MEM Û ZÎN, LEYLÂ İLE MECNÛN VE ROMEO VE JULİET HİKÂYELERİ ÜZERİNE MUKAYESELİ BİR İNCELEME

Yüksek Lisans Tezi

Ferda YAVUZ

Eskişehir 2026

MEM Û ZÎN, LEYLÂ İLE MECNÛN VE ROMEO VE JULİET HİKÂYELERİ ÜZERİNE MUKAYESELİ BİR İNCELEME

Ferda YAVUZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Eski Türk Edebiyatı Programı

Danışman: Prof. Dr. Abdulkadir ERKAL

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Şubat 2026

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ferda YAVUZ'un "Mem û Zîn, Leylâ ile Mecnûn ve Romeo ve Juliet Hikâyeleri Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme" başlıklı tezi 30/01/2026 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Eski Türk Edebiyatı Programında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Danışman):	**Prof. Dr. Abdulkadir ERKAL**	**...……..**
Üye :	**Doç. Dr. Tuğba Onat ÇAKIROĞLU**	**...……..**
Üye :	**Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÜLÜM**	**...……..**

Prof. Dr. Nazif Öncü CAN
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

MEM Û ZÎN, LEYLÂ İLE MECNÛN ve ROMEO VE JULİET HİKÂYELERİ ÜZERİNE MUKAYESELİ BİR İNCELEME

Ferda YAVUZ

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Eski Türk Edebiyatı Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Şubat 2026

Danışman: Prof. Dr. Abdulkadir ERKAL

Bu çalışma, Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*, Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn* ve Shakespeare'in *Romeo and Juliet* eserlerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek aşkın Doğu ve Batı edebiyatlarındaki felsefî, tasavvufî ve estetik temsillerini analiz etmektedir. Araştırma, aşkın yalnız bir duygusal tema değil, aynı zamanda metafizik bir hakikat arayışı, bireysel bir dönüşüm süreci ve toplumsal bir direniş biçimi olarak ele alındığını göstermiştir. Doğu geleneğinde aşk, vahdet-i vücûd düşüncesiyle ilahî hakikate ulaşmanın yolu olarak yüceltilirken; Batı'da bireysel irade, tutku ve özgürlük arayışının sınırlarını temsil eder. *Leylâ vü Mecnûn* ve *Mem û Zîn*'de aşk, mecazdan hakikate uzanan bir ruhsal yolculukla ilahî birliğe erişim aracı olurken; *Romeo and Juliet*'te dünyevî tutkuların trajik çatışması toplumsal düzenin yıkıcılığına dönüşür. Üç eser de aşkı hem insan varoluşunun merkezine yerleştirir hem de kader, ölüm, ayrılık ve toplumsal engeller gibi evrensel temalarla sınar. Karşılaştırmalı analiz, aşkın Doğu'da tefekkür, Batı'da eylem; Doğu'da teslimiyet, Batı'da başkaldırı estetiğiyle işlendiğini ortaya koymuştur. Bu bakımdan tez, aşkın farklı kültürlerdeki temsillerini bütüncül bir felsefî ve edebî çerçeve içinde değerlendirerek, onu insanın kendini ve hakikati arama serüveni olarak yeniden yorumlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Aşk, Tasavvuf, Trajedi, Estetik, Doğu ve batı edebiyatı, Karşılaştırmalı edebiyat.

ABSTRACT

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE LOVE NARRATIVES: MEM Û ZÎN, LAYLA AND MAJNUN, AND ROMEO AND JULIET

Ferda YAVUZ

Department of Turkish Language and Literature

Old Turkish Literature Program

Graduate School of Anadolu University, February 2026

Supervisor: Prof. Dr. Abdulkadir ERKAL

This study offers a comparative analysis of *Leylâ vü Mecnûn* by Fuzûlî, *Mem û Zîn* by Ahmed-î Hânî, and *Romeo and Juliet* by William Shakespeare, exploring the philosophical, mystical, and aesthetic representations of love in Eastern and Western literatures. The research demonstrates that love is not merely an emotional theme but also a metaphysical quest for truth, a process of individual transformation, and a form of social resistance. In the Eastern tradition, love is exalted as the path to divine truth through the doctrine of *wahdat al-wujûd* (unity of being), whereas in the Western tradition it symbolizes the limits of individual will, passion, and the pursuit of freedom. In *Leylâ vü Mecnûn* and *Mem û Zîn*, love serves as a spiritual journey from metaphor to divine reality; in *Romeo and Juliet*, the tragic conflict of earthly desires exposes the destructive force of social order. All three works place love at the core of human existence, testing it against universal themes such as fate, death, separation, and social constraint. The comparative analysis reveals that love in the East is expressed through contemplation, while in the West it manifests as action—devotion versus rebellion, mysticism versus humanism. Thus, this thesis interprets love across cultures as a holistic philosophical and literary phenomenon, redefining it as the human journey toward self-knowledge and ultimate truth.

Keywords: Love, Sufism, Tragedy, Aesthetics, Eastern and western literature, Comparative literature.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanma sürecinde bilgi, rehberlik ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Abdulkadir ERKAL'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Tezin her aşamasında yönlendirmeleriyle çalışmanın akademik niteliğini güçlendiren, sabrıyla ve yapıcı eleştirileriyle bana yol gösteren hocama minnettarım. Ayrıca, araştırmanın farklı aşamalarında katkı sağlayan jüri üyelerine, fikir alışverişlerinde bulunduğum kıymetli arkadaşlarıma ve çalışma sürecinde moral desteğini hissettiren aileme teşekkür ederim. Bu süreçte en büyük dayanağım olan eşime; sabrı, anlayışı ve yükümü hafifleten desteği için gönülden şükranlarımı sunarım. Aynı şekilde, büyük kızım Fatma Zehra'ya da özel olarak teşekkür etmek isterim. Kardeşinin sağlık durumundan dolayı pek çok şeyi yaşından büyük bir olgunlukla çoğu zaman tek başına omuzlamak zorunda kaldı. Buna rağmen metanetini, sorumluluğunu ve sevgisini eksiltmedi. Bu tez, benim için yalnızca akademik bir çalışma değil aynı zamanda ahde vefanın bir ifadesidir. Vefat eden küçük kızım Zeynep Feyza'dan sonra, bu çalışmayı tamamlamak kalpten verdiğim bir sözün gereği oldu. Zamanla, sanki bu emek biraz da Fatma Zehra için, onun sabrına ve hayatımızdaki yerini yeniden kurma çabasına bir karşılık hâline geldi. Son olarak, gerek kaynak temini gerekse teknik destek anlamında yardımını gördüğüm tüm kurum ve kütüphane çalışanlarına, ayrıca bu çalışmanın olgunlaşma sürecinde manevi desteğini esirgemeyen dostlarıma teşekkür ederim. Bu tez, yalnızca bir akademik emeğin değil; aynı zamanda sabır, azim ve inancın ortak ürünüdür. Bu süreçte emeği, duası ve desteği bulunan herkesin katkısı, bu çalışmanın tamamlanmasında kalıcı bir iz bırakmıştır.

