilerin koruyucu ruhlarına düşman olur; “kişisel” olarak tanımlanabilecek her türlü mutluluğu ve rahatı, kendi amaçları uğruna acımasızca yok etmek için daima hazırdır. Bu nedenle aşkın heybesinde daima felaket bulunur. Sadece kişilerin değil, zaman zaman toplumların huzuru ve sükunu da Eros'un amaçları uğruna kurban edilir. *Şölen*'de tanrıların tanrısı, en saygın ve en güçlü tanrı olarak anlatılan Eros, eski insanlar tarafından, aynı zamanda kötü niyetli, merhametsiz, gaddar ve huysuz bir *daimon* olarak anlatılmalıdır (Platon, 2000: 26). Zaman zaman uğruna savaşlar çıkarılan, canlar feda edilen aşkın tarafları olan sevgililerin, kargaşanın ortasında arzu dolu

bakışmalarını görmek çok muhtemeldir; çünkü Eros, âşıkların gemlerini elinde tutmakta, kargaşanın ve sefaletin şiddeti oranında kişilerdeki arzuyu kamçılar (Schopenhauer, 2017: 80).

İncelediğimiz eserlerde aşk ve şiddet yan yana yürümektedir. Aşkın çeşitli görünümüleriyle birlikte şiddetin de çeşitlendiğini görürüz. Şiddetin doğurduğu nefret, nefretin doğurduğu fiziksel ve psikolojik şiddet; toplumsal ve bireysel şiddet; eril şiddet vs. gibi şiddetin pek çok türüne rastlamak mümkündür. Şiddet başlığı altında ele alınıp yorumlanan dizeler ve beyitler, ana hatlarıyla fiziksel ve psikolojik şiddet olmak üzere iki başlık altında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

3.6.5.1. Fiziksel Şiddet

Romeo ve Juliet'te aile büyüklerinin sürdürdükleri düşmanlık ve nefret, her iki aileye mensup genç bireylerin enerjilerini ve cesaretlerini yönlendirmiş, meydana gelen cinayetler ve intiharlar neticesinde aile büyüklerinin barış kararı almasıyla sona ermiştir. Eserin başından sonuna kadar vurgulanan köklü düşmanlık ve nefret, bu nefretin en derin olduğu yerde doğan aşkın ortalığı kasıp kavurmasından sonra sona ermiştir.

Verona'nın iki seçkin ailesi arasındaki düşmanlık, ailelerin mensubu veya hizmetlisi olan genç erkeklerin, yiğitliklerini ve cesaretlerini göstermeleri için gereken uygun zemini sağlamıştır. Bu gençlerin çıkardıkları kavgalar, Verona ahalisini usandıracak düzeye geldiğinde şehrin yöneticisi Prens Escalus, taraflardan herhangi birinin kavga çıkarması halinde şiddetle cezalandırılacaklarına dair tarafları uyarır; ancak iki gencin öldürülmesiyle sonuçlanacak büyük kavganın çıkmasını önleyemez.

Fuzûlî'nin eserinde kabileler arasındaki düşmanlık, Leylâ ve Mecnûn'un birbirine âşık olmasından sonra başlar. Bu aşkın doğmasından evvel herhangi bir düşmanlık söz konusu değildir. Leylâ'nın babası gençlerin evlenmesine izin vermeyince, bu davaya müdâhil olan büyük komutan Nevfel'in, Leylâ'yı rızasıyla vermediği takdirde şiddet yoluyla alabileceğini söylemesi üzerine durum kabile mensubu erkekler tarafından onur meselesi haline getirilir. Neticede birbirine âşık iki

gencin evlenmesindense bu durumla hiçbir ilgisi olmayan onlarca gencin öldüğü bir savaşa girilmiş olur. Taraflar yenişemeyince ikinci bir savaş daha meydana gelir; bu savaşlar hem komutan Nevfel için hem de Leylâ'nın babası için büyük utanca ve pişmanlığa neden olur.

Her iki eserde de kılıçların çekilip kanların akıtıldığı çatışmalar başlamadan evvel, bu çatışmaları tetikleyen düello teklifleri, tehditler ve meydan okumalar görülmektedir. Ortada çözülemeyecek büyük meseleler veya büyük çıkar çatışmaları bulunmadığı halde, eril güç gösterisi ve ilkel onur anlayışı yüzünden meydana gelen çarpışmalarda her iki taraftan genç insanlar ölmüştür. Bu çarpışmaların baş sorumluları, *RJ*'de Juliet'in kavga ve kılıç meraklısı öfkeli kuzeni Tybalt; *LM*'de ise savaşçılığıyla ünlü yiğit ve korkusuz komutan Nevfel'dir.

Juliet'in kuzeni Tybalt, düşmanlarından nasıl tiksiniyorsa barış kelimesinden de o kadar tiksindiğini açıkça söyler ve Montague'leri çatışmaya sürüklemek için en kışkırtıcı sözleri sarf eder:

Benvolio

Niyetim barıştırmak, tut kılıcını kınında,
Ya da benimle birlikte kullan bu adamları ayırmakta!

Tybalt

Hem çekmişsin kılıcını, hem söz ediyorsun barıştan,
Nasıl tiksiniysem cehennemden, Montague'lerden ve senden
Öyle tiksiniyim bu sözden. Kendini kolla ödle!
(Shakespeare, 2017: 6)

Öyküdeki şiddetin başkahramanı olan Capuletler'in hırçın yeğeni Tybalt, Verona'da yiğitliğiyle bilinen ve takdir edilen Montague'lerin tek oğlu Romeo'ya karşı kıskançlık hisleriyle doludur. Romeo'nun, davetsiz olduğu halde Capuletler'in şölenine gelme cesareti göstermesine içerler. Juliet'in babası buna göz yumduğu halde kendisi bunu aileye yapılmış bir hakaret olarak algılar; büyük bir öfkeye kapılarak intikam almayı kafasına koyar:

Tybalt

Montague'lerden biri sesine bakılırsa,
Kılıcımı getir bana, çocuk!
Bu herif geçirip bir maske suratına
Hangi cüretle gelmiş böyle alay etmeye eğlenemizle!
Soyumun adı üzerine and içerim ki
Günah olmaz gebertmek bu herifi!
...
Hiddetten titriyorum, kendimi zor tutuyorum,
Çarpıştıkça sabrım istekli öfkemle.
Şimdilik gidiyorum; ama bu davetsiz kişi
Tatlı görünse de şimdi, dönüşecek acı bir zehre.
(Shakespeare, 2017: 31)

Montague'nün yeğeni Benvolio ve Prens'in akrabası Mercutio, Romeo'nun en yakın arkadaşlarıdır. Capuletlerin yeğeni Tybalt ne kadar hırslı ve agresifse Romeo'nun arkadaşı Mercutio da en az o kadar hırslı ve agresif biridir. Benvolio, çıkması muhtemel bir kavgayı önlemek için Mercutio'yu oradan uzaklaştırmak ister. Sıcak havanın da etkisiyle gençlerin kendini gösterme merakı yüzünden kavga çıkacağından emindir:

Benvolio

Kuzum Mercutio, n'olur gidelim artık buradan;
Hava sıcak, Capuletler de ortalarda;
Bir karşılaştık mı mutlaka kavga çıkar,
Bu sıcakta, delikanlılığı vurur herkesin başına.
(Shakespeare, 2017: 65)

Romeo ve Juliet'te öykünün en başındaki birinci kavgayı dilediği gibi neticelendiremeyen Tybalt, çıkardığı ikinci kavgada hedefine ulaşmak konusunda kararlıdır. Romeo'yu kışkırtmak ve kılıcını çekmeye zorlamak için uğraşır; ancak Romeo son derece ılımlı ve sevecen bir tavırla karşılık verir:

Tybalt

Hey çocuk, mazur gösteremez
Bana ettiğin hakaretleri bunlar:
Onun için dön ve çek kılıcını.

Romeo

Hiçbir zaman hakaret etmedim ben sana,
Hem ben, aklının alabileceğinden daha çok severim seni,
Sonra anlayacaksın bu sevginin nedenini.
(Shakespeare, 2017: 68)

Romeo'nun bu tavrını “miskin” ve “şerefsizce” bulan Mercutio, Tybalt'a meydan okur ve kılıcını çekmesini isteyerek onu düelloya davet eder. Âşık olduğu kadınla evlenme saadetini yaşayan Romeo, savaştan ve erkeklik gösterilerinden özenle uzak durur. Tybalt ve Mercutio'yu ayırmak ve onları sakinleştirmek için elinden geleni yapar:

Romeo

Benvolio, çek kılıcını şunları ayıralım.
Ayıptır beyler, vazgeçin bu rezillikten!
Tybalt, Mercutio, Verona sokaklarında
Kavgayı kesinlikle yasak etti prensimiz.
Dur Tybalt! Mercutio dostum!
(Shakespeare, 2017: 69)

Romeo ve Benvolio kavgaya engel olamazlar; Mercutio, Romeo'nun kolunun altından gelen darbeyeyle derin bir yara alır; her iki aileye de lanet ederek son nefesini verir. Büyük bir üzüntüyle birlikte suçluluk duygusuna kapılan Romeo, kendisini öldürmek üzere kavga alanına geri gelen Tybalt'la vuruşur ve onu öldürür:

Romeo

Anlayışlı yumuşaklık, haydi göklere artık,
Ey ateş gözlü öfke yol göster bana!
Haydi Tybalt, şu demin bana söylediğin
O “alçak” sözünü geri al bakalım.

Mercutio'nun ruhu çünkü başımızın az üstünde,
Seninkini bekliyor ona yoldaşlık etsin diye.
Ya sen gideceksin onunla, ya ben ya da her ikimiz.
(Shakespeare, 2017: 70)

Hem kendi arkadaşının hem de sevgilisinin kuzeninin cesetlerinin başında donakalmış bir halde duran Romeo, karmakarışık ve ne yapacağını şaşırılmış bir haldedir; Benvolio'nun uyarısıyla kavga alanından kaçıp uzaklaşır:

Benvolio

Kaç Romeo, hiç durma!
Kentliler öfkeli buraya geliyor; Tybalt'sa öldü.
Öyle donakalmış oyalanma. Yakalanırsan eğer,
Prens seni ölüme mahkûm eder.
(Shakespeare, 2017: 71)

Kavga alanına toplanan Prens, aile büyükleri ve vatandaşlar, çarpışma sırasında olan biteni Benvolio'dan dinlerler: Tybalt'ın serkeş öfkesini, Romeo'nun çok uğraştığı halde onu yatıştıramadığını, Tybalt'a korkusuzca meydan okuyan Mercutio'nun ölüm saçan kılıcını ve cesur bir asker edasıyla ölümü küçümseyen tavrını; ancak Tybalt'ın savaştaki ustalığından dolayı bütün hamlelerinin boşa gittiğini; Romeo'nun onları ayırmak için müdahale ettiği sırada Tybalt'ın çevik koluyla öldürücü kılıç darbeler indirerek işlediği cinayeti anlatır:

Benvolio

Tybalt'ın barışa sağır olan serkeş öfkesini
Bir türlü yatıştıramadı;
Tersine, elindeki sivri kılıcını
Tybalt, doğrulttu göğsüne korkusuz Mercutio'nun;
O da, o denli ateşli, pervasız,
Ölüm saçan bir kılıçla karşıladı Tybalt'ı.
Askerce küçümseyerek bir yana iterken ölümü elinin tersiyle
Tybalt'a saldırdı öbür eliyle de.

Ama Tybalt'ın ustalığı önünde
Boşa gidiyordu bütün hamleleri.
“Durun arkadaşlar! Ayrılın! Diye bağırın Romeo,
Sözlerinden daha kıvrak davrandı
Ve çevik koluyla öldürücü kılıçları indirdi,
Sonra aralarına girdi.
İşte ne olduysa o anda oldu; kolunun altından Romeo'nun
Tybalt'ın kalles bir hamlesi
Canını aldı yiğit Mercutio'nun.
(Shakespeare, 2017: 72)

Juliet'in annesi kana karşılık kan ister; yeğeni Tybalt'ı öldüren Romeo'ya ölüm cezası verilmesini talep eder. Ancak Prens, Tybalt'ın da kendi akrabası Mercutio'yu öldürdüğünü söyler. İki aile arasındaki ilkel nefret nihayet Prens'e de zarar vermiştir:

Lady Capulet

Adalet istiyorum Prensime, vermeniz gerekeni!
Romeo, Tybalt'ı öldürdü. Romeo da ölmelidir.

Prens

Romeo onu öldürdü, ama o da Mercutio'yu.
Kim ödeyecek şimdi, bu değerli kanın bedelini?
....
Nefretinizin sonuçları bizi de zedeliyor yakından;
İlkel kavgalarınız yüzünden kanımız akıyor bizim de
(Shakespeare, 2017: 73)

Leylâ ve Mecnûn'da meydan okuma ve savaş, Mecnûn'un tarafı olan Nevfel'le Leylâ'nın babası ve kabilesi arasında görülmektedir. Nevfel, Leylâ'nın babasına yazdığı mektupta sözlerini dikkate alıp dostça davranmalarını; Leylâ'yı Mecnûn'a vererek kendisini memnun etmelerini ister. Birbirine uygun olan bu iki genci niçin böyle kindar duygularla incittiklerini sorar; eğer buna bir son verip

Leylâ'yı güzellikle verirlerse onlara hazineler dolusu inci ve altın sunacağını; fakat bu hayırlı işi geciktirecek olurlarsa mızrağının aşağılamasına ve kılıç darbelerine hazır olmalarını bildirir:

K'ey tâife-i bülend-pâye
Bîgânelig etmen âşinâya

Edüp meni iltifâta memnûn
Leylîni edün refik-i Mecnûn

...

Ol muna bu anadur sezâ-vâr
Ey ehl-i garaz nedür bu âzâr

Kâm olsa nizâsuz müyesser
Ha genc-i dür ü hizâne-i zer

V'er olsa bu hayr işde te'hîr
Ha ta'n-ı sinân ü darb-ı şemşîr (1501-06)

Leylâ'nın babası, Nevfel'in isteğini ve tehditlerini kabilenin diğer üyeleriyle de paylaşır. Nevfel'in mektubuna yazdıkları cevapta bu isteği reddederler. Nevfel'in meydan okumasına aynı tonda karşılık vererek bir beklentileri veya korkuları olmadığını; sahip oldukları hazinenin kendileri için yeterli olduğunu; tehdit ettiği mızrak ve kılıcın kendilerinde de olduğunu ve savaşımaya hazır olduklarını bildirirler:

Genc ü zere eyleme tefâhur
Besdür bize gencümüzdeki dür

Lâf ile kılıçdan urmagıl dem
Kim var kılıcumuz bizüm hem (1509-10)

Leylâ'nın kabilesinden olumsuz cevap gelmesi üzerine Nevfel çok sayıda asker toplayıp savaş borusu çaldırır ve bayrak açar. Savaşın muhatabı olan kabile bu haberi aldığıında kana susamış askerlerini toplar. İki taraftan da acıma duygusu gider ve savaş kızıdır:

Cem' etdi sipâh-ı bî-nihâyet
Çaldurdu nefîr ü çekdi râyet

Ol kavm hem oldılar haberdâr
Cem' eylediler sipâh-ı hûn-hâr

Ref' oldı iki taraftan âzerm
Hengâme-i rezmi etdiler germ (1512-14)

İki ordu satranç misali karşı karşıya durur; kâh mızraklar can alır kâh oklar kan akıtır. Kılıcın keskin dili, bedenlere yokluğun ne olduğunu anlatır. Her tarafta kaburga kemikleri gürz darbeleriyle zırhlara karışır. Savaş meydanı kalkan toz nedeniyle belâ yağdıran bir bulutu; tüfek ile kılıçlarsa gökgürültüsü ve şimşeği andırır:

Satranc-sıfat ol iki leşker
Birbirine durdılar berâber

Geh nîze kılurdu cân-sitânlığ
Geh nâvek ederdi hûn-feşânlığ

...

Eylerdi zebân-ı ta'n-ı şemşîr
Ahvâl-i adem vücûda takrîr

...

Gürz ile olurdu hurd her sû
Cevşenlere üstühân-ı pehlû

Rezm oldı belâ yağışlu her mîg

Ra‘d ü berki tûfeng ile tîg (1518-1524)

Savaşı bir türlü sonuçlandıramayan Nevfel, şaşkınlık içerisinde: “Ben dünyanın en korkusuzu, savaş göklerinin güneşiyim. Kılıcımın kuvveti ve savaş kudretim kimsede yoktur; ancak bu savaştaki galibiyetim neden gecikiyor anlamıyorum” der:

Men eşca‘-ı ehl-i rûzgârem

Hurşîd-i sipîhr-i kâr-zârem

Yoh kimsede tâb-ı tîg-i tîzüm

Endîşe-i tâkat-ı sitîzüm

Bu rezimde bilmezem nedür hâl

Kim fethüme nusret eyler ihmâl (1553-55)

Askerler ona Mecnûn’un savaştaki beklenmedik tavrından, düşman askerinin galibiyeti için ettiği dualardan ve karmakarışık ruh halinden söz ederler. Bunun üzerine Nevfel durumun görüldüğü gibi olmadığını; savaşı kazanmasına engel olan manevi bir güç olduğunu anlar. Bir savaşçı olarak ününün zedelenmemesi için son kez savaşmaya ve savaşı kazandığı takdirde Leylâ’yı almak konusundaki inadından vazgeçmeye karar verir:

Kirdârını görmedi münâsib

Nezr etdi ki ger olursa gâlib

Zikr etmeye dahi Leylî adın

Terk ede bu emr için inâdın (1565-66)

Ordular ikinci kez karşı karşıya gelir; kılıçlar çekilir, başlar kesilip kanlar dökülür. Oklar, canlar bedenlerden çıkabilsin diye pencereler açarlar. Ok temrenleri gül dalındaki gonca misali kemiklere saplanır. Nihayet ilk çarpışmanın aksine savaşı Nevfel kazanır:

Âdetçe yine ol iki leşker
Rezm etmegi etdiler mukarrer

Tîg aldı eline pehlevânlar
Başlar kesilüp tökildi kanlar

Cân eyledi terk-i hâne-i ten
Oh çıkmaga açdı tîr revzen

....

Peykân sünük içre oldu peyvend
Gül şâhlarında gonca mânend

El-kıssa hilâf-ı resm-i evvel
A‘dâya muzaffer oldu Nevfel (1569-74)

İki eserde de kılıçlar iki kez çekilir; ilk çarpışma taraflar için sonuçsuz kalır. Leylâ ve Mecnûn’da savaşı başlatan kişi korkusuz ve hırslı komutan Nevfel’dir; Romeo ve Juliet’te ise ölümle sonuçlanan kavgayı çıkaran kişi, son derece hırslı, korkusuz ve usta bir savaşçı olan Capuletler’in yeğeni Tybalt’tır. İki eserde de çıkan savaşlar ailevi meselelerden kaynaklandığı halde tüm toplumu etkiler. Söz konusu meselelerle ilgisi olmayan insanlar ölür.

LM’deki savaş direkt olarak Leylâ ve Mecnûn arasındaki onaylanmayan aşk yüzünden çıkar. *RJ*’de ise temel neden aileler arasındaki düşmanlıktır. Romeo’nun âşık olduğu kızların ikisi de düşman aileye mensuptur. Rosaline, Capuletler’in yeğeni; Juliet ise biricik kızlarıdır. Romeo, Capuletler’in şölenine Rosaline’i görmek için gider ve orada Juliet’e âşık olur. Düşman aileye bu denli yakın duran Romeo, Tybalt’ın öfkesinin hedefi olur. Yani *RJ*’de aşk, savaşın dolaylı nedenidir.

3.6.5.2. Psikolojik Şiddet

İncelediğimiz eserlerde âşıkların maruz kaldığı psikolojik şiddet, yaşanan trajedinin en önemli nedenlerinden biridir. Sosyal ve psikolojik baskılar, gençlerin

yaşam enerjileri ve sağlıklı düşünme yetileri üzerinde olumsuz sonuçlara yol açar ve onların felâkete sürüklenmelerine neden olur.

RJ'de aileler arasındaki düşmanlık, gençlerin duygu durumları üzerinde pekiştirici bir rol oynar. Engellenen gençlerin yaşadığı tutku ve korku, olması beklenenden çok daha yoğun yaşanır. Romeo ve Juliet, birbirlerinin 'düşman ailelerin çocukları' olduklarını öğrendiklerinde bu durum, onları vazgeçirmek bir yana aralarındaki tutkuyu pekiştirir. Dolayısıyla Romeo ve Juliet arasındaki aşkın kökeninde, üstü şehvet ve tutkuyla örtülmüş büyük bir nefret bulunur²⁸⁴ (Halio, 1998: 85).

Romeo

Bir Capulet mi o? Sevimli alacaklı!

Düşmanıma borçluyum demek ki yaşamımı.

...

Juliet

Biricik sevgim, biricik nefretimden doğdu.

Erken görüp tanımadığım, tanımakta geç kaldığım;

Tiksinilen bir düşmanı birden sevmemle

Harika bir sevgi doğdu böyle.

(Shakespeare, 2017: 33)

Fuzûlî'nin eserinde Leylâ ve Mecnûn'un maruz kaldığı psikolojik şiddet, daha çok "diğer insanlar"ın ürettiği sosyo-kültürel baskıdan kaynaklanır. İnsanların, başkalarını ilgilendiren ve çoğunlukla özel yaşamla ilgili konularda konuşmaları ve yaptıkları negatif yorumlar, dedikoduya konu edilen insanların psikolojik açıdan yıpranmalarına ve alınacak hayati kararlarda yönlendirici olmalarına neden olur. Ortada görünür bir neden yokken ve ikisi birlikte onca mutluyken Leylâ'nın okulu terk etmesi ve gözlerden uzak durması, Mecnûn'un bunalıma girmesine neden olur. Mecnûn'un babası, Leylâ'yı istemek üzere ailesinin kapısını çalar; ancak bu sefer de Leylâ'nın babası, insanların Mecnûn hakkındaki kanaatlerini öne sürer. Bu

²⁸⁴ Shakespeare'in eserlerine psikoanalitik bir yaklaşım için bk. Holland, Norman, **Psychoanalysis and Shakespeare**, 1966; Halio, Jay L., *Critical Approaches, Psychoanalysis Criticism; Romeo and Juliet*, 1998.

kanaatlere göre Mecnûn sıra dışı davranışlar sergileyen tuhaf biridir. “Normal” biri gibi davranmadığı sürece kızını ona vermeyeceğini söyler. Eserde *halâyık*, *ağyâr*, *halk*, *el*, *ehl-i âlem*, *bed-hâh* gibi kelimelerle anılan “başkaları”nın sözleri, gençlerin yaşam enerjilerini o derece tüketir ki Mecnûn Allah’a yakarırken insan tozunun (âdemî gubârı) dahi bulaşmadığı diyarlarda yaşamayı diler. Kaçmak ve uzaklaşmak gibi bir imkânı bulunmayan Leylâ ise gözyaşlarını içine akıtmak ve yapılan tüm baskılara katlanmak durumunda kalır.

Toplum baskısı eserde, daha öykünün başladığı ilk bölümde görülür. Bir erkek evlat sahibi olamayan Mecnûn’un anne ve babası, insanların kınama ve ayıplama oklarının hedefi olmaktan usanmışlardır:

Teşnî‘ ohına olup nişâne
Bîzâr ola andan ata ane (494)

Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn arasında başlayan aşkın dile düşmesi hakkında, aşk ateşinin başını, kınanma ve ayıplanma alevlerinin çektiğini; insanlardan ve onların kınamalarından uzak durmanın mümkün olmadığını²⁸⁵ söyler:

Aşk âteşine budur alâmet
Kim baş çeke şu‘le-i melâmet
...
Merdümden edem deme kenâre
Merdüm göz içindedir ne çâre (608-15)

Aşk dile düşünce her gün birlikte ders çalışıp sohbet eden gençler, hissetmeye başladıkları psikolojik baskı nedeniyle sohbet etmeyi bırakırlar. Konuşmak istedikleri zaman bunun için bir bahane bulmaya ve bu şekilde insanları idare ederek aralarındaki muhabbeti gizli tutmaya çalışırlar:

Söyleşmege ol iki yegâne
Kalmadı sebep meger behâne

²⁸⁵ *Merdüm* kelimesi hem “insan” hem de “göz bebeği” anlamına gelmektedir. Şair kelimenin çift anlamlı olmasından yararlanarak sanat yapmıştır (Doğan, 2008: 558).

Tâ olmaya râz âşikârâ

Devrân ile kıldılar müdârâ (620-21)

İncelediğimiz eserlerdeki sosyal ve psikolojik baskılardan en önemlisi ve her iki eserde de ortak olan şiddet türü, kadın kahramanların maruz kaldığı zoraki evliliklerdir²⁸⁶. Kadın karakterler aile baskısıyla, üstelik de bir başkasına âşıkken, asla gönüllü olmadıkları bir evliliğe sürüklenirler. Aşkın verdiği engin duygularla ve hissettikleri büyük özlemle ruh dünyaları bir denizi andırırken, ruhen hiç aşına olmadıkları bir adamla evlenme hissi, ikisi için de mezara veya kafese kapatılmaktan farksızdır.

RJ'de düşmanlık ve ondan kaynaklanan şiddet, gençleri iki şekilde sosyalleşer: İlki toplumsal kimliklerini “karşı” ailenin oğlu veya kızı şeklinde tanımlamak durumunda kalmalarıdır ve bu durum onların -eş seçimi de dahil olmak üzere- tüm sosyal ilişkilerini belirler. İkinci olarak bu düşmanlık gençleri fiziko-seksüel bir erteleme (*moratorium*) durumuyla karşı karşıya bırakır. Gençler, bu nefret ve düşmanlığın ağır yükünü taşıyan babalarının takipçileri olarak yaşamak durumundadırlar ve doğal bir şekilde gelişmesi beklenen karşı cinsle flört etmek, duygusal ve sosyal beklentilerini doğal bir şekilde karşılamak yerine bu konuda da aileye uymak zorundadırlar; aksi halde aileyi terk etmeleri beklenir (Halio, 1998: 84).

Juliet, babası tarafından alınan acele bir kararla başka bir adamla evlenmeye zorlanır. Juliet, evlendirmeyi düşündükleri adamla hiç tanışmadan alelacele alınan bu karar karşısında paniğe kapılır. Gerçek duygularından haberi olmayan ailesinin aldığı bu karara itiraz etmeyi dener. Annesiyle konuşurken “Paris’le evlenmektense nefret ettiğim Romeo’yla evlenirim daha iyi!” diyerek gerçek arzusunu hiç umulmayan bir şeymiş gibi dile getirmesi, öykünün kurgusunu bilenler için oldukça trajik bir durumdur:

²⁸⁶ Kant, *Ethica*’da “baskı”yı, “kişinin isteyerek yerine getirmeyeceği bir eyleme mecbur bırakılması” olarak tanımlar. İnsanların fiziksel olarak tamamen özgür olduklarını, fakat ruhsal açıdan hiç kimsenin özgür olmadığını söyler. İnsanlığın gerekli ve önemli gördüğü amaçlar, diğer insanların özgürlüğünü kısıtlar ve onları bağımlı kılar (Kant, 2007: 44).

Juliet

Gelip aşkını bildirmeden kocam olacak adam
Evlenmem gerekiyor, neden: Şaşıyorum bu aceleye!
Yalvarırım efendim, söyleyin efendi babama,
Evlenmek niyetinde değilim daha; evlensem bile,
Yeminle, nefret ettiğimi bildiğiniz Romeo'yla evlenirim daha iyi
Kont Paris'le evlenmektense; doğrusu önemliymiş haberiniz!
(Shakespeare, 2017: 93)

Juliet, Kont Paris'le evlendirilmesi kararına itiraz etmeyi denediğinde babasının en acımasız ve zorba yüzüyle karşı karşıya gelir. Dayak yemek, nikâh için kiliseye sedyeyle sürüklenmek, evlatlıktan reddedilmek, mirastan mahrum bırakılmak, evden kovulmak, bir daha sevdiklerinin yüzünü görememek vb. tehditlerle sindirilir. Annesinden ve dadısından da destek bulamayınca nihayet boyun eğmek zorunda kalır:

Capulet

Bu Perşembe Paris'le birlikte
Sen Piyer Kilisesi'ne gitmek için çekidüzen ver kendine.
Yoksa seni oraya sedyeyle sürüklerim.

...

Juliet

Babacığım, diz çöküp yalvarıyorum size,
Diyeceklerim var, n'olur kızmadan dinleyin beni.

Capulet

Yıkıl karşımdan sersem! Saygısız yaratık!
Şimdi beni iyi dinle: ya kiliseye gidersin perşembeye
Ya da bir daha bakamazsın benim yüzüme.
Laf istemem, cevap verme, karşılık da!
(Shakespeare, 2017: 95)

Leylâ, kendisini istemek üzere değerli hediyelerle gelen İbni Selâm'ın evlilik talebinin kabul edildiğini duyduğunda bahar mevsiminde olan ömrü hazâna döner;

ümitlerinin gözüne toprak dolar ve hayallerinin fidanı yapraklarını döker. İşler beklentilerinin aksine gelişir ve saadeti felâkete dönüşür. Gül umarken dikene takılır; ışık isterken nasibine ateş düşer:

Leylî bu cefâdan oldu âgâh
Kim buldı bahârına hazân râh

Ümmîdi gözine doldı toprag
Maksûd nihâli tökdi yaprag

Aks-i garaz oldu suret-i hâl
İdbâra mübeddel oldu ikbâl

Gül ister iken sataşdı hâra
Nûr ister iken dutuşdı nâra (1718-21)

Leylâ, çaresizce evlilik kararına boyun eğer. Bunun için ona sitemler eder sevgilisine yazdığı mektupta, değerli bir eşya gibi satılığa çıkarıldığını; bu alışverişte kendisinin herhangi bir seçim şansının bulunmadığını yazar. Ne satanın ne de alanın kim olduğuyla ilgilendiğini; eğer kendisine seçme hakkı verilse elbette kendisinden başkasını seçmeyeceğini ancak bu konuda kendisine bir şey sorulmadığını söyler:

Men gevherem özgeler hırîdâr
Mende degül ihtiyâr-ı bâzâr

Devrân ki meni mezâda saldı
Bilmem kim idi satan kim aldı

Olsaydı menüm bir ihtiyârüm
Olmaz idi senden özge yârüm (1965-67)

İncelediğimiz eserlerde psikolojik şiddete maruz kalanlar daha çok kadın kahramanlardır. Hem düşmanlık hem sosyal baskılar erkeklerden çok onları etkiler.

Erkek karakterlere de Juliet ve Leylâ dışında başka kadınlar önerilir. Ancak bu öneriler yapılırken erkeklerin mutluluğu öncelenir. Oysa kadınlara dayatma şeklinde yapılan başka erkeklerle evlilik teklifinde, ailelerin tatmin duygusu esastır. Juliet ve Leylâ'nın bu evlilikte mutlu olup olmayacağı sıradan bir mesele olarak bile görülmez.

3.6.6. Ölüm

Doğu düşüncesinde ölüm olayıyla ilgili pozitif bir yaklaşım söz konusudur. Olgunlaşma yolundaki en etkili deneyim aşktır; aşkın en üstün mertebesi de bu yolda fiziksel varlığını gözden çıkarmaktır. Divan şiirini önemli oranda etkileyen tasavvuf düşüncesinde “olmak” için “ölmek” gerekir²⁸⁷. Mevlânâ aşkı bir deryaya benzetir; diriyken bu deryada canlı kalabilmek çok zordur, fakat deniz ölüyü başında taşır. Sırlarla dolu aşk denizinde diri kalmak isteyen, varlığını yok etmeyi göze almak zorundadır (Çelebioğlu ve Nahifî, 2014: 124/2948). Sultan Veled *Aşknâme* adlı şiirinde aşkı, insanlık âlemine süzülerek âşığın can kuşunu avlayan ve onu yakınlık ve yücelik makamına götüren bir şahine benzetir (Sultan Veled, 2015: 157).

Alman şair Platen, “Güzelliğe gönül gözüyle bakan, çoktan ölüme teslim edilmiştir; ölümün elinden kurtulmak için ne kadar çabalarsa çabalasın nafile! Ölümün gücü muhakkak güzelliğe hayran olanları yakalayacaktır.”²⁸⁸ der. Aşk ve ölüm arasındaki bu zorunlu ilişki, Schopenhauer’a göre aşktaki türü devam ettirme hedefinin gerçekleşmediği durumlarda açığa çıkar. Kavuşmanın gerçekleşmediği aşk öykülerinde genellikle âşıklar birlikte can verirler. Romeo ve Juliet, Tankred, Don Karlos, Wallenstein; Leylâ ve Mecnûn, Sassui ve Punhun²⁸⁹ gibi aşk öyküleri

²⁸⁷ Bu felsefeyi İran edebiyatından öğrenen Goethe, *Doğu Batı Divanı*’ndaki *Selige Sehnsucht* adlı şiirinde bu düşüncüyü dile getirir:

Sırrına ermemişsen hâlen

Sen şu “öl ve ol!” hâlinin

Garip bir misafirsin ancak

Şu kasvetli dünyada (Goethe, 2017: 184).

²⁸⁸ August von Platen’in (1796-1835) *Tristan* adlı şiirinin ilk dizeleri:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,

Ist dem Tode schon anheimgegeben,

Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,

Und doch wird er vor dem Tode beben,

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

²⁸⁹ Sindh folkloruna ait Sassui ve Punhun hikâyesinde, Prens Punhun uzun süre aradığı fakat bulamadığı sevgilisi Sassui’nin öldüğünü öğrenir ve mezarını arayıp bulur. Sevgilisinin mezarına

böyledir (Schopenhauer, 2017: 69). Âşıklar, birbirinden ayrı kaldıklarında bir anlamda ölüm deneyimine yaklaşırlar. Zira sevgiliden ayrı kalmak, âşık için ölümden farksızdır. Birbirine kavuşamayan âşıklar, yaşamla ölüm arasındaki ince çizgide gidip gelirler. Vuslatla taçlandırılmayan aşk, âşığı ölüme çağıran bir güç haline gelir.

Yukarıda ölümle ilgili değinilen felsefî görüşler, incelediğimiz eserlerde aşk uğruna yaşamı hiçe sayan âşıklarla ilgilidir. Elbette buna Kont Paris ve İbni Selâm'ı da eklemek gerekir. Bu karakterlerin Romeo ve Mecnûn kadar gerçek bir aşk deneyimi yaşadıklarından söz etmek mümkün değildir. Fakat onlar da hikâyelerdeki rollerine bakıldığında aşkın gönüllü kurbanları olmuşlardır. Sevdikleri kadından umduklarını bulamadıkları halde ölene kadar sevmeye devam etmişler ve bu aşk uğruna hayatlarını kaybetmişlerdir. Hatta bu nedenle Romeo ve Mecnûn'un saygısını kazandıkları görülür.

Karşılaştırdığımız eserlerden *RJ*'de ölümün birden fazla türüyle karşılaşırız: cinâyet, intihâr, kederden hastalanıp ölme gibi... *LM*'de ise savaş sırasındaki ölümler dışında ölen karakterlerin hepsi kederinden hastalanarak ölür. Her iki eserdeki ölüm türleri, eserlerin yazıldıkları dönemin sosyo-kültürel koşullarıyla ilgilidir. *RJ*'in yazıldığı çağın kültüründe şövalyelik ve bununla ilgili iyi kılıç kullanma, cesaret, gözü karalık, düello gibi kavramlar oldukça önemlidir. *RJ*'deki şiddet ve ölüm sahnelerinde bunun izleri görülür. *LM*'de ise İslâm dünyasındaki dinsel prensiplerin Fuzûlî'yi önemli ölçüde kısıtladığı görülür. Bununla ilgili olarak *LM*'de hem ölmesi arzulanan insanların (İbni Selâm) hem ölmeyi arzulayan insanların (âşıklar) hem de âşıkları iyice perişan etmek için öldürülen insanların (Mecnûn'un babası) hepsinin kederinden hastalanıp ölmesi, İslâm dininde cinayet ve intihârın, affı mümkün olmayan günahlar arasında sayılmasından kaynaklanan ve gerçek hayatta görülmesi çok nadir durumlardır. Hristiyanlıkta da yasak olan cinayet ve intihar gibi olaylar, Rönesans'la birlikte dinî kuralların gevşemesi nedeniyle *RJ*'de bolca işlenmiştir. Diğer yandan Katolik seyircide oluşacak muhtemel tepki, gençlerin âşık olduktan hemen sonra kiliseye koşup evlenmesi ve Rahib'in eserdeki olumlu imajıyla dengelenmiş gibidir.

kaplanır ve oracıkta kederinden can verir. Varlık perdesi aradan kalkar ve iki sevgili ruhen birleşirler (Özkan, 2014: 204).