Ferda YAVUZ

2026, Eskişehir

26/02/2026

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "Bilimsel İntihal Tespit Programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Ferda Yavuz

26/02/2026

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından çeviri desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Ferda Yavuz

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ÖZET iii
ABSTRACT iv
TEŞEKKÜR v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI vii
İÇİNDEKİLER viii
TABLOLAR DİZİNİ x
KISALTMALAR DİZİNİ xi
GİRİŞ 1
A. Araştırma Problemi ve Amaç 1
B. Tezin Önemi 2
C. Yöntem ve Kuramsal Çerçeve 3
BİRİNCİ BÖLÜM
1 AŞK EDEBİYATINDA KLASİKLER: TARİHSEL VE EDEBÎ BAĞLAM 5
1.1. Ahmed-i Hânî ve Mem Û Zîn 5
1.2. Fuzûlî ve Leylâ ile Mecnûn 11
1.3. Shakespeare ve Romeo ve Juliet 18
1.4. Doğu ve Batı'da Aşkın Edebi Temsili: Genel Bir Karşılaştırma 29
İKİNCİ BÖLÜM
2 ÜÇ ESERDE AŞKIN DOĞASI VE FELSEFİ DERİNLİĞİ 32
2.1. Mecazî ve Hakikî Aşk Kavramları 32
2.2. Aşkın Ruhsal ve Bireysel Dönüştürücü Gücü 34
2.3. Aşkın Metafizik ve Tasavvufî Boyutu (Mem û Zîn – Leylâ ile Mecnûn) 36
2.4. Aşkın Dünyevi ve Tutkulu Yönü (Romeo ve Juliet) 38
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3 TRAJEDİ VE KADER: AŞKIN ENGELLERLE SINANMASI 42
3.1. Kader, Alınyazısı ve İlahi Yazgı 42
3.2. Toplumsal Engeller ve İmkânsızlık Motifi 45

3.3. Ölüm, Ayrılık ve Kavuşamama: Aşkın Trajik Sonu 47
3.4. Kavuşamamakta Gizlenen Hakikat 50
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
4 AİLE, TOPLUM VE OTORİTE: AŞKIN SOSYAL YANSIMALARI 54
4.1. Aile ve Toplumun Aşk Üzerindeki Rolü 54
4.2. İktidar, Hiyerarşi ve Sınıf Farklılıkları 57
4.3. Birey-Toplum Çatışması: Âşıkların Direnişi 59
4.4. Dönemin Sosyo-Kültürel Kodlarının Aşka Etkisi 62
BEŞİNCİ BÖLÜM
5 ANLATIM, ÜSLUP VE SEMBOLİZMİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ 66
5.1. Anlatıcı, Şiirsel Doku ve Dili Kullanma Biçimi..... 66
5.2. Alegori ve Sembol Kullanımı 68
5.3. Estetik ve Dramatik Unsurların İşlenişi 71
5.4. Klasikleşmiş Motiflerin Evrensel ve Kültürel Yorumu 73
SONUÇ..... 77
KAYNAKÇA 81
ÖZ GEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1 Doğu ve Batı Edebiyatında Aşk Temasının Karşılaştırmalı 31
Tablo 3.1 Kaderin Estetik ve Felsefî Karşılaştırması 44
Tablo 3.2 Toplumsal Engeller ve İmkansızlıklar 47
Tablo 3.3 Ölüm, Ayrılık ve Kavuşamama 50
Tablo 3.4 Kavuşamamakta Gizlenen Hakikat 53
Tablo 4.1 Aile ve Toplumun Aşk Üzerindeki Rolü 56
Tablo 4.2 İktidar, Hiyerarşi ve Sınıf Farklılıkları 59
Tablo 4.3 Birey-Toplum Çatışması 62
Tablo 4.4 Sosyo-Kültürel Kodların Aşka Etkisi 65
Tablo 5.1 Anlatıcı, Şiirsel Doku ve Dili Kullanma Biçimi 68
Tablo 5.2 Alegori ve Sembol Kullanımı 70
Tablo 5.3 Estetik ve Dramatik Unsurların İşlenişi 73
Tablo 5.4 Klasikleşmiş Motiflerin Evrensel ve Kültürel Yorumu 75

KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e.	: Adı Geçen Eser
a.g.m.	: Adı Geçen Makale
APA	: American Psychological Association
bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
çev. not.	: Çevirmen Notu
Ed.	: Editör
Hz.	: Hazreti
Hzl.	: Hazırlayan
İbn	: Oğlu (Arapça kökenli isimlerde kullanılır)
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
s.	: Sayfa
trc.	: Tercüme eden
tsz.	: Tarihsiz
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve devamı
v.d.	: Ve diğerleri
vs.	: Versus (karşılaştırma bağlamlarında)
yay.	: Yayınları / Yayınlayan
y.y.	: Yayın yeri belirtilmemiş

GİRİŞ

Aşk, edebiyatın en kadim temalarından biri olarak, tarih boyunca hem Doğu hem de Batı edebi geleneklerinde farklı biçimlerde temsiller bulmuştur. Bu temsiller, yalnızca bireysel bir duygunun değil; aynı zamanda bir toplumun kültürel, ahlaki ve felsefi değerlerinin de yansıtıcısı olarak ele alınmıştır. *Mem û Zîn* (Ahmed-î Hânî), *Leylâ ile Mecnûn* (Fuzûlî) ve *Romeo ve Juliet* (William Shakespeare) gibi üç farklı coğrafya ve kültüre ait klasik eserler, aşk temasının evrensel oluşuna dikkat çekerken; aynı zamanda onu şekillendiren sosyal, metafizik ve estetik çerçevelerin çeşitliliğini de gözler önüne sermektedir.

Bu çalışma, aşkın klasik edebiyattaki temsiline dair bir karşılaştırmalı inceleme yapmayı amaçlamaktadır. Üç eserin merkezinde yer alan aşklar; mistik bir özlem (*Mem û Zîn*), tasavvufî bir seyr-i sülûk (*Leylâ ile Mecnûn*) ve dünyevî, tutkulu bir trajedi (*Romeo ve Juliet*) biçiminde farklı yönleriyle sunulacaktır. Bu tezde, söz konusu metinlerde aşkın bireysel ve toplumsal yönleri, metafizik ve sembolik açılımları, kader ve ölüm gibi unsurlarla olan ilişkisi detaylı olarak analiz edilerek, aşkın hem birey hem toplum üzerindeki etkileri değerlendirilecektir.

Tezin birinci bölümünde üç eserin edebi ve tarihsel bağlamları ele alınarak, yazarlarının edebi kişilikleri ve yaşadıkları çağların kültürel dinamikleri incelenmiştir. İkinci bölümde aşkın mahiyeti, felsefî ve metafizik yönleriyle ele alınmıştır. Üçüncü bölümde aşkın engellerle sınanışı ve trajik boyutları, dördüncü bölümde ise aşkın sosyal yansımaları incelenmiştir. Beşinci ve son bölümde, anlatım teknikleri, sembolizm ve estetik yapıların karşılaştırmalı bir çözümlemesi sunulmuştur.

Bu yönleriyle tez, yalnızca aşk edebiyatının evrenselliğini değil; aynı zamanda kültürel özgünlüğünü ve estetik çeşitliliğini de gözler önüne sermeyi hedeflemektedir.

A. Araştırma Problemi ve Amaç

Aşk, bireysel deneyim kadar toplumsal, kültürel ve metafizik yönleriyle de insanlığın ortak tarihinin vazgeçilmez temalarından biri olarak edebiyatta sürekli işlenegelmiştir. Bu tema; Doğu'nun mistik, tasavvufî ve metafizik duyarlılıklarla bezenmiş anlatılarında da, Batı'nın bireysel tutkuyu merkeze alan dramatik kurgularında da zengin ve çok katmanlı bir biçimde temsil edilmiştir. Ancak farklı coğrafya, kültür ve düşünce sistemleri içinde aşkın nasıl tanımlandığı, hangi yönlerinin öne çıkarıldığı ve nasıl estetikleştirildiği hâlâ karşılaştırmalı olarak yeterince incelenmemiştir. İşte bu

bağlamda bu çalışmanın temel problemi; *Ahmed-î Hânî'nin Mem û Zîn'i*, *Fuzûlî'nin Leylâ ile Mecnûn'u* ve *William Shakespeare'in Romeo ve Juliet'i* adlı klasik eserlerinde aşkın doğasının, felsefi arka planının ve trajik boyutlarının nasıl kurgulandığını, ne tür toplumsal ve kültürel dinamiklerle çevrelendiğini ortaya koymak ve bu metinleri disiplinlerarası bir bakış açısıyla karşılaştırmalı biçimde incelemektir.

Bu bağlamda, bu tezin başlıca amacı; söz konusu üç eserde aşkın farklı ve benzer yönlerini tarihsel, edebi, sosyolojik ve metafizik bağlamları içinde karşılaştırmalı olarak analiz etmek ve aşk temasının evrensel yönleriyle birlikte kültürel özgünlüklerini ortaya koymaktır. Çalışma, özellikle aşkın mecazîden hakikîye, bireyselden toplumsala, dünyevîden uhrevîye doğru olan dönüşümünü merkeze alırken; aşkın insanı dönüştürücü ve kemale erdirici yönünün edebi temsillerini açıklamayı da hedeflemektedir.

Bunun yanında, araştırmanın amacı yalnızca aşkın içeriğini anlamak değil, aynı zamanda bu içeriğin estetik formunu, anlatı yapısını ve sembolik dilini çözümlemek; aşkın hangi anlatım teknikleriyle şekillendiğini ortaya koymaktır. Böylelikle tez, aşk temasının bir edebi motif olmanın ötesinde felsefi bir problematiğe ve kültürel bir değer sistemine dönüşümünü edebî metinler üzerinden gösterecektir.

B. Tezin Önemi

Aşk teması, insanlık tarihinin en kadim ve en evrensel meselelerinden biri olarak edebiyatın önemli konularından birini oluşturmuştur. Ancak aşkın yalnızca bireysel bir duygu değil; aynı zamanda toplumsal, kültürel, dini ve felsefi bir fenomen olduğu dikkate alındığında, bu temaya dair eserlerin karşılaştırmalı incelenmesi, yalnızca edebî bir çözümleme sunmakla kalmaz; aynı zamanda aşkın insanlık tarihindeki yerini, dönüşümünü ve anlam çeşitliliğini de gözler önüne serer.

Mem û Zîn, *Leylâ ile Mecnûn* ve *Romeo ve Juliet*, her biri kendi kültürel bağlamında aşkı merkezine alan, klasikleşmiş üç önemli eserdir. Bu eserlerin her biri, ait oldukları kültürel ve tarihsel yapıların aşk anlayışını temsil ederken, aşkın kader, toplumsal yapı, aile baskısı, bireysel özgürlük ve metafizik anlam gibi farklı boyutlarını da işler. Bu bağlamda yapılacak mukayeseli bir inceleme, sadece aşkın kültürel yansımalarını

anlamamıza değil, aynı zamanda Doğu ve Batı edebiyatları arasında köprü kurarak evrensel insanlık hâllerine dair yeni yorumlar geliştirilmesine de katkı sağlar.

Bu çalışmanın önemi, klasik metinlerde aşkın yalnızca bir tema değil, aynı zamanda bir "oluş" ve "dönüşüm" süreci olarak işlenişini merkeze almasıdır. Özellikle Doğu metinlerinde aşkın tasavvufî anlamda insanı hakikate ulaştıran bir vasıta olarak ele alınması ile Batı'da bireyin trajik kaderine sıkışan aşk anlayışı arasındaki farkları ortaya koymak, hem edebiyat hem de düşünce tarihi açısından bir perspektif geliştirme fırsatı sunmaktadır.

Ayrıca bu tez, karşılaştırmalı edebiyat, kültürel çalışmalar, tasavvuf felsefesi ve dramatik kurgu gibi çok disiplinli bir çerçevede yürütülmesi açısından da önem arz etmektedir. Giderek küreselleşen ve kültürel sınırların bulanıklaştığı bir dünyada, farklı medeniyetlerin ortak anlatılarına yönelmek ve bu anlatılar arasında anlam ilişkileri kurmak, insanlığın müşterek değerlerini ve duygu evrenini daha iyi kavranmasına da yardımcı olacaktır.

C. Yöntem ve Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma, edebî eserlerin kültürel, felsefî ve sosyolojik bağlamlarını dikkate alarak karşılaştırmalı bir çözümlemeye dayanmaktadır. *Mem û Zîn*, *Leylâ ile Mecnûn* ve *Romeo ve Juliet* metinleri yalnızca içerik yönüyle değil; biçimsel yapıları, temsili karakterleri, anlatı teknikleri ve sembolik dünyalarıyla birlikte bütüncül bir şekilde değerlendirilecektir. Analiz sürecinde metinlerin içerdiği aşk tasvirleri ile bu tasvirlerin dayandığı düşünsel arka plan arasındaki bağlar sorgulanacaktır.

Araştırmada, yorumlayıcı nitel araştırma yaklaşımları benimsenmiş; hermeneutik (yorumsamacı) yöntem öncelenmiştir. Bu tercih, özellikle aşk gibi öznel ve çok katmanlı bir kavramın edebî dil içerisindeki izdüşümlerini yorumlayabilmek açısından önem arz etmektedir. Metinler arasındaki benzerlikler ve farklar, yalnızca yüzeysel anlatı düzeyinde değil; aynı zamanda metinlerin ait oldukları medeniyetlerin aşkı kavramsallaştırma biçimleri üzerinden de değerlendirilecektir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi ise üç ana eksende kurulacaktır. Birincisi, tasavvufî aşk kuramı çerçevesinde mecazî ve hakikî aşk ayrımı üzerinden *Mem û Zîn* ve *Leylâ ile Mecnûn*'da aşkın ontolojik derinliği incelenecektir. İkincisi, trajedi kuramı ışığında *Romeo ve Juliet*'teki dramatik yapı, kader ve çatışma motifleri ele alınacaktır.

Üçüncüsü ise karşılaştırmalı edebiyat yöntemidir ki bu yöntem aracılığıyla, farklı kültürlerde benzer temaların nasıl farklı anlatım biçimleriyle işlendiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

Metin çözümlemelerinde alegorik ve simgesel okumalarla birlikte yapısal ve içeriksel çözümlemeler bir arada yürütülecek; böylece aşkın yalnızca bireysel bir duygu değil, aynı zamanda kültürel ve felsefî bir inşa süreci olduğu savı desteklenecektir. Bu bütüncül yaklaşım, metinlerin çok katmanlı yapısını anlamaya ve aşkın hem birey hem toplum nezdindeki dönüşümünü gözlemlemeye olanak sağlayacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AŞK EDEBİYATINDA KLASİKLER: TARİHSEL VE EDEBÎ BAĞLAM

Klasik aşk edebiyatı, farklı kültürlerin edebî birikimlerinde aşkın tarihsel, toplumsal ve metafizik yönlerini yansıtan en önemli anlatı türlerinden biridir. Bu türdeki eserler, yalnızca bireysel bir duygunun ifadesi değil, aynı zamanda dönemin düşünce yapısını, sosyal yapısını ve inanç dünyasını da içeren bütüncül bir tasavvur sunar. Doğu ve Batı edebiyatlarında klasikleşmiş üç temel metin olan *Mem û Zîn*, *Leylâ ile Mecnûn* ve *Romeo ve Juliet*, aşkın sadece bireyler arası bir bağlılık değil, aynı zamanda kader, toplum, metafizik değerler ve insan varoluşunun sınırlarında bir sorgulama alanı olduğunu göstermesi bakımından karşılaştırmalı bir analiz için zengin imkânlar sunar.