Tablo 9: Eserlerde Gerçekleşen Ölümler ve Nedenleri

<i>Romeo ve Juliet</i> (6 ölüm)	<i>Leylâ ve Mecnûn</i> (4 ölüm)
Mercutio (Tybalt öldürür)	Mecnûn'un babası (kederinden ölür)
Tybalt (Romeo öldürür)	İbni Selâm (kederinden ölür)
<i>Juliet (sahte ölüm)</i>	Leylâ (kederinden ölür)
Romeo'nun annesi (kederinden ölür)	Mecnûn (kederinden ölür)
Paris (Romeo öldürür)	
Romeo (intihar eder)	
Juliet (intihar eder)	

Tablo 10: Eserlerde Ölen Karakterlerin Ana Karakterlerle İlişkisi

Romeo	Juliet	Mecnûn	Leylâ
Arkadaşı Mercutio	Kuzeni Tybalt	Babası	Kocası Selâm
Annesi	Kocası Paris	Kendisi	Kendisi
Kendisi	Kendisi		

Eserdeki yaşlı karakterlerden Mecnûn'un babası ve Romeo'nun annesi, oğullarının uzaktaki perişan hallerine duydukları derin üzüntüden dolayı hastalanarak ölmüşlerdir²⁹⁰:

Prens

Gel Montague; sen erken kalkmışsın ama

Oğlun ve mirasçın senden erken davranmış yatmak için.

Montague

Ah efendimiz, karım öldü dün gece!

Oğlumun sürülmesinden duyduğu keder tıkadı soluğunu.

Bu yaşımda bana karşı fesat hazırlayan

²⁹⁰ Nevâyî'nin versiyonunda Mecnûn'un annesi de kederinden ölür:

Bu vâkı'a içre nâ-tivân zâl

Andın ki degeyler oldı bed-hâl

Bir yandın oğul gam u şikenci

Bir yandın abuşka derd ü renci

Ger oğlı firâkı birle ketti

Ne bolsa abuşkasıya yetti. Nevâyî 2981-2986 (Güler, 1999: 116)

Daha hangi acı var?
(Shakespeare, 2017: 130)

Mecnûn'un babası, oğlu uğruna çektiği dert ve elem yüzünden hastalanır; bir süre sonra oğlunun adını anarak ruhunu teslim eder:

Derd ü elem etdi anı rencûr
Kalmadı hayâtı şem'ine nûr

Derdine bulunmaz oldu dermân
Mecnûn dedi verdi âkıbet cân (2155-56)

Aşk söz konusu olduğunda hayat ve ölüm arasındaki çizgi, gözle görünmeyecek kadar incedir; bir tercih yapması gerektiğinde âşık, hiç düşünmeden hayat karşısında duran ölümü seçebilir; zira aşkın büyüsünü tanıyan âşık için hayat, aşk varsa anlamlıdır.

Leylâ; "Onun aşkı uğruna canım bedenimden ayrılrsa bile, bu aşkın izi canımdan asla silinmeyecektir" der. Zira aşk, ölümden daha ölümsüzdür:

Cân eğer çıhsa tenümden eser-i mihri ile
Eser-i mihri sağınman ki çıkar canumdan (721)

Her iki metinde de ölümün övüldüğü, hatta kimi zaman kutsandığı görülmektedir. Leylâ'nın ölümü üzerine söylenen gazelde ölüm hakkında şunlar söylenir: Kabirdeki yalnızlığı düşünüp ölümden tiksinnememelidir; aksine ölümle dost olmalıdır. Zira bir ölünün değdiği her avuç toprak başka bir insandır. Bu dünyada kurulan hiçbir bina sağlam değildir; bu nedenle ölüm ülkesinde yer edinmek gerekir:

Anup tenhâlığı kabr içre nefret kılma ölmekden
Tarîk-i üns dut kim her avuç toprak bir âdemdür

Degül muhkem cihân mülkinde her bünyâd kim kılsan
Fenâ mülkinde dut menzil kim ol bünyâd muhkemdür (2907-08)

Juliet'in ölümü üzerine yasa bürünen ailesine Rahip Lawrence şunları söyler: "Ölen insan mutlulukla göğe yükselir. Gerçek ve sonsuz yaşam da burada değil, gökyüzündedir. Kızınızın ruhu bulutların üstüne çıkarak cennete yükseldi. Bu ağlanacak bir olay değil, aksine mutlu olunacak bir olaydır!"

Rahip Lawrence

Sakin olun, ayıptır! Felaketin devası kederde barınmaz.

Gökle siz bu kıza ortakınız

Şimdi gök sizin payınızı da aldı.

Bu bir mutluluk kızınız için,

Ondaki payınızı zaten ölümden koruyamazdınız,

Oysa gök sonsuz bir yaşamda saklar kendi payını.

En çok istediğiniz onun mutlulukla yükselmesiydi,

Onun yükselmesi gereken yerse sizin cennetinizdi.

Şimdi de ruhunun bulutların üstüne çıktığını,

Cennete yükseldiğini gördüğünüz halde, ağlıyorsunuz ha!

(Shakespeare, 2017: 113)

İncelediğimiz eserlerde, *ölüm* ve *düğün* olaylarını birlikte düşünüp aralarında bir bağ kurmamızı sağlayacak imajlara rastlanır²⁹¹. *RJ*'de Juliet'in düğün sabahı ölmüş olması üzerine, düğün için yapılan tüm hazırlıklar cenaze törenine uyarlanır. İlahiler yas tutan ağıtlara döner; gelin süslemeleri ise bir cesedi süslemek üzere kullanılır:

Capulet

Dönsün düğün şölenimiz hüznü cenaze yemeğine;

İlahilerse yas tutan ağıtlara;

Süslesin gelin çiçekleri gömülen bir cesedi.

Tersi olsun her şey her şeyin.

(Shakespeare, 2017: 113)

²⁹¹ Bununla ilgili örnekler *mezarla* ilgili bölümde de yer verilmiştir.

LM'de Leylâ, ettiği feryatlarla düğününü mâteme; şenlik evini yas yerine döndürür. Feryâdı, çalgıların sesini bastırır; yanağından çıkan ateş, başındaki gelin tacını yakar:

Efgân ile mâtem etdi sûrı
Mâtem-kede mahfil-i sürûrı
...
Pâ-bûsına bulmayup hınâ dest
Kılmışdı nekâreni üni pest

İklîle ruhı ururdu âteş
Buy-ı hoş ana gelürdi nâhoş (1722-29)

Her iki eserde de gençlerin birleşmesi ve oluşan mutlu tablo, cennette resmedilmiştir. Bu resim, okuyuculara rüya vasıtasıyla haber verilir. *RJ*'de Romeo, sürgün yeri Mantua'dayken bir rüya görür. Buna göre, o sırada toprağın altında olan Juliet, bir tahtta oturmaktadır. Bir ruh gelip Romeo'yu neşeli hayaller eşliğinde göğe çıkarır. Sevgilisi onun cesedini bulur ve dudaklarından öperek ona öyle bir hayat soluğu verir ki Romeo dirilir ve bir imparator olur:

Romeo

İnanacak olursam eğer uykunun aldatıcı gerçeğine,
Yakında sevinçli haberleri belirtiyor düşlerim;
Gönlümün sahibesi hafiften oturuyor tahtında.
Sonra bilmediğim bir ruh bütün gün
Beni yukarılara çıkarıyor neşeli düşüncelerle.
Sevgilim gelip beni ölü buluyor düşümde
Ve öyle bir hayat soluğu veriyor ki öperek dudaklarımdan;
Dirilip imparator oluyorum birden.
Ah, aşkın gölgeleri bile sevinçle dolu olursa böyle
Kimbilir ne tatlıdır aşkın kendisine kavuşmak!
(Shakespeare, 2017: 117)

LM'de rüyayı gören kişi, Mecnûn'un yakın arkadaşı Zeyd'dir: Rüyasında bir bahçede gördüğü güzel bir çift, her türlü endişe ve kederden uzak, yüzleri mutluluktan parlar haldedir. İnsanların kınamalarından uzak, birlikte neşe içinde vakit geçirmektedirler. Onlara hizmet eden binlerce melek vardır. Zeyd, bu padişâhların kim olduğunu, nasıl bir rütbede olduklarını sorar. Oranın cennet olduğu; bu ay yüzlü, uğurlu kimselerin, tertemiz bir aşkla toprağa giren Leylâ ve Mecnûn oldukları söylenir:

Hâb içre görindi ol figâra

Bir bâğda iki mâh-pâre

Ruhsârlarında zevkden nûr

Bîm-i gam ü derd-i gussadan dûr

Hoş-vakt ü neşât-mend ü dil-şâd

Ağyâr taarruzından âzâd

Her meh-veşe min ferîşte-sûret

İhlâs ile olmuş ehl-i hidmet

Sordı ki bular ne mâhlardur

Ne rütbelü pâdişâhlardur

...

Budur dediler riyâz-ı Rıdvân

Bu kavm-i huçeste hûr ü gılmân

Bu iki meh-i huçeste-ruhsâr

Mecnûn ile Leylî-i vefâ-dâr

Çün vâdî-i aşka girdiler pâk

Ol pâklig ile oldılar hâk (3021-29)

RJ'deki altı ölüm ve *LM*'deki dört ölüm²⁹² arasında huzurlu ve doğaya uygun meydana gelen bir ölüm yoktur. *RJ*'de Mercutio, Tybalt ve Paris cinayete kurban gitmiştir. *LM*'de İbni Selâm'ın kederinden öldüğü söylenir ancak gerçekte onun ölümünden Mecnûn sorumludur. Daha önce belirttiğimiz gibi İslam'da cinayet ve intihar büyük günahlar arasında sayılmıştır. Fuzûlî, bu aşk hikâyesinin kahramanlarını birer aziz gibi görmemizi istemiş, bu yüzden onları zina, cinayet, intihar gibi büyük günahlara bulaştırmamıştır.

3.6.6.1. Cinayet

RJ'de Romeo'nun arkadaşı ve Prens'in akrabası olan Mercutio, Tybalt'la vuruşurken öldürülür. Aynı kavgada Tybalt, Romeo'yla vuruşurken öldürülür. Ancak *RJ*'de işlenen en trajik cinayet, hiçbir şeyden haberi olmayan ve âşıkların arasına girdiğini bilmeden bir trajediye dâhil olan Kont Paris'in öldürülmesidir. Paris, evlenecekleri gün ölen nişanlısının mezarını kazarken yakaladığı Romeo'yu tutuklamak ister. Romeo ona kaçıp gitmesi için yalvarır; ancak Paris kılıcını çeker ve Romeo'dan teslim olmasını ister. Vuruşurlar ve Paris düşer:

Romeo

Soylu genç, gel kışkırtma umutsuz bir adamı,
Hemen git ve yalnız bırak beni.
Aramızdan ayrılanları düşün; onlar korku versin sana.
Yalvarırım delikanlı, beni zorla çıldırtıp
Boynuma bir günah daha sarma.
Hemen git! Gökler tanıgım olsun, kendimden çok seviyorum seni,

...

Paris

Boşuna yalvarıp yakarma
Tutukluyorum seni suçlu olduğun için.

Romeo

Bana meydan okuyorsun ha!
Öyleyse sen bilirsin oğlum!

²⁹² Kim olduğu bilinen karakterler kastedilmiştir. Savaş kurbanları buna dahil değildir.

(Shakespeare, 2017: 124)

LM'de genç, güçlü, sağlıklı, yakışıklı ve erdemli bir genç olarak tasvir edilen İbni Selâm, Leylâ'nın Mecnûn'a olan aşkıdan habersiz onun güzelliğine vurulur ve ona sahip olmak elinden gelen her şeyi yapar. Görünüşte ona sahip olur ancak Leylâ onu kendinden uzak tutar. Leylâ'ya uzaktan bakmakla teselli olur. Ancak Mecnûn, Leylâ'ya yazdığı mektupta eğer aşkında samimiye kocasını bırakıp gelmesini; şayet İbni Selâm engel olmaya kalkarsa onu "mânen" yerle bir etmeye gücü yettiğini; edeceği bir "âh" ile kocasının talihini karartacağını söyler:

V'er İbni Selâm mâni' olsa

Sedd-i reh-i vasl vâki' olsa

Bildür kılayın siyâh bahtın

Bir âh ile târümâr tahtın (2424-25)

Nitekim kısa bir süre sonra İbni Selâm, Mecnûn'un beddua ve âhlarının hedefi olur. Servi boyu bükülür; bedeni o derece zayıflar ve takatten düşer ki yataktan kalkamaz hale gelir. Vücudu yastıkla ve döşekle bütünleşir. Günden güne durumu kötüleşir; iyileşme ihtimali kalmaz ve bir süre sonra ölür:

Gam mâtemin eyleyende bünyâd

Neyyâha bu nev' çekdi feryâd

Kim İbni Selâmı etdi gerdûn

Âmâc-ı hadeng-i âh-ı Mecnûn

....

Derd ü gam-ı hasret-i nihânî

Serv-i kadin etdi hîzrânî

Yüz urdı bozulmaga tılısmı

Bir gâyete yetdi za'f-ı cismi

Kim peykeri nakş-ı bister oldu
Ra‘na kadi bister ister oldu

Gün günden olup harâb hâli
Kalmadı sagalmak ihtimâli

...

Endîşe-i ömri oldu bâtil
Cân verdi vü oldu Hakka vâsıl (2433-43)

LM ve *RJ*’de bu cinayet ve benzeri ölümler dışında bir de gerçekleştirilmeyen iki suikast planı vardır: Juliet’in annesinin Romeo için hazırladığı suikast planı ile Leylâ’nın babasının Mecnûn için tasarladığı suikast planı. Eserlerde bu planlar yapılmış ancak gerçekleştirilmemiştir.

Capulet’in yeğeni Tybalt’ın öldürüldüğü kavganın ardından, Juliet’in annesi Lady Capulet, kana karşılık kan ister; Romeo’ya ölüm cezası verilmesini talep eder; ancak Tybalt da Mercutio’yu öldürdüğü için Romeo’ya idam cezası yerine sürgün cezası verilir. Bu duruma çok içerleyen Lady Capulet, yeğeninin ölümünden sorumlu olan Romeo’nun sürgünde de olsa yaşamını sürdürmesini hazz edemez. Onu öldürtmek için bir suikast planı hazırlar; ancak plan uygunlanmaz. Eserde bir daha bu plandan söz edilmez:

Lady Capulet

Ah, kanı akıtılmış sevgili akrabamın!
Prens, mademki hakseversiniz,
Kanımıza karşılık, Montague kanı isteriz.
(Shakespeare, 2017: 72)

....

Juliet

Evet efendim, kollarımın erişemeyeceği yerde;
Kuzenimin öcünü ben alsam keşke!

Lady Capulet

Onun öcü alınacak, hiç merak etme!

Ağlama artık, Mantua'ya giden o kaçağın yanına
Öyle birini gönderip öyle farklı bir şey tattırırım ki ona,
Çok geçmeden Tybalt'a arkadaşlık eder,
O zaman sanırım için rahat eder.
(Shakespeare, 2017: 92)

LM'de Nevfel'in Leylâ'nın kabilesine açtığı savaşta, kabilesinden yüzlerce gencin ölmesi üzerine Leylâ'nın babası, bu savaştan sorumlu tuttuğu Mecnûn'u öldürtmek üzere kabile reisinden yardım ister. Bu meselenin sadece kendi ailesini değil tüm kabileyi ilgilendirdiğini; Mecnûn yaşadığı sürece başlarına dert açacağını, bu nedenle de öldürülmesi gerektiğini söyler. Ancak yapılan suikast planı, plan aşamasında kalır. Eserde bu plandan bir daha söz edilmez:

Bir gün anı etdiler haberdâr
K'ey pîr-i şikeste-i dil-efgâr

Dün Leylî atası ol siyeh-dil
Ol mun'im-i sifle pîr-i câhil

Ser-hayli yanında dâd ederdi
Mecnûn-ı hazîni yâd ederdi

Kim bu delü hükme olmayup râm
Halka bizi eyler oldı bed-nâm

Peyveste yeter bize belâsı
Nevfel gazabından et kıyâsı

Çün mahz-ı şer oldı zât-ı ef'î
Vâcib görünür müdâm def'i

Her niçe ki tende cânı vardur

Nâmûsumuza ziyânı vardur

Nâmûs bizüm degül senündür

Def eyleye gör ki düşmenündür

Çünkim zararında gördiler nef

Azm eylediler ki edeler def (2025-33)

Eserlerde ana karakterlerin ölümü, kendi iradeleriyle yaşamlarına son vermeleri şeklinde olmuştur. Bu ölümler “intihar” başlığı altında incelenmiştir.

3.6.6.2. İntihar

Aşk, şiddetlenip büyük bir tutkuya (passion; غرام) dönüştüğünde, sevgili, âşığın zihninde, okyanusun ortasında susuzluktan harap olmuş birinin gördüğü serap misali bir *khimeraya* (imagination; kuruntu) dönüşür. Bu hayal o derece parlak ve ışıltılıdır ki vuslat gerçekleşmeyince yaşam, âşık için bütün çekiciliğini kaybeder. Hayata ve diğer insanlara karşı hissedilen bezginlik, tiksinti derecesine varır ve bu haldeki insan için ölüm korkunç bir şey olmak bir tarafa, istenilen, özlenilen bir şey haline gelir (Schopenhauer, 2017: 71).

Sevgiliye kavuşamayan âşığın hissettiği acı, iradesini elinden alır ve onu büyük bir zaafa uğratar. Düşüncelerin içinden sızıp bedeni ele geçiren acı hissi, insanın yaşamını sürdürmesi için gereken çabayı zayıflatır. Yaşamaktan hiçbir zevk alamayan insan, acıdan kurtulmak için kaçabileceği bütün sığınakları dener, ancak zihninde dönüp duran felaket duygusundan kendini kurtaramaz (Breton, 2015: 22). Duygularını yönetemeyecek derecede zaafa düşen insan, kaderin hükümlerine teslim olup çaresizce onu sona götüren olayları seyretmeye başlar; ne şekilde kurtulacağını bildiği halde bu esaretin içinde kalmaya zorlanır (Spinoza, 2016: 309).