1.1. Ahmed-i Hânî ve Mem Û Zîn

17. yüzyıl Osmanlı coğrafyasında yetişen Ahmed-i Hânî (1651–1707), hem edebî hem de dinî ilimlerde derinleşmiş önemli bir şair, mutasavvıf ve müderristir. Özellikle Kürt klasik edebiyatının kurucu figürlerinden biri olarak kabul edilen Hânî'nin hayatı ve eserleri üzerine yapılan çalışmaların büyük bir kısmı Batılı araştırmacıların inisiyatifiyle gerçekleştirilmiştir. Bu durum, eserlerinin zaman zaman "Şark Meselesi" kapsamında politik bağlamda araçsallaştırılmasına yol açmıştır (Karabey, 2006, s. 60). Ne var ki Hânî, vefatının ardından daha geniş bir şöhret kazanarak, Kürt edebiyatında ve İslâm düşünce tarihinde önemli bir yere yerleşmiştir.

Ahmed-i Hânî'nin 1651 tarihinde, Doğubayazıt veya Hakkâri civarındaki Hânîyân aşiretine mensup bir ailede dünyaya geldiği tahmin edilmektedir. Adını ya mensubu olduğu aşiretten ya da Hakkâri'nin Hân köyünden aldığı düşünülmektedir. Babası İlyas'ın da âlim bir kişi olduğu bilinmektedir. İlk eğitimini ailesinden alan Hânî, ardından Bağdat, Şam, Halep ve İran medreselerinde klasik İslâmî ilimler, tasavvuf ve edebiyat alanlarında derinlemesine bir öğrenim sürecinden geçmiştir. Nakşibendiyye tarikatına intisap ettiği de rivayet edilmektedir (Karabey, 2006, s. 57-58).

1674 yılında, İshak Paşa Sarayı'nın inşasına dua ederek katkı sunduğu ve bu sarayda bir süre katiplik yaptığı belirtilmektedir. Gençliğinde Botan Beyliği'nin sarayında bulunduğu, Doğu Anadolu'daki diğer beyliklerle de entelektüel ilişkiler kurduğu bilinmektedir. Doğubayazıt'ta Muradiye Camii'nde imamlık yapmış, Miri Mir Muhammed'in divanında da kâtiplik görevinde bulunmuştur (Karabey, 2006, s. 58).

Yaşamının sonlarına doğru Doğubayazıt'ta kendi adını taşıyan bir medrese kurarak çevresindeki gençleri eğitmiştir. Bu medresede eğitim dili olarak Arapça kullanılmış, ancak Hânî, İslâmî ilimleri halkın anlayabileceği bir dilde sunma gayesiyle Kürtçeyi de öğretim dili olarak benimsemiştir (Özervarlı, 1997, s. 16/31). Özellikle *Nûbahârâ Biçûkân* ve *Akîdayâ Îmân* adlı eserleri, bölgedeki çocuklara Arapçayı ve İslâm akaidini Kürtçe aracılığıyla öğretmek amacıyla kaleme alınmıştır (Karabey, 2006, s. 59).

Hânî, hayatı boyunca evlenmemiş, yaşamını tamamen ilme ve irfana vakfetmiştir. Selmâ adında soylu bir kadına duyduğu platonik aşk dolayısıyla bazı aşk şiirleri yazdığı rivayet edilmektedir. Cizre'de bir müddet yaşadıktan sonra Doğubayazıt'a yerleşmiş ve 1707 yılında burada vefat etmiştir. Mezarı, İshak Paşa Sarayı'nın yaklaşık 500 metre doğusundadır. Halk arasında "velî" olarak kabul edildiği için mezarının üzerine 1990–1991 yıllarında bir kümbet inşa edilmiştir (Özervarlı, 1997, s. 16/31).

Ahmed-i Hânî, Kürt edebiyatının gelişimine büyük katkı sunmuş, eserlerini büyük ölçüde ana dili Kürtçe ile yazmıştır. Bununla birlikte Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesine de vâkıf bir âlimdir (Özervarlı, 1997, s. 16/32). Eserlerinde sık sık mülemma (çok dilli) nazım biçimlerine yer vermiştir (Karabey, 2006, s. 62).

Başlıca eserleri, şunlardır:

Nûbahârâ Biçûkân (1683): Arapça-Kürtçe manzum bir sözlük niteliğindedir. Medrese öğrencileri için Arapça sarf ve nahiv öğrenimini kolaylaştırmayı hedefler.

Akîdayâ Îmân: Ehl-i Sünnet inanç esaslarını açıklayan, yaklaşık 80 beyitlik didaktik bir risaledir.

Çarkûşe: Her mısrası Arapça, Farsça, Türkçe ve Kürtçe olmak üzere dört farklı dille yazılmış rubailerden oluşur. Aşk, ayrılık ve vuslat gibi temalar işlenmiştir; yalnızca beş tanesi günümüze ulaşmıştır.

Dîvân: Hânî'nin farklı dillerde kaleme aldığı şiirlerini içerir. Mülemma şiirleri dikkat çekicidir.

Mem û Zîn (1695): Ahmed-i Hânî'nin en tanınmış eseri olup Kürt klasik edebiyatının zirvesi olarak kabul edilir. Yaklaşık 3000 beyitlik bu mesnevi, halk arasında bilinen Memê Alan destanını temel alır, ancak onu tasavvufî ve ahlâkî bir çerçevede yeniden kurgular. Eserde Mevlânâ, Gencelî Nizâmî, Câmî ve Fuzûlî gibi şairlerin etkileri bariz

biçimde hissedilmekte, ayrıca İbn Arabî'nin vahdet-i vücûd felsefesi derinlemesine işlenmektedir (Karabey, 2006, s. 60-61).