Âşıklar için hayat, sevgiliyle anlam kazanır; sevgili yoksa yaşamın hiçbir değeri yoktur. Sevgiliyle birlikte olma düşüncesi, dünyadaki hiçbir hazla kıyaslanamayacak kadar büyük bir saadeti vaad eder. Bu nedenle sevgiliyi görme

umudunun kalmaması, âşığın tüm yaşama hevesini yok eder ve âşık yüzünü toprağa dönerek ölümü arzulamaya başlar²⁹³.

Romeo'nun öldüğünü düşünen Juliet, benliğinin o anda parçalanıp yok olduğunu hisseder. Yaşamın hâlâ hüküm sürdüğü bedeni ona yük gibi gelmeye başlar. Topraktan gelen değersiz bedeninin harekete son verip geldiği yere geri dönmesini diler:

Juliet

Ah parçalan yüreğim! İflas eden benliğim parçalan hemen!

Gözlerim, hadi zindana! Bakmayın sakın özgürlüğe!

Ey topraktan gelen değersiz beden,

Toprağa dön, son ver harekete,

Gir kasvetli tabuta Romeo'yla birlikte.

(Shakespeare, 2017: 76)

Âşık için sevgiliden ayrılmanın ölümden hiçbir farkı yoktur. Bir başkasıyla evlenmeye mecbur edilen Juliet, böyle bir durumda Romeo'yla birlikte olmanın hayalini bile kuramayacaktır. Son bir umutla Rahib'e gider ve ona bir çare bulamadığı takdirde elindeki hançerle yaşamına son vermeye kararlı olduğunu söyler. Juliet'in, elindeki ölüm aracını kullanmak konusundaki kararlılığını gören Rahip, onu bu durumdan kurtarmak amacıyla çılgınca bir plan yapar; bitkilere dair engin bilgilerini kullanarak, ona geçici bir ölüm hali verecek bir iksir sunar. Niyeti Juliet'in Paris'le evlenmesini önlemek ve onu ailesinden kurtarıp Romeo'nun yanına kaçmasını; olanlar unutulana kadar gözlerden uzak olmalarını sağlamaktır:

Rahip Lawrence

Evlenmektense Kont Paris'le

²⁹³ Ölüm içgüdüğü uyarılan insanlarda sosyo-kültürel faktörler, bu içgüdünün yönelişini belirler ancak yoğunluğu üzerinde etkili olmaz (Fromm, 1994: 43). Acıya duyarlılık eşiği tüm insanlarda birbirine yakındır; ancak insanların acıya verdiği tepki ve acı karşısında aldıkları tavır; bireylerin dünya görüşü, dinî veya dünyevî değerleri, kişisel yaşantıları gibi sosyo-kültürel faktörlerin etkisi altında şekillenir. Mesela bir Yahudi ya da Protestan için acıda insanın ruhunu yücelten herhangi bir erdem yoktur. Buna karşılık bir Katolik için acı, insanın kendisini bir sevgi işareti olarak göstermesi gibi bir paradoksu temsil eder. Bir Müslüman veya bir Hindu için acı, riyazet yoluyla beden üzerinde etkili olmak ve onu itaat altına alıp eğitmek için önemli bir araç olarak görülür (Breton, 2015: 164).

Kendi canına kıyacak istem gücü var içinde,
O zaman bu utancı defetmek için
Ölüme benzer bir şeyi göze alabilirsin:
Ölümden kaçabilmek için ölümle pazarlık edeceksin,

....

Bu şişeyi al. İçiver hemen yatağa girdiğinde
Bu damıtılmış şurubu;
O anda damarlarından soğuk ve uyuşukluk veren bir şeyin
Aktığını hissedeceksin; duracak doğal atışı nabzının;
Ne sıcaklık, ne de soluk; yaşadığını gösteren hiçbir şey kalmayacak,
Bütün gülleri solup küle dönecek dudaklarının, yanaklarının;
Hayatın gündüzünü nasıl kaparsa ölüm,
Tıpkı onun gibi kapanacak gözlerinin panjurları;
Bedenini yumuşak tutan o hayati güç kaybolup
Soğuk ve kaskatı, ölüm gibi görünecek.
Ölümden ödünç alınan bu durum, tam kırk iki saat sürecek²⁹⁴
(Shakespeare, 2017: 103)

Juliet'in öldüğü ve gömüldüğü haberini alan Romeo, yaşamını sürdürmeyi bir an bile düşünmez; artık tek isteği Juliet'i son bir kez görüp onunla birlikte ebedi uykusuna yatmak üzere mezara girmektir:

Romeo

Juliet'im benim, bu gece seninle yatacağım
Bunun yolunu bulmalı şimdi. Ey kötü düşünceler
Ne de çabuk girersiniz aklına umutsuz kişilerin!
(Shakespeare, 2017: 118)

²⁹⁴ Antik Yunan tragediyalarından Efesli Xenophon'un *Efesiaca* adlı eserinde Anthia isimli kadın karakter, birtakım entrikalar yüzünden kocasından ayrı düştüğünde, ailesi onu bir başkasıyla evlenmeye zorlar; bundan kaçamayacağını anladığında, kocasına ihanet etmemek ve günaha girmemek için bir hekimden öldürücü bir zehir vermesini ister; hekim ona ona zehir yerine geçici bir ölüm hali yaşatacak bir iksir verir. İksirin etkisi geçtiğinde uyanan Anthia kendini bir mezarda bulur (Nutku, 2017: xii).

Juliet'i son bir kez görebilmek için çılgınca bir şey yapmak zorundadır; bunun için Juliet'in yattığı mezarı kazıp onu tabuttan çıkarmak zorundadır. Ancak onu gördükten sonra sonsuzluk yolculuğuna çıkabilecektir:

Romeo

Zaman korkunç, niyetim çılgınca,
Aç kaplanlardan, kükreyen denizlerden
Daha haşin, daha amansız.
(Shakespeare, 2017: 123)

Mecnûn'la birleşmek konusunda hiçbir ümidi kalmayan Leylâ, içindeki yaşama azminin ve arzusunun da ümidiyle birlikte yok olduğunu hisseder. Kış mevsimine giren tabiat, Leylâ'nın kederini ve ümitsizliğini arttırır. Yapraklarından, çiçeklerinden, tüm renklerinden, ve cıvıltılı, hayat dolu seslerinden ayrılan bahçenin matemli hali onun hassas yüreğini sızlatır. En azından bahçenin matemine son verecek bir bahar gelecektir; oysa onun duygularının bahara erme ihtimali kalmamıştır. Yaşamını sürdürmesini sağlayan tek güzel şey olan ümidini yitirdiğinde, hissettiği elemin sonsuza kadar süreceğini anlamış; yorgun zihninin ancak öldüğünde dinleneceğini düşündüğü için yaşamına son vermeye karar vermiştir:

Mâtemkede gördi bûstânı
Rikkat odına dutuşdı cânı
...
Sen gerçi hazânesen giriftâr
Elbette bahâra yetmegün var

Ümmîd-i visâl mende yohdur
Senden gam ü gussa mende çohdur
...
Yandurdı meni cefâ-yı âlem
Dinlenmezem ölmeyince bir dem (2840-53)

Ölüme kucak açmadan hemen önce annesi vesilesiyle Mecnûn’a bir mesaj iletir; eğer Mecnûn da kendisi gibi bu aşkına sadıksa bu âlemde daha fazla sabretmemesini; kendilerini incitecek ve birleşmelerini engelleyecek hiç kimsenin olmayacağı güvenli ve çok güzel bir diyara giden bir yol (ölüm) bulunduğunu; orada gönüllerince birlikte olacaklarını söyler:

Ger sâdık isen bu yolda sen hem
Sabr eyleme eyle terk-i âlem

Gel kâm-ı dil ile olalum yâr
Bir yerde ki yohdur anda agyâr
...
Hoş menzil-i emne bulmuşem râh
Bî-ta‘ne-i dûst ü cevri bed-hâh (2894-97)

Leylâ’nın öldüğü haberini alan Mecnûn, “madem ki sevgilim artık yaşamıyor, ey ömrüm sen de sona er; çünkü dünya benim için artık bir zindan!” diyerek yaşamına devam etmenin bir nedeni kalmadığını; sevgilisi varken dünyanın güzel bir yer olduğunu; o artık olmadığına göre var olan her şeyin sona ermesi gerektiğini söyler. Kendi canına seslenir: Hasta ve yorgun bedeniyle çekişmeyi bırakıp teninden ayrılmasını ister. Acılarına son vermesini dileyerek ölüme “gel buyur” der ve ölümün, varlığına yok olacağı müjdesini vermesini diler:

Ey ömr gel imdi başa sen hem
Kim çeşmüme tîre oldu âlem

Âlem hoş idi ki var idi yâr
Çün yâr yoh olmasun ne kim var

Ey cân ten-i hasteye vedâ‘ et
Bir haste ile yeter nizâ‘ et

Müştâkunem ey ecel kerem kıl

Def‘-i elem eyle ref‘-i gam kıl

Kurtar meni ıztırâb-ı gamdan

Ver müjde vücûduma ademden (2969-73)

Hayata veda eden Juliet’in ardından, Romeo’nun dünyada daha fazla kalmaya niyeti yoktur. O da Juliet’in ardından gidecek; sevdiğiyle birlikte sonsuza kadar yan yana olmak üzere dinlenmeye çekilecektir. Hayata veda ederek dünya yorgunu bedenini kurtarmış olacak; aynı zamanda uğursuz talihinin boyunduruğundan çıkmış olacaktır:

Romeo

İşte bundan korktuğum için sonsuza dek yanında kalacağım

Bu loş gecenin sarayından hiç ayrılmayacağım.

Burada yatacağım, sana hizmet eden böceklerin yanında,

Sonsuza dek dinlenip burada,

Uğursuz talih yıldızımın boyunduruğundan

Şu dünya yorgunu bedenimi kurtaracağım.

(Shakespeare, 2017: 125)

Leylâ’nın çağrısına uyarak ölmeye karar veren Mecnûn, hiç kimsenin onları rahatsız etmeyeceği bir yerde kendisine kavuşmayı teklif eden sevgilisinin çağrısına uymamanın hata olacağını düşünür. Ecelinden kendisini almaya gelerek ona yardım etmesini ister. Rabbine yönelir ve cânânının olmadığı bir cihânı arzulamadığını söyler:

Teklîf-i visâl eder mana yâr

Bir yerde ki yohdur anda ağyâr

Men getmemek eylesem hatâdur

Senden mana meded revâdur

...

Yâ Rab mana cism ü cân gerekmez

Cânânusuz cihân gerekmez (2976-79)

Romeo, Juliet'in mezarının başında onunla son kez konuşur; mezarından çıkardığı sevgilisinin hâlâ çok güzel olması onu derinden etkiler. Belli ki ölüm de ona âşık olmuş, bu nedenle Juliet'in güzelliğine dokunmamıştır. Bu değerli güzelliği hayattan kopararak kendisi için toprağın altında saklamak istemiştir. Ancak Romeo, sevgilisini ölümün elinden almaya kararlıdır. Bunun için ölümle süresiz bir anlaşma yapar; yaşamına son vererek Juliet'ine kavuşur:

Romeo

Ah sevgilim! Karım benim!
Soluğunun balını çeken ölümün gücü
Yetmemiş güzelliğini almaya.
Sen yenilmemişsin; güzellik sancağı
Hâlâ kıpkızıl duruyor dudaklarında, yanaklarında;
Ve ölümün solgun bayrağı çekilmemiş oraya.

...

Ah, sevgili Juliet,
Neden böyle güzelsin hâlâ? Yoksa
Ele avuca sığmayan ölüm mü âşık oldu sana?
İnanayım mı, o iğrenç canavarın bu karanlıkta
Sevgilisi olası diye seni sakladığına?

...

Ey gözler son kez bakın! Kucaklayın son kez ey kollar!
Ve ey siz nefes kapıları, yasal bir öpüşle mühürleyin
Doyumsuz ölümle yaptığım bu süresiz anlaşmayı!
(Shakespeare, 2017: 125)

Mecnûn, kendisini dünyada bırakarak ölümün kollarına atlayan sevgilisine sitemler eder: “Ey parlak sevgili, neden kendini benden sakladın? Âlem, ruhlarımıza gam şarabıyla dolu kadehi uzattığında ikimiz de içtik. Fakat sanırım bu şarap seni sarhoş etti ki dünya meclisinde daha fazla kalamadın. Şehlâ gözlerin uykuya direnemedi ve beni burada bırakıp gittin”:

K'ey şem' nedür bu ictinâbun
Men bahtı siyâhdan hicâbun

Câm-ı mey-i gam dutanda âlem
Sen içmiş idün bu câmı men hem

Mest etti meğer seni bu bâde
Kim bezmde durmadun ziyâde

...

Bî-dârlığa getürmedün tâb
Şehlâ gözün oldu mâil-i hâb (2959-64)

“Ey toprak; o parlak inciye bağrında misafir ettiğin için göklere karşı övünmelisin. Ey yılan; lütfen sevgilinin saçlarına dokunma! Çünkü yaralı gönlüm o zülûflerin arasındadır. Ey karınca; lütfen sevgilimin benine yaklaşma! Çünkü hicrân içindeki ruhum o bene bağlanmıştır.”:

Eflâke tefâhur eyle ey hâk
Kim oldu defînün ol dür-i pâk

Zülfine muâriz olma ey mâr
Kim anda mukîmdür dil-i zâr

Hâline taarruz etme ey mûr
Kim bağludur anda cân-ı mehcûr (2966-68)

Juliet ve Romeo zehir ve hançer gibi somut araçlarla; Leylâ ve Mecnûn ise dua ve yakarış gibi soyut araçlarla intihar ederler. Bu durum İslâmiyet’de intihar edenlere cennetin kokusunun dahi haram edildiğiyle ilgili hükümlerden

kaynaklanıyor olmalıdır²⁹⁵. Çünkü eserin kurgusuna göre âşıklar cennette buluşacaklardır.

Avrupa düşünce ve sanatını etkileyen Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında bir dönem intihar, özgür bireylere saygınlık kazandıran bir eylem olarak görülmüştür. Kant'ın ifadesine göre bu saygınlıktan ötürü efendilerinin malı olan kölelerin intihar etmesi yasaklanmıştır. Stoacılar göre intihar, artık dünyadan hoşlanmayan bilge bir kişinin, duman dolu bir odadan bir başka odaya geçer gibi sükûnet içinde ölmesidir (Kant, 2007: 179).

Juliet'in, Rahip Lawrence'in ona verdiği bir iksirle geçici ve sahte bir ölüm hali yaşadığından haberi olmayan Romeo, Juliet'in mezarı başında ona veda ederek yanında getirdiği zehri içer. Bu umutsuz adam için elindeki zehir değil, onu yaşamanın zahmetinden kurtararak ruhunu iyileştirecek olan bir panzehirdir:

Romeo

Gel, sen panzehirsin, zehir değil,
Gel benimle Juliet'in mezarına,
Çünkü orada gereklisin bana.
(Shakespeare, 2017: 120)

Juliet, geçici ölüm uykusundan uyanıp mezarının başında Romeo'nun cesedini gördüğü anda yaşamını sürdürmek için uğraşmasına gerek kalmadığını düşünür. Sevgilisinin yaşamına son veren zehirden içmek ister ancak Romeo, tüm zehri içmiştir. Mezarlığa doğru gelen sesleri duyunca ölmek için acele davranması gerektiğini anlar. Romeo'nun belindeki hançeri göğsüne saplar²⁹⁶ ve Romeo'nun cesedine kapanarak son nefesini verir:

Juliet

Bu da ne? Canım sevgilimin avucunda bir şişe!
Demek ki, zehirden sevgilinin bu vakitsiz ölümü.

²⁹⁵ İslam'da bir kimse, "Ben kendi canıma kıyarım." diyerek intihar edemez. Zira Peygamberimiz, bir kimsenin psikolojik rahatsızlığı olmaksızın bilinçli bir şekilde canına kıymasının cezasının cehennem olduğunu haber verir. Bk. Hadislerle İslâm C. 5 s. 324 <https://hadislerleislam.diyanet.gov.tr/>

²⁹⁶ Ferhat ile Şirin hikâyesinde de bu motif vardır. Şirin, ölen Ferhat'ın hançeriyle kendisini öldürür.

Cimri! Hepsini içmiş; bir damla bile
Bırakmadın demek kavuşabilmem için sana?
Öyleyse dudaklarından öperim,
Orada bir parça zehir kalmıştır belki;
Bir zamanlar hayat veren dudakların
Bu kez son versin hayatıma.
Sıcakmış dudakların hâlâ.

...

Gelen var! Elimi çabuk tutmalıyım.
Ey hızır gibi yetişen hançer! (*Romeo 'nun hançerini kapar.*)
Senin kının burası. Orada paslan,
Ben de öleyim.
(Shakespeare, 2017: 128)

Dünyanın türlü cefasından usanan Leylâ, sevgiliden bir ümidi kalmayınca tek çaresinin ölüm olduğunu düşünür. Vücudunun yok olmasını dilediği şu ana kadar, sevgiliye kavuştuğunu düşündüğünde bedeninin sonsuza dek varlığını sürdürmesini istemiştir. Ancak güneş gibi olan sevgilisi ona ışık saçmayı bıraktığında varlığının, gerçekliği görme yolunda bir örtü olduğunu anlar ve Rabbinden kendisini yokluğa kavuşturmasını diler. Dileği öylesine içtendir ki, kötü havanın da tesiriyle sağlığı bozulur; ateşi gören bir mum gibi gittikçe erir. Sağlığından eser kalmaz ve artık ölümün çok yakınında olduğunu anlar:

Derdüm ki vücûdum olsa bâkî
Şâyed düşe vasl ittifâkı

Pertev biraında âftâbum
Bildüm ki vücûd imiş hicâbum

Yâ Rab meni et fenâyâ mülhak
Kim râh-ı fenâ imiş reh-i Hak

Pâk idi duası etdi te'sîr

Fi'l-hâl mizâcî buldı tagyîr

Te'sîr-i havâ-yı nâ-münâsib

Terkîbine za'f kıldı gâlib

....

Mahv oldu teb içre ol perî-veş

Bir şem' kimi ki göre âteş

...

Ref' oldu nişâne-i selâmet

Mevtine görindi min âlâmet (2854-64)

Ölmeden önce annesine vasiyyetini bildirir; sevgilisine zavallı Leylâ'nın, uğruna can verdiğini; bu aşk davasında üzerine düşeni samimiyet ve sadakatle yerine getirdiğini bildirmesini ister:

Ey mûnis-i rûzgârûm ane

Gam-hârûm ü gam-güsârûm ane

....

Arz eyle ki ey vefâlî dildâr

Cân verdi yolunda Leylî-i zâr

Aşkunda yerine yetdi lâfî

Da'vâsınun olmadı hilâfî (2883-90)

Sevgilisinin yaşama veda ettiğini öğrenen Mecnûn için dünyanın gamına ve kederine katlanmanın hiçbir nedeni kalmamıştır. Kederinin nedeni ve çaresi olan sevgiliyle ebediyen ayrıldığı gece, ölümden başka çaresi kalmamıştır. Madem sevgili sonsuzluk diyarına göçmüştür; zaten bir gün mutlaka sona erecek olan bu âlemde daha fazla durmak istemez ve sevgiliyle buluşacağı sonsuzluk meclisini arzular:

N'ola ger kılsam şeb-i hicrân temennâ-yı ecel

N'eyleyem çohdur gamum def'ine gam-hâr isterem

Çün bekâ bezmindedür dildâr men hem durmazem
Bu fenâ deyrinde bezm-i vasl-ı dildâr isterem (2986-87)

Gönlündeki sırrını (ölmek arzusunu) dile getirdiğinde yüce takdir de onun lehine olur. Allah'ın yardımıyla maksadına ulaşır; emelinin bahçesinden gül derer; ecel sürahisinden mey içir ve böylelikle ruhunu teslim eder:

Çün râz-ı derûnın etdi takrîr
Re'yine muvâfık oldu takdîr

İmdâd kılup inâyet-i Hak
Kıldı anı maksadına mülhak

Gül derdi hadîka-i emelden
Mey içdi surâhî-i ecelden (2989-91)

Sanki canı elindeymiş gibi dilediği anda ölebilmiştir. Sevgilisi yaşadığı müddetçe dünyada bir yeri olduğuna inanmış; sevgilisi dünyayı terk ettiği zaman o da hemen ardından giderek bu dünyaya veda etmiştir:

Gûyâ ki elinde idi cânı
Dâim gözedürdi ol zamânı
...
Her niçe ki var idi nigârı
Âlemde idi anun karârı

Çün kıldı nigârı terk-i âlem
Bu âlemi terk kıldı ol hem (2995-98)

Sevgililer 'aşk'ın iradesiyle hayata veda ederken birbirlerinin adını anarak can verirler. Dünyada birbirlerine kavuşma olanağı kalmadığından ölüm kapısından geçerek varacakları bir başka âlemde, adını andıkları sevdiklerine kavuşacaklarına çaresizce inanmışlar ve bu umutla yaşamlarını sonlandırmışlardır:

Juliet

Romeo geliyorum!

Bunu şerefine içiyorum!

(Shakespeare, 2017: 108)

.....

Romeo

Gel, acı ölüm; gel ey rezil yol gösterici!

Sen, umutsuz kaptan, deniz tutmuş şu yorgun tekneyi

Yalçın kayalara bindiriver artık! Sevgilime! Aşkıma!

(Shakespeare, 2017: 125)

....

Leylâ

Çün kıldı vaziyetini âhir

Azm-i sefer etdi ol müsâfir

Yâd eyledi yâr-ı mihr-bânın

Vasl ârzûsiyle verdi cânın (2899-900)

....

Mecnûn

Kabrini kucakladı nigârın

Cân sadkası etdi ol mezârın

Leylî dedi verdi cân-ı şîrîn

Ol âşık-ı bî-karâr ü miskîn (2992-93)

3.6.6.3. Mezar

Fromm insan yaşamını, iki temel içgüdünün çatıştığı bir savaş alanına benzetir; bunlar aşk tanrısı Eros'un kadın ve erkeği bütünleştirme çabasından doğan birleşme içgüdüsü ve Eros'un başardıklarını yok etmeye çabalayan ölüm içgüdüsüdür (Fromm, 1994: 42). Mezar, bu iki güdüyü birbirine bağlayan bir kapı gibi düşünülebilir.

Romeo ve Juliet'de mezar, sıkça görülen önemli bir imgedir. Eserde bilge din adamı Rahip Lawrence, toprağın, hem doğanın annesi hem de onun mezarı olduğunu söyler. Bu benzetmelerle doğum ve ölüm arasındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır. Romeo'nun, Juliet'in yattığı mezarı "ölümün rahmi" (*womb of death*) olarak nitelemesi; Juliet'i almak için mezarlığa gelen Rahip Lawrence'in, mezarlığın eşliğini kanlar içinde bulması, hem bekâretin bozulmasını hem de doğum olayını çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda Juliet'in bekâretini yitirdiği evlilik yatağını mezara benzetmesi de seks-doğum-ölüm arasındaki ilişkiyi çağrıştırır (Halio, 1998: 84).

Eserin çeşitli yerlerinde mezar ve gelin yatağının birlikte anıldığı görülür. Juliet'in, Romeo'yu ilk gördüğünde dadısına söylediği sözlerde:

Juliet

Git adını sor hemen. Eğer evliyse
Mezar olacaktır bana gelin dölşegim.
(Shakespeare, 2017: 33)

Juliet'in annesinin, önerdikleri damatla evlenmek istemeyen Juliet'e beddua ederken sarf ettiğı sözlerde:

Lady Capulet

Evet efendim, ama istemiyor, teşekkür ediyor size.
Budala, mezarıyla evlenesice!
(Shakespeare, 2017: 94)

Juliet'in annesine zorla evlendirilmemesi için yalvarırken sarf ettiğı sözlerde:

Juliet

Canım anneciğim, kovmayın beni evden!
Bu düğünü bir ay, bir hafta geciktirin;
Olmazsa, gelin yatağını, Tybalt'ın yattığı
O karanlık lahdin içine serin.
(Shakespeare, 2017: 96)

Juliet'in düğün sabahı öldüğünü öğrendiklerinde Juliet'in babasının Paris'e söylediği matem dolu sözlerde ve acısını ifade ederken kullandığı kelimelerde:

Capulet

Ah, oğlum, düğün gününden bir gece önce,
Ölüm girmiş karının koynuna; bak yatıyor orada.
Bir çiçektir o, ama ölüm bozup soldurmuş bu bekâret çiçeğini.
Damadım ölüm benim, tek mirasçım artık ölüm,
Benim kızım ile evlenen o; ben de ölüp ona bırakacağım hepsini;
Hayat, mal, mülk tümü artık ölümün.
(Shakespeare, 2017: 112)

Talihsiz damadın, Juliet'in mezarına çiçekler serperken yaptığı sevgi ayininde:

Paris

Güzel çiçek, çiçekler serpiyorum gelin yatağına,
(Ne yazık! Toz toprak örtü olmuş başına)
Her gece çiğler yağdırırım güzel kokulu sularla;
Ya da inlemelerde damıttığım gözyaşlarını dökerim üstlerine.
Senin için yapacağım sevgi töreninde
Mezarını süsleyip ağlayacağım her gece.
(Shakespeare, 2017: 122)

Romeo'nun, "ölümün rahmi" dediği Juliet'in mezarını açarken sarf ettiği sözlerde:

Romeo

Sen iğrenç kursak, sen ölümün rahmi,
Ey yeryüzünün en değerli lokmasını yutan sen!
Senin o çürük çenelerini zorla açacağım,
O doymaz kursağını daha da yemle dolduracağım.
(Shakespeare, 2017: 123)

Capuletlerin mezarlığına gelen Rahip Lawrence'ın, mezarlığın girişinde gördüğü kanlı manzarada:

Rahip Lawrence

Romeo! Eyvah, eyvah! Mahzenin taş eşliğini
Lekeleyen bu kan da nedir?
Bu sonsuz dinlenme yerinde,
Böyle sahipsiz, kanlı kılıçların işi ne?
(Shakespeare, 2017: 127)

Tüm bu dizelerde geçen gelin, mezar, gelin yatağı, ölüm, lahit, kan, rahim gibi ifadeler, Halio'nun işaret ettiği gibi seks-doğum-ölüm kavramları arasındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır²⁹⁷ (Halio, 1998: 84).

LM'de bir başkasıyla evlenmek zorunda bırakılan Leylâ, Mecnûn'a yazdığı mektupta cefâ kılıcıyla şehit olduğunu; al duvağının aslında kanlı kefeni olduğunu; kocada değil mezarda olduğunu söyler. Âhının ateşini, diri diri gömüldüğü mezarına mum yapmasını ve ayağının tozuyla mezarını güzelleştirmesini ister:

Cândan gamun içre nâ-ümîdem
Şemşîr-i cefâ ile şehîdem

Kanlı kefenümdür al perde
Men gûrdaem sağınma erde

Gel şem'-i mezârum eyle âhun
Zîb-i lahd et gubâr-ı râhun (1985-87)

Leylâ'nın mezarına varan Mecnûn, mezarı kucaklar; göğsünü lahit gibi yarar; tabutun üstüne dökülen toprak misali, başına toprak saçır. Leylâ'nın kabir taşı,

²⁹⁷ Mevlânâ *Mesnevi*'de, aşkın başlangıcında kan ve dehşet olmasının nedeninin, aşk sanılan yüzeysel duyguların irkilip yerini bîrûnî aşka bırakması olduğunu söyler; “*Işk ez-evvel çira hûnî bûd/ Tâ gurîzed ân ki bîrûnî bûd*” (Rûmî, 1385: 488).

Mecnûn'un akıttığı kanlı gözyaşlarıyla lâl taşı gibi kıpkırmızı olur. Bu vedanın ardından sevgilinin mezarını kucaklar ve mezarın sadakası niyetiyle canını fedâ eder:

Çün gördi mezâr-ı gül-izârın
Düşdi vü kucakladı mezârın

Göğsini kılıp lahid kimi çâk
Merkad kimi saçdı başına hâk

Kabr üzre ahıtdı kanlu yaşın
La'l eyledi yaşı kabri daşın
...
Kabrini kucakladı nigârın
Cân sadkası etdi ol mezârın (2948-92)

Sevdiğinin mezarına kapanmış bir şekilde ruhunu teslim eden Mecnûn'un hasta ve zayıf bedeni yıkanır. Leylâ'nın mezarı açılır ve Mecnûn da onun yanına gömülür:

Kabr üstine gördiler yihılmış
Cânâneye cân nisâr kılmış
...
Gasl eyleyüben ten-i nizârın
Dildârınun açdılar mezârın

Koydılar anı hem ol mezâra
Gam-nâk yetişdi gam-güsâra (3003-06)

İki dert ortağı sevgilinin birlikte uyuduğu mezarın üstüne bir taş dikilir; hikâyeleri bütün dünyaya yayılır. Mezar yerleri zamanla insanların dilek tutup dua ettikleri kutsal bir mekân haline gelir:

Kabr üstüne koydılar nişâne
Fâş oldu bu mâcerâ cihâna

...

Geçdükçe zamân mükerrem oldu
Hâcet-geh-i ehl-i âlem oldu (3010-12)

RJ'de Juliet'in mezarı Romeo tarafından açılır. Romeo'nun isteği, sevdiğinin yanında ebedi uykusuna yatmaktır. Romeo'nun, sevgilisinin mezarı başında hayatına son vermeden önce babasına ulaştırılmak üzere yazdığı mektup, olanları anlamaya çalışan Prens tarafından okunur:

Prens

Bu mektup doğruluyor rahibin sözlerini;
Nasıl âşık olduklarını, kızın ölüm haberini,
Sonra yoksul bir eczacıdan zehir alıp
Ölmek ve Juliet'le yatmak için
Bu mahzene geldiğini.

Prens Escalus'un,

Daha acıklı bir öykü yoktur, bunu böyle bilin
Bu öyküsünden talihsiz Romeo ile Juliet'in.
(Shakespeare, 2017: 133)

dediği bu öykü, babaları tarafından bu talihsiz gençlerin anısına yan yana dikilen heykellerle ölümsüzleştirilmiş ve dünyaya yayılmıştır:

Montague

Kızının heykelini dikeceğim som altından,
Verona bu adla bilindiği sürece,
Daha üstün bir heykel dikilmeyecek
Vefalı ve sadık Juliet'inkinden.

Capulet

Aynı ihtiyaçla Romeo da duracak karısının yanında;

Ah, zavallı kurbanları düşmanlığımızın.
(Shakespeare, 2017: 133)

İncelediğimiz eserlerde trajedi ifade eden unsurlar bunlarla sınırlı değildir. Biz trajediyle ilgili bölümde yalnızca ortak olarak kabul edilebilecek benzer temalara değindik. Bunların dışında *Romeo ve Juliet*'de zehir ve veba, ayrıca tarih belirtmek için değinilen büyük deprem; *Leylâ ve Mecnûn*'da ölüme kadar giden şiddetli bedensel zaafiyet (ilgili beyitlerde çeşitli ve zengin detaylarla betimlenmiştir); dedikodu ve kınama gibi toplumsal hastalıkların yaygın hale gelmesiyle bireylerin bunlara duyarsız hale gelmesini ifade eden ve *melâmet* kavramıyla ifade edilen nitelikli kayıtsızlık hali gibi durumlar da eserdeki trajik durumlar veya olgulardır.

SONUÇ

Doğu'nun ve Batı'nın en lirik şairleri olarak görülen Fuzûlî ve Shakespeare, dünya edebiyat tarihinde 16. yüzyıla damgasını vurmuş iki dünya vatandaşıdır. İkisi de yaşadığı memleketten dışarıya hiç çıkmadıkları halde evrensel olanı aramış, sınırlı bir bölgede kalan bedenlerine karşın ruhlarını dünyanın dört bir yanına kanatlandırmayı başarmışlardır. Hayatlarını dar bir çevrede geçiren Fuzûlî ve Shakespeare, özellikle siyasi ve dini koşulların ağır olduğu bir ortamda bulunmanın zorluklarını yaşamışlardır. Bu ağır koşullarda sanatla uğraşmak esas hedefleri olmuş, mezhepsel çekişmelerden uzak durmak için ikili bir yapı içinde (Katolik-Protestan; Sünnî-Şîî mezhepleri) zaman zaman sıkışmış, zaman zaman iki tarafa da yakın görünmüşlerdir. Dönemin koşulları gereği ikisi de idarecilere şiirler sunmuş, onlardan destek beklemişlerdir. Çok dilli ve çokkültürlü ortamlarda yetişen Fuzûlî ve Shakespeare, farklı kültür ve dillerde yazılmış eserlere ulaşma imkânı bulmuş, sanatsal açıdan zengin kaynaklardan beslenmişlerdir.

Fuzûlî'nin memleketi Hille'de çok eski zamanlardan beri yaygın olarak bilinen *Leylâ ve Mecnûn* hikâyesi, Arap edebiyatında dağınık haldeki şiir ve anlatılardan sonra ilk olarak İran edebiyatında Nizâmî'nin kalemıyla uzun manzum bir hikâye haline getirilmiştir. Başka LM versiyonlarından da yararlanmakla birlikte Nizâmî'nin eserini model olarak alan Fuzûlî, Türk dilinde yazılan LM mesnevilerinin en başarılı ve en lirik örneğini vermiştir. Shakespeare ise İtalyan edebiyatında yaygın olarak işlenen *Romeo ve Juliet* hikâyesini Londra'da tiyatro etkinliklerine katılan İtalyan şair ve sahne sanatçılarından öğrenmiş, bu hikâyeyi ilk defa İngilizceye çeviren Arthur Brooke'un şiirini örnek alarak RJ versiyonlarının en başarılı örneğini vermiştir.

Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisiyle Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* trajedisini karşılaştırmalı olarak ele aldığımız bu çalışmada iki eserin kökenleri arasındaki bağlar ve eserlerin kurguları arasındaki benzerlikler incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda iki eser arasındaki ilişkinin tesadüfle veya benzer başka eserleri

de kapsayan geniş etkilerle açıklanamayacağı tespit edilmiştir. Bilindiği üzere *Binbir Gece Masalları* gibi pek çok Doğulu edebiyat ürünü, hem Endülüs Emevileri döneminde hem Haçlı Seferleri sırasında Batı'ya taşınmış; Avrupa edebiyatının oluşum ve gelişim aşamalarında yaratıcı bir enerji uyandırarak derin bir tesir bırakmıştır. Leylâ ve Mecnûn efsanesi de bu yolla Batı'ya taşınan anlatılardan biridir. Ancak Romeo ve Juliet'le Leylâ ve Mecnûn efsanelerinin buluştukları kaynaklar çok daha eskilere dayanır. Romeo ve Juliet efsanesinin farklı versiyonlarına ve kaynaklarına bakıldığında bu hikâyeye güçlü benzerlikler gösteren en eski hikâye, Romalı şair Ovidius'un *Metamorphoses* (M.S 1) adlı eserinde yer alan *Pyramos ve Thisbe* hikâyesidir. Bu hikâyede âşıkların trajik öyküsünün mekânı Kraliçe Semiramis'in etrafını surlarla çevirttiği Babil kentidir. Hikâyenin en eski ikinci versiyonu Suriyeli filozof Iamblichus'un *Babylonica* (M.S 3) adlı eseridir. Bu eserin mekânı da yine Babil'dir. Hikâyenin Avrupa edebiyatındaki ilk versiyonu 14. yüzyılda İtalyan şair Boccaccio'nun yazdığı *Il Filostrato* adlı eserdir. Bu aşk öyküsünün mekânı Müslüman Endülüs'dür; hikâyenin kahramanları birlikte Ovidius okumaları yaptıkları sırada birbirlerine âşık olmuşlardır. İngiliz edebiyatının ilk büyük şairi Chaucer, 14. yüzyılda Boccaccio'nun bu eserini *Troilus ve Cressyde* adıyla İngilizceye tercüme etmiştir. Shakespeare'in de aynı adlı bir oyunu (*Troilus and Cressida*) bulunmaktadır. Shakespeare, İtalyan edebiyatında çok sevilen Romeo ve Juliet hikâyesini büyük bir sahne şiiri haline getirmiş, kaynağı ve mekânı İtalya olan bu hikâyenin İngiliz edebiyatında parlamasını sağlamıştır.