Hikâye kısaca şu şekildedir: Botan ülkesinde (Cizre/Botan çevresi) hüküm süren Bey'in sarayı, hem iktidarın hem de görgü ve gelenek düzeninin merkezidir. Saray çevresinde yetişen seçkin delikanlılar arasında Mem (Memo) ile kardeşi Tacdin; yakın dostları Çeko, Arîf vb. ile birlikte Bey'in çevresinde itibarlı bir konuma sahiptir. Bey'in hareminde ise iki zarif kız kardeş Zîn ve Sitî, dadı ve nedimeler eşliğinde nispeten korunaklı bir hayat sürer. Anlatıda Zîn beyaz tenli ve Bey'in gözdesi olarak, Sitî ise esmer ve selvi boylu olarak betimlenir. Anlatı, toplumsal düzenin "seçkin–hizmetkâr" ve "saray–dışarısı" gibi sınırlarının keskin biçimde çizildiği bir zeminde ilerler; bu sınırlar da aşkın önüne set çekmeye elverişli bir atmosfer üretir. Bu atmosferin çatışma düğümü hâline gelecek kişi ise Bey'in kapıcısı, yani kapı erkânından Bekir'dir. Metinde Bekir, Botanlı olmadığı, İran'ın bir köyünden geldiği; soylu olmadığı, fitneci, dedikoducu ve iki yüzlü bir karakter taşıdığı vurgulanarak tanıtılır. Tacdin'in Bey'e açıkça "bu kapıcıyı kov" diye çıkışmasına rağmen Bey, siyasal işlerin yürütülmesinde böyle aracılara muhtaç olduğunu belirtir; "Benim bir elim adalet, bir elimse zulümdür. İşte Beko benim zulüm kolumdur ve her kapıya da bir köpek lazımdır" diyerek Bekir'i yanında tutar (Hanî, 1968, s. 112).

Hikâyenin kırılma noktasını hazırlayan toplumsal ritüel Nevruz/Yılbaşı şenlikleridir. Hikayede Nevruz günü şehir halkının kır ve çayırlara döküldüğü, özellikle bekârların, delikanlıların ve genç kızların süslenip "seyre çıkma" geleneğine katıldığı bir gündür. Bu gezintinin temel maksadının birbirini görmek ve dengini seçmek olduğu vurgulanır (Hanî, 1968, s. 56–57).

Bu gelenek, bir bakıma "aşk pazarı"na benzetilir: güzelliğin sergilendiği, bakışların ölçtüğü ve kalbin seçtiği bir toplumsal vitrin kurulmuştur. Şenlikler başlayınca Bey, saray delikanlılarına bu eğlencelere katılma izni verir. Mem ile Tacdin ise adeta "kızlar gibi süslenerek" en gösterişli kıyafetleriyle bu "arttırma sergisi"ne giderler. Zîn ve Sitî de şenlik alanına erkek kıyafeti giyip kılık değiştirerek katılır.

Mem ile Tacdin, erkek kılığındaki Zîn ve Sitî'yi görünce olduğu yere yığılıp bayılırlar. Bunun üzerine Zîn ve Sitî, bayılan ve kadın kılığında bulunan Mem ile Tacdin'in yanına giderek onları ayıltmaya çalışır; bu sırada onların aslında erkek olduğunu fark

ederler. Bu karşılaşma, aşkın doğduğu anı belirler: Zîn Mem'e, Sitî ise Tacdin'e âşık olur; yüzüklerini onların parmaklarına takarak şenlik yerinden ayrılırlar (Hanî, 1968, s. 59).

Nevruz gününün bu "karşılaşma zemini", iki büyük aşkı aynı anda doğurur: Mem–Zîn ve Tacdin–Sitî. Hikâyede âşıkların birbirini seçmesinde bakışın ve ilk sarsıntının belirleyici olduğu; sevdanın bir anda "kalbe düşüp" bütün dengeleri altüst ettiği duygusu güçlü biçimde işlenir. Mem ile Tacdin ayıldıklarında parmaklarındaki yüzükleri fark ederler. Tacdin, Mem'in parmağındaki üzerinde "Zîn" yazılı yüzüğü görünce elini Mem'in parmağına doğru uzatır; Mem de bu sırada Tacdin'in parmağında paha biçilmez, üzerinde "Sitî" yazılı yüzüğü görür. Öte yandan Zîn ve Sitî, yaşananları dadıları Heyzebun'a anlatır. Bu süreçte dadı, iki kız kardeşin mahrem dünyasıyla dışarıdaki delikanlılar arasında köprü kuran kilit bir aracıya dönüşür. Durumu açık etmeden bir bilgeye danışan Heyzebun'a, hekim kılığına girerek gençleri bulabileceği öğütlenir. Bunun üzerine hekim kılığında dolaşan dadı, çevrede hasta olan var mı diye araştırırken Çeko ve Arîf'ten Mem ile Tacdin'in yemeden içmeden kesilip halsiz düştüklerini öğrenir. Ardından iki delikanlının yanına giderek hâllerini anlamaya çalışır ve yüzükleri kendisine verip haber götürmelerini teklif eder. Tacdin yüzüğünü verir; Mem ise yüzüğün "canı/bedeni" gibi olduğunu söyleyerek onu vermekte zorlanır. Ancak dadının "yârin elçisi" olduğunu kabul edip mesajını Zîn'e iletmesini ister (Hanî, 1968, s. 85).

Dadı daha sonra Zîn ve Sitî'nin yanına döner. İki kız kardeşin aşk sersemliği içinde dadıyı kucaklaması ve haber bekleyişi, hikâyenin "gizli nişan" safhasını güçlendirir (Hanî, 1968, s. 86–88).

Zaman ilerledikçe Tacdin–Sitî bağı toplumsal olarak daha "kolay meşrulaşabilir" bir hatta ilerler ve Sitî ile Tacdin'in düğünü yapılır. Düğün tasvirinde Bey'in Mem'i "sağdıç" kılması, eğlencenin büyüklüğü, haremdeki süslenme ve şenlik ayrıntıları anlatılır. Dışarıdaki şenliğe paralel olarak içeride de bir "coşku–keder" ikiliği belirir (Hanî, 1968, s. 95).

Ancak Mem–Zîn aşkı, Zîn'in Bey'in kız kardeşi olması ve saray hiyerarşisi nedeniyle aynı kolaylıkla tamamlanamaz. Burada Bekir devreye girer. Bekir, hem kıskançlık

hem çıkar kaygısıyla bu iki âşığın kavuşmasını engellemeyi amaçlar. Fitne stratejisini "görünürde akıl, özde tuzak" şeklinde kurar.

Bey'in avda olduğu bir gün Mem, Zîn'i görmek için bahçeye gider; ancak tam bu sırada Bey ve adamları ansızın çıkagelir. Bahçe kapısının açık olmasından kuşkulanan Bey, bir abaya bürünmüş halde Mem'i fark eder ve bahçede ne aradığını sorar. Mem ise "Beyim, bilirsiniz ki ben hastayım; dolaşırken kendimi bir anda burada buldum" diyerek durumu geçiştirmeye çalışır. Bu esnada Tacdin, abanının altından Zîn'in kara saçlarını görür ve hem kardeşi Mem'i hem de Zîn'i kurtarmak için hızla bir çare arar. Hikâyede Tacdin'in en çarpıcı hamlesi, dikkatleri dağıtıp bir karmaşa çıkararak "kurtarma fırsatı" doğurmak üzere kendi evini yakmasıdır. Tacdin, Sitî'ye "Ev benim olsun, al sana çocuk… amacım onları kurtarmaktır" der ve evi ateşe verir. Herkes yangını söndürmeye koşunca saray ve bahçe boşalır; böylece Mem ile Zîn için kaçış imkânı doğar (Hanî, 1968, s. 159).

Bekir'in planı, Bey'in Mem'i satranç üzerinden sıkıştırmasıyla işler. Bey, Mem'i gizlice çağırır. Mecliste satranca gelindiğinde "şartımız gönül dileğiydi" diyerek Mem'i oyuna davet eder (Hanî, 1968, s. 167).

Mem'in güçlü bir oyuncudur ilk üç oyunda Bey'i yener fakat Bekir, Zîn'in pencerede seyrediyor oluşunu fark edip "yer değiştirin" hilesini önerir (Hanî, 1968, s. 167).

Yer değişince Mem'in gözü Zîn'in yüzüne takılır. Oyunu dağıtır, taşları yanlış sürer ve Bey Mem'i altı elde yener. Ardından Bey, asıl maksadını açık eder: "Dünyada senin sevgilin kimdir?" diye sorar ve eğer uygun görürse onu Mem'e getireceğini söyler. Tam bu anda Bekir, Mem'i küçük düşürmek için "Mem'in sevdiği dudağı benekli kara/katran gibi bir Arap kızıdır" diye iftira atar (Hanî, 1968, s. 169).

Bekir'in bu sözleri Mem'i sarsar fakat Mem, susmayı daha fazla sürdüremez ve sevdiğinin "padişah kızı… adı Zîn" olduğunu açıkça ilan eder (Hanî, 1968, s. 169).

Bu itiraf, Bey'in "heybet/hamiyet" duygusunu ateşler. Bey, Mem'i ibret için yakalatmak ister. Mem hançeriyle ayağa kalksa da Tacdin ve arkadaşları, kan dökülmesin diye geri durup "işte boğaz, işte el–ayak ve işte zincir" diyerek Mem'in Bey'in hükmüne teslim edileceğini bildirir (Hanî, 1968, s. 170). Sonuçta Mem'in el ve ayakları bağlanır. Bey, onu "dar delikte" (mezar gibi karanlık ve dar bir çukur) hapse attırır. Beko Bey'e Mem'den kurtuluşun ancak onun ölümüyle gerçekleşeceğini ve

bunun da zehirleyerek yapılmasını söyler fakat Bey bunun dini tarafından dolayı onaylamaz (Hanî, 1968, s. 170; s. 173).

Zindan tasvirleri, Mem'in aşkının dünyevî bir tutkudan "çile"ye, oradan da manevî bir derinliğe evrildiğini gösterir. Mem, zindanda bazen âşık, bazen âbid gibi konuşur. Zîn'e seslenir, sabır ve umut diliyle hayatta kalmaya çalışır (Hanî, 1968, s. 173).

Zîn cephesinde ise zindan, fizikî olmaktan çok psikolojiktir. Mem hapse düşmeden önce kavuşma ümidi taşıyan Zîn, Mem "çukura düşünce" ümidini kaybeder. Köşkler ona "hisar, hapis ve zindan" olur, bedeni zayıflar, uykusu ve takati kalmaz. Feleğe sitem eder (Hanî, 1968, s. 176–177).

Zamanla Bey'de de pişmanlık belirir. Bey, Zîn'i yanına çağırıp "Mem'in kalbini kırdığımız yeter… ona yaptığım zulümdür" der. Hatta onu zincire vurup zindana göndermesini "aşkın kemale ermesi" için yaptığını söyleyerek kendini gerekçelendirmeye çalışır (Hanî, 1968, s. 191–192). Bey, sonunda Zîn'in Mem'i görmesine izin verir fakat Zîn bu duygu yüküyle ağzından ve burnundan kanlar akar bayılır (Hanî, 1968, s. 191).

Hikâyenin trajik ivmesi burada hızlanır. Bey ile Zîn'in gözyaşları içinde kaldığı bir anda dışarıdan biri gelir ve "Mem öldü ve canını verdi" diye haber verir. Bu haberle Botan'da matem kopar (Hanî, 1968, s. 194).

Ardından Zîn, dadı ve Sitî ile birlikte meşaleler eşliğinde Mem'in bulunduğu yere, yani hapishanenin kapısına götürülür. Zîn, Mem'i dürterek kalkmasını ister. Mem ise "Sen beni görmeye değil, tatlı canımı almaya gelmişsin" der. Zîn, Bey'in izin verdiğini söyleyince Mem, bunun dünyaya ait bir izin olduğunu vurgular ve şöyle karşılık verir: "Mecazidir beylik; mecazi olan beylik beylik değildir. Biz ki seninle ben beyler beyi'nin huzuruna çıktık, gönül âleminde bizi evlendirdi." Ardından Mem vefat eder. Böylece sahne, kavuşmanın artık "dünya içi" bir birleşme değil; ölüm ve defin ufkunda gerçekleşeceğini hissettirir (Hanî, 1968, s. 204).

Mem'in ölümü yalnızca iki âşığın değil, bütün bir toplumsal düzenin vicdanında açılan derin bir yaraya dönüşür. Bey'in pişmanlığı daha da ağırlaşır. Zîn ise son bir hamleyle kaderin önüne çıkmak ister ve içli bir yakarışla konuşur: "Ey vücudumun ve canımın mülkünün sahibi; ben bahçeyim, sen de bahçıvansın. Senin yetiştirdiğin bahçe sahipsizdir. Senin yüzün olmaksızın onlar neye yarar? Bedenimin ağacını silkeyim

ben; bütün bu meyveleri dökeyim ben. En iyisi odur ki bu güzelliğimle eziyet etmeden, zülüf ve benlere hak emanetimi teslim edeyim ben; bu süsüm ve güzelliğimle sana kavuşayım." Ardından, Bekir'in (Beko) hikâyedeki rolünü paradoksal bir biçimde yeniden yorumlar: Ona göre Beko, kendisi için kötülük yapsa da iki âşığın hakikate ulaşmasına vesile olmuş, bu yüzden "bizim yolumuzda şehit" hükmüne yaklaşmıştır. Bu düşünceyle Zîn, Beko'nun da mezarlıkta dışlanmamasını ister; "Biz kırmızı gülüz, o bizim için dikendi; güller dikenleriyle korunur" diyerek sembolik bir çerçeve kurar ve nihayet vasiyetini açıkça dile getirir: "Ben öldüğüm zaman izin veresin; beni de onun yanına gömsünler. Beko'yu da ayak altımıza hizmetkâr olarak gömsünler" (Hanî, 1968, s. 203).

Mem'in ölüm haberi yayılınca şehirdeki yas büyür. Herkes Mem'in ardından koşar. Bu matem atmosferinde Tacdin ile Bekir karşı karşıya gelir. Tacdin, Bekir'i "fitne ve fesadın kaynağı", "Mem ve Zîn'in perdesini yırtan" diye suçlar. Artık Bekir'in hayatta kalmasına tahammül edemeyerek onu yere serer ve öldürür (Hanî, 1968, s. 213). Böylece hikâyenin "rakip" figürü fiziksel olarak ortadan kalkar fakat anlatı, rakipliğin sembolik izinin tamamen silinmediğini özellikle vurgular.

Son bölümde anlatı, âşıkların ölüm sonrası birlikteliğini simgesel bir dille tamamlar. Mem ile Zîn'in mezarı üzerinde "aşk ziraatından" iki fidan biter. Dalları birbirinin boynuna dolanır, birlikte yükselir. Buna karşılık Bekir'in mezarından da ardıç kılığında bir ağaç yeşerir. Böylece Bekir, öldükten sonra bile ayrılık ve engel sembolü olarak hikâyede iz bırakır (Hanî, 1968, s. 226).

Böylelikle Mem û Zîn, bir "kavuşamama" hikâyesi olarak değil; aşkın toplumsal engeller, iktidar düzeni ve fitne mekanizmasıyla sınanıp nihayet ölümde (mezarda) sembolik bir birlik kurduğu, trajik ama güçlü bir anlatı olarak kapanır.