Sonuç olarak karşılaştırdığımız iki eserin de kaynağı antik Babil (Babylon) kentidir. Bu kentin merkezi, günümüzde Irak'ın Hille şehridir. Fırat Nehri üzerinde kurulan bu şehir, aynı zamanda Fuzûlî'nin memleketidir. Romeo ve Juliet hikâyesi, Leylâ ve Mecnûn hikâyesi kadar Orta Doğu folklorunun ürünüdür. Hikâyenin ortaya çıktığı ilk zamanların üzerinden geçen asırlar; hikâyenin gezdiği coğrafyalar; hikâyeye kendi rengini veren farklı kültürler onu başkalaştırmış; değişerek ve zenginleşerek işlendiği kültürlerin ürünü haline gelmiştir. Fuzûlî'nin ve Shakespeare'in versiyonlarını esas aldığımız bu çalışmada, farklı kılığa bürünen fakat aynı folklorun ürünü olan bu iki hikâyenin kurguları, duyarlılıkları, topluma isyanları, insanlığa verdikleri mesajlar gibi ortak özelliklerinin hâlâ belirgin olduğu görülmektedir.

Tezimizin ikinci bölümünde iki eserin olay örgüleri, karakterleri, zaman ve mekân unsurları incelenmiş ve pek çok ortaklık tespit edilmiştir. Hikâyelerde mekân olarak yalnızca ikişer şehir adı görülmektedir; İtalya'nın Verona ve Mantua şehirleri ile Irak'ın Bağdat ve Basra şehirleri. Romeo ve Juliet Verona'nın; Leylâ ve Mecnûn Bağdat'ın soylu ve zengin ailelerine mensuptur. Dördünün de ailelerinin tek çocuğu oldukları anlaşılmaktadır. Mecnûn'un ve Juliet'in aileleri, çok istedikleri halde başka çocukları olmamıştır. Hikâyelerde yalnızca Mecnûn'un ve Juliet'in dadısı olduğu görülür. Mecnûn'un ve Juliet'in dadıları, onlara annelerinden daha yakındır. Leylâ ve Romeo'nun ebeveynleri dışında bir büyükleri olduğundan söz edilmez.

Eserlerin ana karakterleri olan Mecnûn ve Romeo ağır melankolik, güzelliğe ve aşka tutkun, aşk için abartılı derecede ağlayabilen oldukça hisli gençlerdir. İkisinin de daha Leylâ ve Juliet'i görmeden önce de aşka ve güzelliğe tutkun oldukları vurgulanır. Adeta bir güzele âşık olmak için yaratılmış bu iki genç, Leylâ'yı ve Juliet'i görür görmez çarpılırlar. Üstelik duyguları karşılıksız değildir; Leylâ ve Juliet de onların güzelliğinden etkilenip amansızca âşık olurlar. Dördünün yaşları da 10-15 arasındadır. Eserlerde yalnızca Mecnûn ve Juliet'in yaşları hakkında net bir bilgiye yer verilmiştir.

Ana karakterler olan gençlerin dördünün de eğitim-öğretimle ilgisi olmadığı görülür. Romeo, öğrencilerin ders kitaplarından bıkkınlıkla kaçmasından söz ederken, Mecnûn, uzun süre okulda eğitim görmesine rağmen Leylâ'nın adından oluşan lâm ve yâ harflerinden başkaca bir şey öğrenememiştir. Leylâ da okuldan ayrılmasını isteyen annesine bir çocuğun okula kendi isteğiyle gitmesinin mümkün olmadığını, hocanın sürekli ders tekrarı yaptırmasından usandığını söyler. Romeo ve Juliet'in okula gidip gitmediklerine, herhangi bir eğitim görüp görmediklerine dair eserde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Dolayısıyla aşk, yanında başkaca bir uğraş veya ilgi alanı kabul etmemektedir. Zaten Fuzûlî aşkı ve ilmi mukayese ederken ilmi küçümser ve aşktan daha yüce bir şey olmadığını söyler.

Eserlerde erkek karakterler için dışsal mekânlar, kadın karakterler için içsel mekânlar söz konusudur. Toplumdan izole olan erkek karakterler çöl ve orman gibi doğal mekânlara; kadın karakterler evdeki odalarına sığınır. Buluşmalar genellikle kadın kahramanın etrafında gerçekleşir. Mecnûn iki kez Leylâ'nın kapısına gider;

Romeo da iki kez Juliet'in evine gider. İki çiftin de ortalama beş kez bir araya geldikleri görülür. Leylâ ve Mecnûn'un okulda geçirdikleri günlerin dışında, bir kez kırdâ karşılaşma şeklinde; iki kez Mecnûn'un Leylâ'nın evine kılık değıştirerek gitmesi sırasında; bir kez de çölde karşılaşma şeklinde bir araya gelmişlerdir. Romeo ve Juliet, ilk olarak tanıştıkları baloda; ikinci olarak Juliet'in bahçesinde; üçüncü olarak kilisede evlenmek üzere buluşmalarında; dördüncü olarak Juliet'in evinde ve son olarak mezarlıkta Juliet yarı ölü vaziyetteyken bir araya gelirler.

Âşıkların ayrılma nedenleri ve aralarındaki engellerde de benzerlikler görülür. Aile faktörü bu nedenlerin başında gelir. Ancak daha çok kadın karakterlerin aileleri için durum sorunlu görünmektedir. İki eserde de aile ve otoriter güç, baba tarafından temsil edilir. Erkek kahramanların babalarının bu aşk karşısında olumsuz bir tavır aldıkları veya gençler için herhangi bir engel oluşturdukları görülmez. Aksine *LM*'de Mecnûn'un babası, âşıkların evlenmesi için elinden geleni yapar. *RJ*'de de Romeo'nun ailesiyle ilgili herhangi bir sorun görünmemektedir. Ancak kadın kahramanların aileleri, âşıkların arasındaki engellerin kaynağı konumundadırlar. Leylâ'nın babası, insanların Mecnûn hakkındaki kanaatlerini öne sürerek kızının Mecnûn'la evlenmesine karşı çıkar. Kızına hiç danışmadan onun adına bir başkasına evlilik sözü verir. *RJ*'de ise iki aile arasındaki eski düşmanlığı gündemde tutan daha çok Juliet'in yakınlarıdır. Juliet'in kuzeninin Romeo'ya saldırması ve bu kavgada öldürülmesinden sonra Capuletlerin düşmanlığı daha da pekişir. Juliet'in babası, kızına danışmadan beğendiği bir damat adayına kızı adına evlilik sözü verir. Erkek kahramanların uzaklaşmak zorunda kalması ve kadın kahramanların bir başkasıyla evlenmek zorunda bırakılması âşıkların kavuşmasının önündeki en önemli engellerdir.

Kadın kahramanların koca adayları Kont Paris ve İbni Selâm arasında da önemli benzerlikler bulunmaktadır. Son derece yakışıklı, soylu, varlıklı, yiğit ve erdemli olarak tasvir edilen bu karakterler, kadın kahramanlara âşık olurlar. Ancak aşkları da kendileri kadar yüzeyseldir. Kadınların evlilik konusunda gönüllü olup olmadıklarıyla ilgilenmezler. Amaçladıkları tek şey, bu kadınlara sahip olmaktır. İkisi de kadın kahramanlar tarafından kandırılır. İbni Selâm Leylâ'yla evlenmeyi başarır; ancak Leylâ onu kendinden uzak tutacak bir yalan uydurur. Juliet, Paris'le

evlenmeye razıymış gibi görünür ve onu kandırır. Kont Paris düğün sabahı Juliet'i kaybeder. İki karakter de son derece olumlu niteliklerle tasvir edilmiş olsalar da gerçekte pasif, kavrayışı eksik, olayların ardını göremeyen ve bencilce isteklerinden başka bir şey düşünmeyen karakterlerdir. İkisi de muradına eremeden ve gerçekte olup bitenlerden habersiz bir şekilde ölür.

Kont Paris ve İbni Selâm'ın ölümünden Romeo ve Mecnûn sorumludur. Romeo, kendisini savunmaya çalışırken Paris'i öldürür fakat kaderi kendisiyle ortak yazılan bu adama karşı büyük bir sevgi ve hürmet duyar. Fuzûlî Mecnûn'a cinayet fiilini uygun görmediği için İbni Selâm'ı beddua ve ahlarıyla öldürmüş gibi gösterir. Mecnûn'un manevî saldırısına maruz kalan bu güçlü kuvvetli adam kısa sürede hastalanır ve ölür. Romeo'nun annesi ve Mecnûn'un babası, oğullarının gurbetteki perişan hallerine duydukları kederden hastalanıp ölürlər. Ana karakterler olan Romeo ve Mecnûn'un ölümleri, Juliet ve Leylâ'nın ölümlerine duydukları üzüntü nedeniyle hayata veda etmeye karar vermeleriyle gerçekleşir. Romeo, Juliet'in mezarının başında zehir içerek yaşamına son verir. Mecnûn ise Leylâ'nın mezarının başında ettiği içten duaların kabul edilmesiyle hayata veda eder. Leylâ'nın ölümü de kendi iradesiyle gerçekleşmiştir ancak Fuzûlî, cennette kavuşturacağı karakterlerinin fiilî olarak intihar etmelerini uygun görmediği için bu ölüm iradesini manevî bir kisveyle gizlemiştir. Juliet'in gerçek anlamdaki ölümü ise Romeo'nun hançeriyle gerçekleşir.

Romeo ve Mecnûn gurbetteyken onlara sevgililerinin düğün ve ölüm haberlerini getiren aracı karakterler Balthasar ve Zeyd'dir. Romeo, Juliet'in ölüm haberini duyduğunda Balthasar'dan onu Juliet'in mezarına götürmesini ister. Mecnûn Leylâ'nın öldüğünü duyduğunda Zeyd'den getirdiği bu kötü habere karşılık bir sevap işleyip onu Leylâ'nın mezarına götürmesini ister. Romeo ve Mecnûn'un niyeti, sevgililerinin mezarı başında hayata veda etmektir.

İki eserin kurgusundaki benzerliklerden biri de Leylâ'nın babasının, aileye verdiği zarar nedeniyle Mecnûn'u öldürtme planı yapması ve Juliet'in annesinin, aileye verdiği zarardan dolayı Romeo'yu öldürtme planı yapmasıdır. Ana karakterlerle ilgili bu iki suikast planından yalnızca bir yerde söz edilmiş, ancak iki plan da gerçekleştirilmemiştir.

Her iki çiftin de aşkları ölümle mühürlenmiştir. *RJ*'nin sonunda Prens Escalus, Romeo ve Juliet'in hikâyesinden daha acıklı bir hikâye olmadığını söyler. *LM*'de bu hikâyenin “başı gam, sonu ölüm olan bir musibet ve belâ meclisi” olduğu söylenir. *LM*'de âşıkların türbesi yapılır; *RJ*'de ise âşıkların som altından heykelleri yapılır.

Eserlerin muhteva özelliklerinin incelendiği üçüncü bölümde aşk, güzellik, yalnızlık, ölüm gibi evrensel temalar ile mitoloji, din, kültür gibi toplumsal konuların işlenişi arasındaki benzerlikler ele alınmıştır. Gençlerin âşık olma serüvenleri incelendiğinde iki eserde de aşkın objelerinin önemli olmadığı; Juliet ve Leylâ olmasa da Romeo ve Mecnûn'un yine âşık olacağı; Romeo ve Mecnûn'un âşık olmasındaki en büyük motivasyonun güzellik olduğu; dönemin sanat anlayışının aksine güzelliğin kadına; aşkın erkeğe has bir şey olmadığı tespit edilmiştir. Güzelliğin ışıkla ilgili kavramlarla anıldığı; elektriğin olmadığı bir çağda özellikle şairler için ışık ve karanlığın çok güçlü imajlar olarak kullanıldığı görülmektedir.

İki eserde de aşkın doğasında felaket olduğu vurgulanır. Romeo dertlerin arkadaşıyken çok daha lirik ve mübalağalı bir dille yazılan *LM*'de Mecnûn dert ülkesinin padişahıdır. Dördü de soylu ailelere mensup, geleceği parlak olan gençler, aileleri tarafından asla onaylanmayacak olan bir aşk uğruna kademeli olarak her şeylerini kaybederler. O çağda her iki kültürde de kızların aşkını dile getirmesi ayıp görülen ve yadırganan bir durumdur. Ancak Leylâ ve Juliet, ailelerinden gizli bir şekilde aşkı ve tutkuyu deneyimlemekten geri durmazlar. Ne Leylâ ailesinin adını düşünür ne Juliet ailesinin kadim düşmanlığını umursar. Romeo ve Mecnûn, toplumca kendilerinden beklenen umursamayan, aşka değer vermeyen, kadınların hepsini aynı gören, güçlü, kavgacı, ağlamayı bilmez erkek imajından uzaktırlar. İkisi de daha önce belirttiğimiz gibi melankolik, çokça ağlayan, hassas, tutkulu ve aşka değer veren gençlerdir. Bu özellikleriyle Orta Çağ Doğu ve Batı toplumlarındaki cesur ve savaşçı erkek figürünün antitezi gibidirler. Romeo ve Mecnûn, Leylâ ve Juliet'e âşık olduktan sonra hem toplumun beklentilerine hem ailelerinin zenginliğine sırt çevirirler. Romeo gurbetteyken kalan bütün parasını fakirlikten kırılan bir eczacıya vererek bir şişe zehir alır; Mecnûn gurbetteyken kalan dünyalığını fakirlikten yanlış işler yapan bir dilenci ve iki avcıya verir. Gençlerin dördü de

ailelerinin tek varisi oldukları halde, kendilerine gözyaşı ve acıdan, nihayet ölümden başka bir şey getirmeyen aşkı, yaşanabilecek uzun ve parlak bir hayata tercih ederler.

Fuzûlî ve Shakespeare bu eserlerinde bilindik bir hikâye üzerinden bireyin toplumsal düzene karşı duruşunu anlatırlar. Ataerkil ve feodal düzenin kuralları çok serttir; böyle bir toplumda aşk gibi duyarlı şeylerin düzeni bozmasına izin verilemezdi elbette. Bunun için Romeo ve Mecnûn'a "başka birçok kadın" önerilecek; Leylâ ve Juliet'in âşık olması ayıp sayılacak; sorun çıkardıkları anda "uygun" bir kocanın sorumluluğuna verileceklerdir. Kızlara bu konuda sadece haber verilecek; itiraz etme hakkı tanınmayacaktır. Böylesi ağır geleneksel koşullarda anneler yalnızca babaların hükmünü uygulamakla yükümlüdür. Nitekim anneler, gece gündüz ağlayan, bütün hayat enerjisini kaybeden kızlarıyla düzgün bir iletişim kurmaya bile çalışmazlar. Juliet intihar etmeden önce annesine içinden veda eder; Leylâ gizli aşkını annesine, ölmeden hemen önce söyler. Çünkü anneler, ataerkil düzenin en önemli yürütücüsü görevi görürler. Bu nedenle kızlarının onlara bir sempatisi yoktur. İstemediği bir adamla evlendirilen Leylâ'nın tek tesellisi anne ve babasından kurtulmasıdır; Juliet kendisine çok mesafeli davranan annesine karşı sempati duymaz. Babasının tarafına geçen dadısından da uzaklaşır.

İki eserde de dinin etki alanı yüzeyseldir. Din hayatı düzenleyen bir sistem olarak değil, alışkanlıkları belirleyen geleneksel bir yapı içinde görünür. *LM*'de eğlenirken şarap içilir, dans edilir. Leylâ'nın arkadaşları gezmek ve eğlenmek için dışarı çıktıklarında öyle bir dans ederler ki yüzlerinden "haya perdesi" kaldırılmış zannedilir. Leylâ makyaj yapıp takılar takınıp en güzel giysileriyle tek başına hava almak için dışarı çıkar. Romeo ve Juliet, daha ilk buluşmalarında öpüşürler. Eserde cinayetler, intiharlar görülür. İki eserde de mitolojik anlatılara birçok gönderme yapılmıştır. *LM*'de Fars mitolojisi, *RJ*'de Yunan-Roma mitolojisi unsurları bulunmaktadır.

Eserlerde rüya, mektup gibi motiflerin kullanımında da birtakım benzerlikler görülür. *LM*'de aileleri birbirine düşman eden savaşın başlaması, Nevfel'in, Leylâ'nın ailesine gönderdiği meydan okuyan ve savaşa çağıran mektupla başlar. *RJ*'de iki gencin ölümüyle sonuçlanan kavga, Tybalt'ın Romeo'nun evine gönderdiği meydan okuyan ve düelloya davet eden mektubuyla başlar. Eserde Romeo ve Juliet'i

gökyüzünde birleştiren rüya, Mantua'daki Romeo'ya aittir. Leylâ ve Mecnûn'u cennette buluşturan rüya ise Mecnûn'un arkadaşı Zeyd'e aittir. Zeyd, mezarlıkta daldığı kısa bir uyku sırasında bu rüyayı görmüştür. Romeo'nun uşağı Balthasar da Capuletler'in mezarlığında bir ağacın altında kısa süreli bir uykuya dalar ve bir rüya görür.

İki eserde de düğün, seks, doğum, evlilik gibi bir başlangıcı ifade eden kavramlarla mezar ve ölüm gibi dünyadaki yaşamın sonunu ifade eden kavramların bir arada işlendiği görülür. Leylâ ve Juliet, kendilerine düğün gibi takdim edilen olayı, iç dünyalarında mezara girmek gibi algılarlar. Juliet, Paris'le evlenmektense mezara girip ölümün dehşetini yaşamaya razı olduğunu söyler. Leylâ, İbni Selâm'la evlendirildiğinde mutlu bir yuvaya değil, gerçekte bir mezara girdiğini söyler. Eserlerin çeşitli yerlerinde kadın karakterlerin mezar imgesiyle birlikte anılması, onların erkeklerden önce mezara gireceklerine işaret etmektedir. Romeo ve Mecnûn, mezardaki sevgililerini, ölümden, topraktan ve içindeki canlılardan kıskanırlar. Sevgililerinin mezarı başında ölümü derinden arzulayarak yaşama veda ederler.