1.2. Fuzûlî ve Leylâ ile Mecnûn

Fuzûlî (ö. 963/1556), Klasik Türk edebiyatının en seçkin ve etkili şairlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Asıl adı Mehmed olan şairin babası Süleyman'dır. Doğum yeri ve yılı hakkında kesin bilgiler mevcut olmamakla birlikte, genel kanaat onun Bağdat civarında doğduğu yönündedir. Ancak, bazı şiirlerinde yer alan ifadeler ve yapılan ilmî değerlendirmeler, Kerbelâ veya çevresinin doğum yeri olma ihtimalini

daha güçlü kılmaktadır. Fuzûlî, Akkoyunlu Türkmenleri'nin Irak-ı Arab bölgesine yerleşmiş olan Bayat boyuna mensuptur (Karahan, 1996, s. 13/241).

Fuzûlî'nin kullandığı mahlas, Arapça kökenli olup hem "gereksiz işlere karışan kişi" hem de "faziletli, yüksek erdem sahibi" anlamlarını taşır. Şairin kendi ifadesine göre bu mahlası seçmesindeki amaç, hem tevazu göstermek hem de ilmî birikimini yansıtmaktır. Eğitim hayatına babasından aldığı derslerle başlayan Fuzûlî, daha sonra Bağdat, Şam, Halep ve İran'daki çeşitli medreselerde eğitimini sürdürmüş; burada İslâmî ilimler, tasavvuf, şiir ve edebî estetik alanlarında derinleşmiştir. Arapça ve Farsçayı ileri düzeyde öğrenmiş, bu dillerde kaleme aldığı eserlerle de dikkat çekmiştir. Hayatını hem aklî hem de naklî ilimlerle meşgul olarak geçirmiştir. Fuzûlî, yaşamının büyük kısmını Kerbelâ, Hille, Necef ve Bağdat gibi şehirlerde geçirmiş ve 963/1556 yılında Bağdat çevresini etkisi altına alan büyük bir veba salgını sırasında Kerbelâ'da vefat etmiştir (Karahan, 1996, s. 13/242).

Fuzûlî, şiir anlayışını "İlimsiz şiir, temelsiz duvar gibidir; temelsiz duvar ise kıymetsizdir" sözüyle özetlemiş ve şiiri insanın ruhsal yücelişine katkı sunan ilahî bir lütuf olarak değerlendirmiştir. Onun gazelleri, içerdiği derin duygusallık, içtenlik, lirizm ve sanatkârane ifade biçimi ile dikkat çeker. Aşk, ıstırap ve ölüm gibi temalar, onun şiirinde yalnızca bireysel hislerin ifadesi değil, aynı zamanda varoluşsal bir arayışın parçası olarak yer alır. Şiirlerinin gücü, kişisel yaşantılarından süzülen içtenlik ile birleşerek okurda sahici bir etki bırakır (Karahan, 1996, s. 13/242).

Fuzûlî, yalnızca kendi döneminde değil, sonrasında da hem halk hem de divan şairleri üzerinde büyük etki bırakmış bir sanatçıdır. Şiirlerine çok sayıda nazire yazılmış, eserleri asırlar boyunca okunmuş ve sevilmiştir. Günümüzde dahi yüzden fazla şiirinin bestelenmiş olması, onun edebî mirasının hâlâ canlı olduğunu göstermektedir. Türk-İslâm dünyasında eserleri, yalnızca edebî birer metin olarak değil, aynı zamanda manevi birer rehber olarak da değer görmüştür.

Fuzûlî'nin itikadî mezhebi üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüş olsa da, Matla'u'l-i'tikâd adlı eserinde Ehl-i Sünnet akidesi çerçevesinde inanç meselelerini ele alması, onun mutedil bir Şîa-i İmamiyye mensubu veya tasavvufî yönü ağır basan bir Sünnî âlim olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu çok yönlü yaklaşımı, Fuzûlî'yi

yalnızca bir şair değil, aynı zamanda bir düşünür, mutasavvıf ve edebiyat teorisyeni olarak da öne çıkarmaktadır (Karahan, 1996, s. 13/242).

Fuzûlî, Türkçe, Arapça ve Farsça olmak üzere üç dilde eserler kaleme alarak her üç dilin edebî imkanlarını da büyük bir ustalıkla kullanmıştır. En tanınmış eseri olan Leylâ vü Mecnûn, Türk edebiyatındaki klasik mesnevi türünün en başarılı örneklerinden biri sayılır ve ona kalıcı bir şöhret kazandırmıştır. Bu eser, yalnızca bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda derin bir tasavvufî anlam katmanına sahiptir (Karahan, 1996, s. 13/244).

Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisi, Doğu edebiyatında aşk temasının en güçlü ve derin örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu eser, yalnızca dünyevî bir sevdanın hikâyesi olmakla kalmaz; aynı zamanda tasavvufî boyutları ve felsefî alt yapısıyla bireyin ruhsal olgunlaşma serüvenini ve ilahî aşka ulaşma çabasını merkeze alır.

Temelinde Arap edebiyatına ait eski bir çöl efsanesine dayanan Leylâ ile Mecnûn hikâyesi, başlangıçta bedevî kültürün özelliklerini barındıran bir anlatı iken, zamanla İran ve Türk edebiyatlarında çok daha zengin bir şekilde işlenmiştir. Özellikle Fuzûlî'nin kaleminden çıkan versiyonu, bu hikâyenin edebî zirvesi olarak görülmektedir (Fuzûlî, 2000, s. 13).

İran edebiyatında bu temaya hayat veren öne çıkan şairler arasında Genceli Nizâmî (ö. 1204), Emir Hüsrev-i Dehlevî (ö. 1325), Abdurrahman-ı Câmî (1414–1493) ve Âtıfî (ö. 1521) yer almaktadır (Fuzûlî, 2000, s. 13). Türk edebiyatında ise bu aşk anlatısı XV. yüzyıldan itibaren işlenmeye başlanmış ve Edirneli Şâhidî ile Ali Şîr Nevâî bu alanda öncü figürler olmuştur. Leylâ ve Mecnûn temasını Türkçe mesnevî formunda işleyen şairler arasında Şâhidî, Nevâî, Bihîştî, Hamdullah Hamdî, Ahmed Rıdvân, Kadîmî, Celîlî, Sevdâî, Hakîrî, Fuzûlî, Ürûndelî Hamdî, Halîfe, Atâyî, Fa'izî, Örfî, Andelîb ve Nakâm gibi isimler bulunmaktadır. Bununla birlikte, bu tema üzerine kaleme alınan eserler içinde edebî derinlik, anlatım gücü ve estetik açıdan en nitelikli olanı Fuzûlî'nin eseri olmuştur (Fuzûlî, 2000, s. 14).

Fuzûlî'nin mesnevîsi, yalnızca bir aşk hikâyesi sunmakla kalmaz; onun özgün üslubu ve dilsel inceliği sayesinde bu klasik anlatı, metafizik anlamlar ve tasavvufî sembollerle zenginleştirilerek ruhsal bir yolculuk metnine dönüşür. Bu eserde yer alan

şiirsel anlatım, sade bir çöl efsanesini aşkın evrensel diline tercüme ederken, tasavvufun duyguları yoğunlaştıran ve insan ruhunu yücelten unsurlarıyla birleşir (Fuzûlî, Destân-ı Leylî vü Mecnûn, tsz, s. 37).