İki eserde de lirizmin doruklarına çıkılan sone ve gazel tarzındaki bağımsız şiir parçaları, eserlerin kurguya dayalı atmosferine canlılık kazandırmıştır. *Leylâ ve Mecnûn* mesnevî nazım şekliyle ve hezec bahrinin *mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün* kalıbıyla yazılmış uzun manzum bir öyküdür. Bir trajedi olarak yazılan *Romeo ve Juliet*'te ağırlıklı olarak *blank verse* denilen serbest şiir formu kullanılmıştır. Şiir parçalarında ise *iambic pentameter* denilen beşli ölçü kullanılmıştır. Büyük bir sahne şiiri olan *Romeo ve Juliet*'te nesir parçaları da bulunmaktadır. Çok farklı formlarda yazılan bu iki manzum öykünün şekilsel özellikler bakımından bir benzerlikleri yoktur.

Biçimsel özellikleri çok farklı olan; üretildikleri kültürel ve coğrafi ortamlar itibariyle birbirlerine çok uzak görünen eserler arasında bile bir ortaklık seziliyorsa bu ortaklıkları incelemek ve eserlerin tarihsel süreçlerini tutkuyla izlemek farklı ulusların edebiyatlarını birbirine yakınlaştıracak ve dünya edebiyatı düşüncesini, dolayısıyla dünya barışını destekleyecektir. Biz bu çalışmayla, daha çok modern metinlere yoğunlaşan karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinin yönünü biraz çevirip klasik dönem metinleri arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılmasına yönelik çalışmalara

bir katkı sunmayı hedefledik. Farklı inceleme yöntemleriyle yapılacak yeni karşılaştırmalı çalışmalar, metinler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarırken aynı zamanda toplumların düşünme biçimlerini, benzer ve farklı yönlerini ortaya çıkararak “yabancılık” düşüncesini zayıflatacak ve “âşinâlık” fikrini geliştirecektir. Bu uzun soluklu ve yorucu çalışmayı Keçecizâde İzzet Molla’nın bir beytiyle noktalıyoruz:

Tüketdi sanma hezârân hikâyet-i aşkı

O kıssadan dahî söylenmedik neler kaldı



KAYNAKÇA

- Aclûni, İ. b. (ty). *Keşfu'l-Hafâ ve Müzîlü'l-İlbâs* (Cilt II.).
- Akalın, N. (1997). Nizâmî-yi Gencevî ile Fuzûlî-i Bağdâdî'nin Leylî u Mecnûn Mesnevilerinin Tartışmalı Mukayesesi. (3) *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 201-217.
- Akar, M. (2011). Fuzûlî'nin Leylî vü Mecnûn'u Üzerine Bazı Düşünceler. H. Koncu, & M. Çakır (dzt.) içinde, *Bu Alâmet İle Bulur Beni Soran Fuzûlî Kitabı* (s. 255-262). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Akbari, S. C. (2017). Modeling Medieval World Literature. *Middle Eastern Literature*, 2-17.
- Akdemir, A. (2009). "Eksik" Bir Âşık: Leylâ. *Turkish Studies Volume 4/7*.
- Alemdaroğlu, S. (2008). *Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn Mesnevisinin Roman Tekniği Bakımından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ali, K. (2015). *Cinsel Ahlâk ve İslâm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alimjanova, P. D. (2016). *Karşılaştırmalı Kültürdilbilim*. Ankara: Gazi Kitabevi Yayınları.
- Aliyev, S. (1996). Leylî vü Mecnûn'da Tanrı ve İnsan Sevgisi. B. Ayvazoğlu (dzt.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 245-248). İstanbul: İstanbul Yayıncılık.
- Al-Rodhan, N. R. (2012). An Ocean Model of Civilization. N. R. Al-Rodhan (dzt.) içinde, *The Role of the Arab-Islamic World in the Rise of the West: Implications for Contemporary Trans-Cultural Relations* (s. 15-22). London: Palgrave Macmillan.
- Andrews, W. G. (2000). Yabancılaşmış "Ben" in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne'nin Lirik Kod Çözümü. (S. S. Çev. Mehmet Morali) *Defter*, 39, 106-133.
- Andrews, W. G. (2018). *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. (T. Güney, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Apaydın, Y. (1999). İbn Hazm. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 20, s. 39-52). içinde İstanbul: TDV Yayınları.
- Araslı, H. (1958). "Leylî ve Mecnûn" Hakkında. *TDAY Belleten*, 17-39.

- Arasteh, A. R. (2003). *Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş*. (B. Demirkol, & İ. Özdemir, Çev.) Ankara: Kitâbiyât Yayınları.
- Aristoteles. (2016). *Poetika*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Auerbach, E. (2019). *Mimesis Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*. (H. Belen, & H. Ertürk, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Avcı, N. (2016). Forbidden Love of Shakespeare's Romeo and Juliet and Fuzûlî's Layla and Majnun. *International Journal of Literature and Arts*, 1-4.
- Ayan, H. (2005). *Leylâ vü Mecnûn, Fuzûlî*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- Aydın, M., & Eroğlu, A. H. (2007). Papalık. *İslâm Ansiklopedisi*, 34, 160-164.
- Aykanat, T. (2012). Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisinden Hareketle Edebi Metnin Üç Kilit Noktası Üzerine: Tür, Tarz ve Teknik. *JASSS*, 137-162.
- Aytaç, G. (2012). Alman Edebiyatında "Şark". *Doğu Batı*(60), 253-263.
- Aytaç, G. (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2014). Alman Edebiyatında Aşk. *Doğu Batı Dergisi*(27), 149-157.
- Ayvazoğlu, B. (1989). *İslâm Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2004). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Azam, M. (1996). Muhammed Fuzûlî'de Aşk. B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 146-148). İstanbul: İstanbul Yayıncılık.
- Balta, S. (2019). *Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Divân-ı İlâhiyat'ı ile Johann Wolfgang Von Goethe'nin Doğu-Batı Divanı'nda Tasavvuf*. Yayımlanmamış doktora tezi. Van: YYÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bate, J. (dzl.). (1992). *The Romantics on Shakespeare*. London: New Penguin Shakespeare Library.
- Baudrillard, J. (2014). Tutkunun Kötülük Meleği. *Doğu Batı Dergisi*(27), 83-93.
- Bauman, Z. (2014). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (2019). Karşılaştırmalı Edebiyat. *Notos*(73), 38-45.
- Bermann, S. (2019). Karşılaştırmalı Edebiyat ve Dünya Edebiyatı. *Notos*(73), 27-37.
- Bilgin, A. A., & Kılınç, A. (2019). *Leylâ ve Mecnûn*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bloom, H. (2009). Introduction. *William Shakespeare's Romeo and Juliet* (s. 1-4). içinde New York: Bloom's Literary Criticism.

- Bloom, H. (2009). William Shakespeare's Romeo and Juliet. New York.
- Bloom, H. (2016). *Etkilenme Endişesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bouzain, A. (2017). "Qays and Layla" Versus "Romeo and Juliet": A Comparative Study. Morocco: Moulay Ismail University.
- Bozkurt, B.-S. (2015). Shakespeare'in Soneleri. W. Shakespeare içinde, *Soneler* (s. 10-15). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Breton, D. L. (2015). *Acının Antropolojisi*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Britannica*. (ty). Erişim Tarihi: 5 Kasım 2020, <https://www.britannica.com/art/poulterers-measure>
- Brooke, A. (ty). *Early English Books*. Erişim Tarihi: 30 Ekim 2020, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A16921.0001.001/1:3?rgn=div1;view=fulltext>
- Brooke, A. (ty). *The Tragicall History of Romeus and Juliet*. Erişim Tarihi: 16 Ekim 2020, <http://www.canadianshakespeares.ca/folio/Sources/romeusandjuliet.pdf>
- Caferov, N. (1996). Fuzûlî'nin Dili. B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 159-162). İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Can, Ş. (ty). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Canım, R. (2011). Fuzûlî'den Yirmi Birinci Asra Bir Tuhfe "Leylâ ile Mecnûn". H. Koncu, & M. Çakır (dzl.) içinde, *Bu Alâmet İle Bulur Beni Soran Fuzûlî Kitabı* (s. 363-373). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Cenab Şahabettin. (1931). *Vilyem Şekspiyer*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi Yayınları.
- Clinton, J. W. (2000). A Comparison of Nizâmî's Layli and Majnun and Shakespeare's Romeo and Juliet. K. Talattof, & W. Clinton içinde, *The Poetry of Nizâmî Ganjavi Knowledge, Love and Rhetoric* (s. 14-28). New York: Palgrave Macmillan.
- Cressy, D. (1997). *Birth, Marriage and Death: Ritual, Religion and the Life-Cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford: Oxford University Press.
- Cuma, A. (2009). Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi -Sanat ve Bilimin Sınır Ötesi Etkileşimi-. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 81-94.
- Cündioğlu, D. (2014). *Sanat ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çakıroğlu, T. O. (2013). Fuzûlî Divânı'nda Âh Kavramı. *Turkish Studies*, 1969-1982.

- Çakmak, İ. (2014). *Identity Politics in Post-Ottoman Nationalism: Reinvention of History in Taha Hussein and Yahya Kemal Beyatlı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çalışlar, A. (1994). *Shakespeare Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çapan, P. (2009). Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda Tematik Olarak Aşk. *Turkish Studies*, 221-238.
- Çavuş, R. (2003). Modern İngiltere'nin İlk Dönemleri ve Kültür Temsilcileri Olarak Shakespeare Kadınları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 165-174.
- Çavuş, R. (2014). Shakespeare'de Aşkın Farklı Kimlikleri. *Doğu Batı Dergisi*(27), 171-184.
- Çavuşoğlu, H. (2013 Volume 8/13). İki Farklı Kültürün Âşık Kadın Kahramanları: Leylâ ve Züleyha. *Turkish Studies*, 645-670.
- Çavuşoğlu, M. (2011). Fuzûlî ve Anadolu Şâirleri. H. Koncu, & M. Çakır içinde, *Bu Alamet ile Bulur Beni Soran* (s. 233-245). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Çetin, N. (2007). Aşk Mesnevilerinin Tahkiye Metni Olarak Kurgusal Yapısı. *I. Uluslararası Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu* (s. 159-180). içinde İstanbul: İBB Yayınları.
- Çetin, N. M. (1973). *Eski Arap Şiiri*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Çetinkaya, Ü. (2008). *Aşk Mesnevilerinde Kadın Yusuf u Züleyha ve Hüsrev u Şirin Mesnevileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiçekler, M. (2004). Mesnevi. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, 320-322. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Dakukî, İ. (1996). Fuzûlî'nin Hayatı Hakkında Bazı Yeni Tesbitler ve Arapça Divanı Üzerine Düşünceler. B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 53-68). İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Dankoff, R. (2014). Aşk Hikâyelerinde Lirizm: Farsça ve Türkçe Mesnevilerde Gazelin Kullanımı. (Çev. Ç. G. Averbek) *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 183-211.
- Delahoyde, M. (ty). *The Tragical History of Romeus and Juliet*. Erişim Tarihi: 20 Kasım 2020 Washington State University/Shakespeare: <https://public.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/romeus.html>
- Demirel, H. (1991). *The Poet Fuzûli*. Ankara: Ministry of Culture.
- Demirli, E. (2013). *Fusûsu'l-Hikem*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Demirtaş, F. (2008). Celâl-zâde Mustafa Çelebi'nin Anlatımı ile Irakeyn Seferinin Ayrıntılı Panoraması. *İslam Medeniyetinde Bağdat* (s. 563-581). İstanbul: İFAV Yayınları.
- Descartes, R. (2020). *Ruhun Tutkuları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Dilçin, C. (2010). *Fuzulî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Dilek, İ. (2010). Aşkın İki Yüzü Tek Hâli: Âşık Garip Hikâyesi ile Romeo ve Juliet'in Mukayesesi. *Milli Folklor*, 58-71.
- D'istria, D. (2008). *Osmanlılarda Şiir*. İstanbul: Nesnel Yayınları.
- Doğan, M. N. (1997). *Fuzûlî'nin Poetikası*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Doğan, M. N. (2008). *Leylâ ve Mecnûn*. İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Dols, M. W. (2013). *Mecnûn: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli*. (D. G. Dinç, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Downs, R. B. (1998). *Dünyayı Değiştiren Kitaplar*. (E. Güngör, Çev.) İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Dunlop, J. C. (1888). *History of Prose Fiction* (Cilt I). (H. Wilson, hzl.) London: George Bell and Sons.
- Durmuş, T. İ. (2010). Öğretmek ya da Öğretememek: Shakespeare Üzerinden Divan Edebiyatını Yeniden Okumak. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 81-100.
- Düzdağ, M. A. (2014). *The Diaries of Virginia Woolf and Ahmet Hamdi Tanpınar: Culture and Disillusionment*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eagleton, T. (2015). *William Shakespeare*. (A. C. Yalaz, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ece, S. (2004). Mesnevilerde Öyküleme Özellikleri ve Üslup. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 11-22.
- Eckermann, J. P. (2018). *Goethe ile Konuşmalar*. (M. Kahraman, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eco, U. (2018). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2020). *Ortaçağı Düşlemek*. (Ş. Karadeniz, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eke, N. U. (2013). Klâsik Türk Edebiyatında Metinler Arasılık Alanında Bibliyografya Denemesi ve Hasibe Mazioğlu'nun "Fuzûlî-Hâfız" Örneği. *Turkish Studies*, 2651-2670.

- el-Buhârî, E. A. (1992). *el-Câmiu's-sahîh*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- el-Mevlevî, H. H. (2015). *Aşknâme*. İstanbul: Sufî Kitap Yayınları.
- Encyclopedia Britannica*. (1999). Erişim Tarihi: 15 Haziran 2020, <https://www.britannica.com/art/poulterers-measure>
- Enginün, İ. (2008). *Türkçede Shakespeare*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2011). *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdem, S. (1991). Bâbil. *İslâm Ansiklopedisi*, 4, 392-395.
- Eren, A. (2010). Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî ve Yahyâ Bey Divanı'ndan Hareketle Sevgili Eşiği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 272-285.
- Ergüven, M. (1995). Tristan ve Isolde ya da Ölümcul Eros. *Cogito*(4), 279-285.
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Esen, S. (2015). *Dominiken Tarikatı ve Katolik Kilisesi'ndeki Yeri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fromm, E. (1985). *Sevme Sanatı*. (I. Gündüz, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1994). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fuzûlî. (1962). *Farsça Divan*. (H. Mazıoğlu, dzl.) Ankara: TTK Yayınları.
- Fuzûlî. (2008). *Leylâ ve Mecnûn*. (M. N. Doğan, haz.) İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Fuzûlî. (2012). *Türkçe Divan*. (İ. Parlatır, haz.) Ankara: Akçağ.
- Gabrieli, F. (1995). Friedrich II ve Müslüman Kültürü. *Cogito*(4), 310-320.
- Gencevî, N.-y. (2013). *Leylâ ile Mecnûn*. (A. N. Tokmak, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Genette, G. (1995). Yazınbilim ve Estetik. *Cogito*(4), 303-310.
- Gibb, E. J. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi III-V*. (A. Çavuşoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Goethe, J. W. (2009). *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*. (M. Kahraman, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Goethe, J. W. (2017). *Doğu Batı Divanı*. (S. Özkan, Çev.) İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Gohrab, A. A. (2000). Majnun's Image as a Serpent. K. Talattof, & W. Clinton içinde, *The Poetry of Nizâmî Ganjavi Knowledge, Love and Rhetoric* (s. 82-96). New York: Palgrave Macmillan.
- Goldziher, I. (ty). *Klasik Arap Literatürü*. İmaj Yayınları.
- Goody, J. (2017). *Rönesanslar*. (B. Tırnakçı, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gökdağ, E. (2003). Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı. 166-184.
- Görgün, T. (2004). Mettâ b. Yûnus. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 29, 417-418.
- Güler, Z. (1999). Leylâ ve Mecnûn'da Evlilik ve Aile Teması. *Fırat Üniversitesi Sosyl Bilimler Dergisi*, 101-128.
- Gür, M. (2020). *Süleyman Nazif*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gürsel, N. (1985). *Yerel Kültürlerden Evrensele*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Haberer, A. (2007). Intertextuality in Theory and Practice. *Literatura*, 54-67.
- Hacıeminoğlu, N. (2008). *Fuzûlî*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Hakverdioğlu, M. (2012). Fuzûlî'de Aşk ve Âşık Kavramı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 131-155.
- Halio, J. L. (1998). *Romeo And Juliet A Guide To The Play*. London: Greenwood Press.
- Hamilton, D. B. (2003). *Religion, Literature and Politics in Post-Reformation England, 1540-1688*. New York: Cambridge University Press.
- Hatemi, H. (1995). Love That Never Told Can Be. *Cogito*(4), 46-52.
- Haviland, W. A. (2002). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hekmat, A. A. (1393 H.). *Du Şâhkârê Edebiyatê Cihân: Romeo ve Juliet William Shakespeare u Leylî ve Mecnûn Nizâmî Ganjavi*. Tahran: İntişarat-ı Agah.
- Holbrook, V. R. (2008). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Honan, P. (2014). *Shakespeare: Bir Yaşam*. Ankara: YKY Yayınları.
- Houlbrooke, R. (2018). *Love and Dishonour in Elizabethan England*. New York: The Boydell Press.
- Huart, C. (ty). *Arab ve İslâm Edebiyatı*. (C. Sezgin, Çev.) Ankara: TİSA Matbaacılık.

- Huseynî, D. M.-i. (2014). Câmî'nin 'Leylâ'sı ve Nizâmî'nin 'Leylâ'sı. (K. Turgut, Çev.) *Şarkiyat Mecmuası*(24), 171-180.
- İbn Arabî. (2008). *Fütûhât-ı Mekkiyye* (Cilt VIII). (E. Demirli, Çev.) İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İbn Hazm. (2002). *Güvercin Gerdanlığı*. (M. Kanık, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- İbnü'l-Arabî. (2013). *Fusûsu'l-Hikem*. (E. Demirli, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- İnalcık, H. (2019). Fuzûlî ve Patronaj. H. İnalcık içinde, *Şair ve Patron* (s. 52-70). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnalcık, H. (2019). *Rönesans Avrupası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalcık, Ş. (1967). *Kays b. al-Mulavvah (al-Mecnûn) ve Divânı*. Ankara: TTK Yayınları.
- Ingledew, J. (2000). Introduction. W. Shakespeare içinde, *Romeo and Juliet* (s. V-XXVIII). Essex: New Swan Shakespeare.
- İpekten, H. (2018). *Fuzûlî Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kadioğlu, İ. (2005). *Diyarbakırlı Ahmedî Yûsuf u Züleyhâ İnceleme Metin Dizin Sözlük*. (İ. Kadioğlu, haz.) Malatya: Özserhat Yayıncılık.
- Kahraman, M. (2011). *Leylâ ve Mecnûn Romanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kalpıklı, M., & Andrews, W. G. (2000). Layla Grows Up: Nizâmî's Layla and Majnun "in The Turkish Manner". K. Talattof, & J. W. Clinton içinde, *The Poetry of Nizâmî Ganjavi: Knowledge, Love and Rhetoric* (s. 29-50). New York: Palgrave.
- Kant, I. (2007). *Ethica*. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.
- Kaplan, M. (1996). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kara, M. (2004). Sinan Paşa ve Aşk. *Doğu Batı*(26), 255-273.
- Karahan, A. (1996). Fuzûlî'nin Psikolojisi Üzerine. B. Ayvazoğlu (Dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 191-198). İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Karakoç, S. (2015). *Leylâ ile Mecnûn*. İstanbul: Diriliş.
- Karayazı, N. (2007). *Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn'unda Tasavvufî Kavram ve Unsurlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: MÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Karayev, Y. (1996). Fuzûlî'nin Ortak Türk-İslâm Kùltürleri Tarihinde Rolü ve Yeri. B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 6978). İstanbul: İBB Yayınları.
- Kartal, A. (2014). *Doğu'nun Uzun Hikâyesi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Kavruk, H., & Pala, İ. (1998). Hikâye. *İslâm Ansiklopedisi*, 17, 491-493.
- Kayaokay, İ. (2014). Fuzûlî'nin Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arketipsel Sembolizm Bağlamında Çözömlenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 337-351.
- Keskin, F. (2008). *On Altıncı Yüzyıl İkili Aşk Mesnevilerinde Tahkiye Unsurları*. Yayınlanmamış yls. tezi. Kütahya.
- Kierkegaard, S. (2020). *Ya/Ya Da*. (N. Beier, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kılıç, M. E. (2009). *Sûfî ve Şiir*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kısa, A. Y. (2012). *Nizâmî'nin 'Leylâ ile Mecnûn' Adlı Eseri ile Johann Wolfgang Von Goethe'nin 'Die Leiden Des Jungen Werthers' (Genç Werther'in Acıları) Adlı Eserinde Sevgili İmgesi ve Kadın Algısı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kızıltunç, R. (2005). Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn Mesnevisinde İnançlar ve Gelenekler. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 117-144.
- Koçak, B. (2012). Uluslararası Oryantalitler Kongreleri (1873-1973) Üzerine Bir Değerlendirme. *Kebikeç*, 257-295.
- Köprölü, M. F. (2006). *Divan Edebiyatı Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kubbealtı Lugatı*. (ty). Erişim Tarihi: 10 Aralık 2020, <http://lugatim.com/>
- Kurşun, Z. (2006). Necid. *İslâm Ansiklopedisi*, 32, 491-493.
- Kurtoğlu, M. (2015). *Bir Batı Masalı Shakespeare*. Konya: Çizgi Yayınları.
- Kutlu, H. İ. (2015). *Aşk Mesnevileri ile Şövalye Romanslarının Yapısal ve İçeriksel Bağlamda Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutluer, İ. (2007). Nûr. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 245-246). içinde İstanbul: TDV Yayınları.
- Kürküt, Z. (2015). *Shakespeare'de Aşk Romeo ve Juliet - Antonius ve Cleopatra Karşılaştırması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Laffont, R. (2014). Don Juan Mitosu. *Doğu Batı Dergisi* 1(27), 97-112.
- Lalo, C. (ty). *Güzellik ve Cinsiyet*. (R. N. Darago, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Leaman, O. (2008). The Ideology of Madinat al-Salam and the Concept of Baghdad in Arab Culture. *İslam Medeniyetinde Bağdat* (s. 195-210). İstanbul: İFAV Yayınları.
- Levend, A. S. (1959). *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikayesi*. Ankara: TTK Yayınları.
- Levend, A. S. (2015). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Macit, M. (2008). Dokuz ve Onuncu Asır Bağdat Hristiyan Mütercimleri. *İslam Medeniyetinde Bağdat* (s. 356). İstanbul: İFAV Yayınları.
- Marotti, A. F. (2003). Shakespeare and Catholicism. *Theatre and Religion Lancastrian Shakespeare* (s. 218-241). içinde New York: Manchester University Press.
- Mazıoğlu, H. (1986). *Fuzûlî*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mazıoğlu, H. (2011). *Fuzûlî Üzerine Makaleler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mengi, M. (2013). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Meriç, C. (2016 a). *Bir Dünyanın Eşiğinde*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2016 b). *Işık Doğudan Gelir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2016 c). *Kırk Ambar: Rûmuz-ül Edeb*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mevlânâ. (2014). *Mesnevî-i Şerîf*. (Â. Çelebioğlu, & S. Nahîfî, Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Mignon, L. (2009). *Ana Metne Taşınan Dipnotlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Montaigne, M. d. (1997). *Denemeler*. (S. Eyuboğlu, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morosini, R. (2006). Boccaccio The Poet-Philosopher of the Filocolo: Rewriting Floire et Blancheflor and Writing Literary Theory. *Exemplaria*, 275-298.
- Mumtahin, M., & Melihizâde, T. (1391). Senceş-i Aşk der Du Şifteh-i Aşk-i Leylâ ve Mecnûn-i Nizâmî ve Romeo ve Juliet-i Şekspir. *Mutalaat-i Edebiyat-i Tatbikî*, 25-50.

- Munro, J. J. (1908). Brooke's 'Romeus and Juliet' Being The Original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet' . A. Brooke içinde, *Romeus and Juliet* (s. ix-lxvi). New York: Duffield and Company London: Chatto & Windus.
- Mutçalı, S. (1995). *Arapça Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları.
- Namık Kemal. (2016). Mukaddime-i Celâl. N. Kemal, & A. Şengül (haz.) içinde, *Celâleddin Harzemşah* (s. 61-113). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Nesin, A. (1997). *Leylâ ile Mecnûn*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nizâmî. (1990). *Leylâ ile Mecnûn*. (A. N. Tarlan, Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.
- Nutku, Ö. (2008). *Shakespeare Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nutku, Ö. (2017). Romeo ve Juliet Tragedyası Üzerine. W. Shakespeare içinde, *Romeo ve Juliet* (s. v-xiii). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oflazoğlu, T. (1996). Yalan mı, Gerçek mi? B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 297-304). İstanbul: İstanbul Yayıncılık.
- Oflazoğlu, T. (2011). *Shakespeare*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Okay, O. (1996). Yaşayan Fuzûlî. B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 275-281). İstanbul: İstanbul Yayıncılık.
- Okuyucu, C. (2011). Fuzûlî'yi Yetiştiren Kültür. H. Koncu, M. Çakır, & B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Bu Alâmet ile Bulur Beni Soran* (s. 169-177). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Olson, M. (ty. a). *Star-Crossed Lovers: Sources for the Romeo and Juliet Story*. Erişim Tarihi: 20 Kasım 2020, University of Massachusetts: <https://www.umass.edu/theater/sites/default/files/assets/theater/theater-studyguiderandj.pdf>
- Olson, M. (ty. b). *The Elizabethan Stage and Spectacle*. Erişim Tarihi: 20 Kasım 2020, University of Massachusetts: <https://www.umass.edu/theater/sites/default/files/assets/theater/theater-studyguiderandj.pdf>
- Onay, A. T. (2000). *Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ovidius, P. (2018). *Aşk Sanatı*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ovidius, P. (2019). *Dönüşümler* (Cilt I-XV). (A. C. Abuagla, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Oxford Reference*. (ty). Erişim Tarihi: 3 Ocak 2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095637821>
- Özgen, M. K. (2013). Spinoza'da Aşk Felsefesi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 85-103.
- Özkan, S. (2014). *Aşk ve Akıl -Doğu ve Batı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztürk, A. S. (2012). Önyargının Gerçeğe Kurgusal Yolculuğu: Shakespeare'in Eserlerinde İslam Anlayışı. *Turkish Studies*, 1793-1802.
- Pala, İ. (2003). Leylâ vü Mecnûn. *İslâm Aniklopedisi*, 27, 162-164. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pala, İ. (2008). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pala, İ. (2016). *Kitâb-ı Aşk*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Paşa, S. (2014). *Tazarru'-nâme*. (M. Tulum, haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Patricca, N. A. (2020, Ekim). "Shakespeare in Love" The Supressed Italian Connection. Chicago, USA.
- Petrarca, F. (2012). *Dîvan*. (N. Adabağ, Çev.) Ankara: Efil Yayınevi.
- Platon. (1997). *Phaidros*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Platon. (2000). *Şölen*. (A. Erhat, & S. Eyuboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ritter, H. (2011). *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*. (M. K. (Editör), Dü.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rızayev, A. (1996). Azeri Türkçesinin Şairi. B. Ayvazoğlu (Dü.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 25-27). İstanbul: İBB Yayınları.
- Rougemont, D. d. (1995). Aşk ve Savaş. *Cogito*(4), 147-162.
- Rûmî, E. (2013). *Müzekki'n-Nüfûs*. (A. Uçman, haz.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Rûmî, M. C.-i. (1385). *Mesnevî-yi Mânevî*. Tahran: İntişârât-i Tulu.
- Runciman, S. (1992). *Haçlı Seferleri Tarihi* (Cilt II). (F. Işıltan, Çev.) Ankara: TTK Yayınları.
- Runciman, S. S. (1959). Muslim Influences on the Development of European Civilization. *Şarkiyat Mecmuası*. Sayı: 3, Erişim Tarihi: 5 Aralık 2019, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/10445>.

- Said, E. (1998). *Oryantalizm*. (N. Uzel, Çev.) İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Said, E. W. (2004). *Yazınsal Eleştiri*. (S. Özer, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Said, E. W. (2009). *Başlangıçlar Niyet ve Yöntem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saraç, Y. (2011). Fuzûlî'nin Kelâm'a Dair "Matlau'l-itikad" İsimli Eseri ve Önemi. H. Koncu, & M. Çakır içinde, *Bu Alâmet ile Bulur Beni Soran* (s. 505-515). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Sartre, J.-P. (1982). *Baudelaire*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Scarci, M. (2015). From Mariotto and Ganozza to Romeo and Giulietta: Metamorphoses of a Renaissance Tale. *Scripta Mediterranean*, 14, 3-14.
- Schimmel, A. (2012). *İslamın Mistik Boyutları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Schimmel, A. (2017). *Doğudan Batıya*. İstanbul: Sufi Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2017). *Aşka ve Kadınlara Dair*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sebüktekin, H. (2006). Neden Karşılaştırmalı Edebiyat? 4. *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu* (s. 1-17). Çanakkale: Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi.
- Selçuk, B. (2011). Fuzûlî'de Gözyaşı. H. Koncu, & M. Çakır içinde, *Bu Alâmet İle Bulur Beni Soran; Fuzûlî Kitabı* (s. 73-90). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Selçuk, B. (2017). On The Loves of Gasset and Fuzûlî. *International of Language Academy*, 419-432.
- Sevgen, C. (2006). Giriş. W. Shakespeare içinde, *Antonius and Kleopatra* (s. V-XXX). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Shakespeare, W. (2015). *Soneler*. (B.-S. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Shakespeare, W. (2017). *Romeo ve Juliet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sinan Paşa. (2014). *Tazarru'-nâme*. (M. Tulum, haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Slamans, B. R. (1976). *The Major Differences Between Shakespeare's Play "Romeo and Juliet" And Its Source, Arthur Brooke's Poem "The Tragical History of Romeus and Juliet"*. Oklahoma: Oklahoma State University.
- Spinoza, B. D. (2016). *Ethica*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Stendhal, H. B. (2004). *Aşk Üzerine*. (A. Erkay, Çev.) Ankara: Lotus Yayınları.

- Subaşı, D. A. (2014). Aragon'un Le Fou D'Elsa'sı (Elsa'nın Mecnûn'u) Üzerine Yazılan Bir Makale Çevirisi Bağlamında Leylâ ve Mecnûn'un Metinlerarası Kimliğine Dair Bir Değerlendirme. *International Journal of Language Academy*, 243-261.
- Sultan Veled. (2015). *Aşknâme*. (Ş. H. el-Mevlevî, Dü.) İstanbul: Sufi Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2004). Osmanlı Şiirinde "Aşk"a Dair. *Doğu Batı*(26), 55-68.
- Şeyh Galib. (2006). *Hüsn ü Aşk*. (M. N. Doğan, Dü.) İstanbul: Yelkenli Kitabevi.
- Şirazi, H.-ı. (2011). *Hafız Divanı* (Cilt I). (M. Kanar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tagliabue, A. (2017). *Xenophon's Ephesiaca*. Groningen: Groningen University Library.
- Tahralı, M. (1996). Leylâ vü Mecnûn Üzerine. B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 213-223). İstanbul: İstanbul Yayıncılık.
- Tanç, N. (2009). Fuzûlî: Leylâ vü Mecnûn. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 95-100.
- Tanpınar, A. H. (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarakçı, M. (2009). Fransisken ve Dominiken Tarikatları. A. Cevizci içinde, *Felsefe Ansiklopedisi* (Cilt 6, s. 829-833). Ankara: Ebabil Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2004). *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2011). *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tevfik Fikret. (2004). Âveng-i Tesâvîr. Tevfik Fikret, İ. Parlatır, & N. Çetin (Dü) içinde, *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri* (s. 493-508). Ankara: TDK Yayınları.
- The British Library*. (ty). Erişim Tarihi: 5 Kasım, 2019, Collection Items Manuscript Annotation: <https://www.bl.uk/collection-items/brookes-romeus-and-juliet>
- The History of Romeo and Juliet*. (ty). Erişim Tarihi: 15 Ekim 2019, historyofromeoandjuliet: <https://historyofromeoandjuliet.weebly.com/>
- Tieghem, P. V. (2017). *Mukayeseli Edebiyat*. (E. Yavuz, Dü., & Y. Ş. Kılıçel, Çev.) İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Tolasa, H. (2002). *16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2016). Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine. L. N. Tolstoy içinde, *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev., s. 300-376). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Tosun, N. (2014). *Doğu'nun Hikaye Kuramı*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Tökel, D. A. (2011). Bir Bildungsroman Olarak Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi. H. Koncu, & M. Çakır (dzl.) içinde, *Bu Alâmet İle Bulur Beni Soran Fuzûlî Kitabı* (s. 179-192). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tunç, G. (2011). *Çağdaş Mesnevinin Peşinde*. Ankara: Kadim Yayınları.
- Turan, R. (1996). Fuzûlî'nin Yaşadığı Çağda Bağdad ve Çevresi. B. Ayvazoğlu (Dü.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 37-42). İstanbul: İBB Yayınları.
- Tülücü, S. (2012). Doğunun İncisi: Binbir Gece Masalları. *Doğu Batı*(61), 129-150.
- Türinay, N. (1996). Klasik Romana ve Leylâ vü Mecnûn'a Dair. B. Ayvazoğlu (dzl.) içinde, *Fuzûlî Kitabı* (s. 223-244). İstanbul: İstanbul Yayıncılık.
- Ulu, A. (2014). Aşkın Doğu ve Batı Yansımaları Olarak Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn ve Shakespeare'in Romeo ve Juliet Adlı Eserlerinin Mukayesesi. *TEKE Dergisi*, 127-145.
- Uludağ, S. (2007). Nûr. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 244-245). içinde İstanbul: TDV Yayınları.
- Urgan, M. (2014). Shakespeare'in Şiir ve Soneleri. M. Urgan içinde, *Shakespeare ve Hamlet* (s. 32-62). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Urgan, M. (2020). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Usluer, F. (2007). Aşk Mesnevîlerinde Cinsellik Mazmunları. *Turkish Studies Volume 2/4*, 795-822.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Garp'tan Şark'a Seyyâle-i Edebiyye*. (R. Şimşek, Dü.) Ankara: TDK Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2016). *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Yolu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünver, İ. (2011). Mesnevî. *Türk Dili Dergisi Divan Şiiri Özel Sayısı* (s. 430-564). içinde Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Valéry, P. (2020). *Şiir Sanatı*. (A. Ölmez, Çev.) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Veled, M. (H 1311). *Leylâ vü Mecnûn*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Wain, J. (1964). Lovers Apart. J. Wain içinde, *The Living World of Shakespeare* (s. 104-141). New York: St Martin's Press.
- Wain, J. (1964). The Nature of Shakespearean Drama. J. Wain içinde, *The Living World of Shakespeare* (s. 1-22). New York: St Martin's Press.

- Watson, A. (2013). From Qays to Majnun: the evolution of a legend from 'Udhri roots to Sufi allegory. *The La Trobe Journal*, 35-45.
- Watts, C. (2000). Introduction. W. Shakespeare içinde, *Romeo and Juliet* (s. 9-21). Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- Wells, S. (Dü.). (1994). *Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yağcıoğlu, S. A. (2009). *Fuzûlî ve Bâkî Divanlarının Karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavuz, H. (2013). *Avrupa'nın Zihin Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yavuz, K. (2005). Leylâ ile Mecnûn Hikâyesinin Edebiyattaki Yeri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 57-69.
- Yavuz, K. (ty). *Gülşehri'nin Mantıku't-tayr'ı (Gülşen-nâme)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı e-Yayınları.
- Yazıcı, H. (1998). Hikâye. *İslâm Ansiklopedisi*, 17, 479-485.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yılmaz, Z. (2014). 12.-18. Yüzyıllar Arasında İtalyan Edebiyatında ve Leopardi'de Aşk. *Doğu Batı Dergisi*(27), 185-202.
- Zeydân, C. (1900). Küttâb-ı Urubbâ ve Küttâbu's-Şark. Erişim Tarihi: 10 Ocak 2020, *El-Hilâl Dergisi* <https://archive.alsharekh.org/Articles/134/12883/251738/3>
- Zeydân, C. (2012). *İslâm Uygarlıkları Tarihi* (Cilt I). (N. Gök, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zima, P. V. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (M. Özsarı, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Zweig, S. (2014). Casanova Homo Eroticus. *Doğu Batı Dergisi*(27), 113-129.