Ayrıca eserin, içerdiği insanî duyarlılık, samimi anlatımı ve dönemin sosyo-kültürel, dinî ve estetik dokusunu yansıtmasıyla, yalnızca klasik Doğu edebiyatı için değil; dünya edebiyatı açısından da evrensel değere sahip bir metin hâline gelmiş olduğu söylenebilir.

Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisi, vahdet-i vücûd inancı ile platonik aşk anlayışının harmanlandığı bir tasavvufî metin olarak öne çıkar (Fuzûlî, 2000, s. 14). Eserin daha ilk bölümlerinde şairin bu yönelimi açıkça görülür. Girişte yer alan beyitlerde, alegorik anlatımın amacı doğrudan dile getirilir:

"Dutsam taleb-i hakîkate râha-ı mecâz

Efsâne behânesiyle arz etsem râz.

Leylî sebebiyle vasfün etsem ağâz

Mecnûn dili ile etsem izhâr-ı niyâz" (Fuzûlî, 2000, s. 24).

Bu dizelerde Fuzûlî, şiiri bir araç olarak kullanarak ilahî hakikati ifade etmeyi hedeflediğini belirtir. Buradaki *Leylâ*, Allah'ın cemal sıfatlarının metaforu, *Mecnûn* ise o sıfatlara ulaşma arzusundaki âşık ruhun temsilidir. Bu mecazî düzlem, sadece girişte değil, mesnevinin bütün yapısına sirayet eden bir sembolizm olarak karşımıza çıkar.

Şair, dibace kısmında düzyazıyla kaleme aldığı pasajda bu simgesel yapıyı doğrudan tanımlar. Leylâ'nın ilahî hakikatin sırrını, Mecnûn'un ise insanın arayış dolu ruhunu temsil ettiğini açıkça ifade eder (Fuzûlî, 2000, s. 24). Böylece eserin temel kurgusu, bireyin aşk aracılığıyla Allah'a ulaşma çabasını sahnelerken, aşkın yalnızca beşerî değil, aynı zamanda metafizik bir karşılığı olduğuna işaret eder.

Tasavvuf geleneğinde sıkça karşılaşılan "mecazî aşkın hakikî aşka geçit olduğu" düşüncesi, Fuzûlî'nin metninde sanatsal bir yapıyla bütünleşmiştir. O, aşkı yalnızca dünyevî bir tutkudan ibaret görmez; bilakis aşkı, varoluşun anlamına dair mistik bir arayışın başlangıcı olarak değerlendirir. Bu anlayışla şekillenen *Leylâ ve Mecnûn*, aşkı hem dünyevî hem uhrevî boyutlarıyla işleyen çok katmanlı bir edebî yapıt hâline gelir

(Uçman, 2005, s. 206). Böylece Fuzûlî'nin kaleminde bu tasavvufî aşk anlayışı, kuru bir öğreticilikten ziyade, estetik bir duyarlılıkla dile getirilmiştir.

Fuzûlî'nin mesnevisinde bu anlatı formunu tercih etmesinin bir diğer önemli gerekçesi, Leylâ ile Mecnûn arasındaki derin ve acı dolu aşk ilişkisinin, tasavvufta yer alan "devir nazariyesi" ile örtüşmesidir. Bu nazariyeye göre, varlık birliğinden (vahdet) koparak çokluk âlemine (kesret) düşen insan, bu ayrılığın verdiği özlemle tekrar asıl menziline, yani Allah'a dönme arzusuyla yanar (Rûmî, 2024, s. 27). Mecnûn'un çile ve ayrılıkla örülü yolculuğu, bu tasavvufî seyrin sembolik bir temsiline dönüşür. Bu bağlamda, onun yaşadığı içsel mücadeleler ve çektiği ıstıraplar, ilahî aşka ulaşma yolunda verilen nefs terbiyesini ve ruhi arınmayı yansıtır. Fuzûlî'nin bu mistik aşkı merkeze alan anlatımı sayesinde eser, hem insanî duyguların derinliğini hem de varoluşsal bir yolculuğun metafizik boyutunu iç içe geçirerek tasavvufî düşüncenin estetik bir ifadesine dönüşür (Fuzûlî, 2000, s. 16).

Fuzûlî'nin *Leylî vü Mecnûn* mesnevisinde Mecnûn, dünyevî sevgiden başlayıp aşkın en yüce mertebesi olan ilâhî aşka ulaşan kâmil insanın sembolü olarak betimlenir. Asıl ismi Kays olan bu karakter, Leylâ'ya duyduğu tutkulu aşk nedeniyle aklî melekelerini aşıp "Mecnûn" yani meczuplukla anılan bir hâle bürünür (Fuzûlî, tsz, s. 59). Bu dönüşüm, onun dünyevî akıl çerçevesinden sıyrılarak aşkın vecdiyle yaşadığı metafizik bir hâle işarettir. Babası tarafından gösterilen türlü tedavi girişimleri sonuçsuz kalır; çünkü onun yaşadığı hâl, bedensel değil, ruhsal bir vecd durumudur (Fuzûlî, tsz, s. 71).

Mecnûn, aşkın acısından şikâyet etmez; tersine bu derdin onun varlığını daha da yoğunlaştırdığını belirtir: "Aşk derdi ey mûalic kâbil-i derman değül / Cevherinden eylemek cismi cüdâ âsân değül" (Fuzûlî, tsz, s. 67). Onun için aşk bir bela değil, ulaşılması gereken kutsal bir istikamet olup acı da bu yolculuğun zorunlu bir parçasıdır. Bu nedenle belâyı sevinçle karşılar: "Men isterem belânı çü ister belâ meni" (Fuzûlî, tsz, s. 74).

Mecnûn'un çöle çekilerek insanlardan uzaklaşması, dünyevî bağlardan arınarak hakikate ulaşma arzusunun sembolüdür. Artık ne insanlarla ne de kendi gölgesiyle bağ kurar; hatta yansımasını bile kendisine tehdit olarak görür (Fuzûlî, tsz, s. 182). Bedeni gitgide zayıflarken, ruhu manevî anlamda yükselir ve varlığını ilâhî hakikate ulaşmada

bir perde olarak görür: “Pertev bırahânda âftâbum / Bildüm ki vücûd imiş hicâbum”. Varlıkla arasına mesafe koymak ve Allah’a ulaşmanın yolunu açmak ister. Bu yüzden fenâ makamına ulaşma dileğiyle yakarır: “Yâ Rab meni et fenâya mülhak / Kim rah-ı fenâ imiş reh-i Hak” (Fuzûlî, tsz, s. 186). Mecnûn’un aşk yolculuğu, yalnızca bireysel bir tutku değil, aynı zamanda ruhsal bir arınma ve tasavvufî anlamda Allah’a yakınlaşma süreci olarak kurgulanır.

Leylâ, yalnızca bir beşerî aşık değil, aynı zamanda ilâhî sıfatların ve güzelliğin sembolü olarak kurgulanır. Şairin anlatımında Leylâ'nın zarif ve cazibeli görünümü, Allah’ın güzelliğinin dünyevî bir yansıması olarak anlam kazanır (Fuzûlî, 2000, s. 15, 46). Bu yönüyle Leylâ, tasavvufî bir anlam katmanına kavuşur; onun suretinde Hakk’ın cemâline dair izler belirmektedir.

Leylâ da Mecnûn gibi dünyevî şartların ve toplumsal rollerin baskısı altında ezilir. İbn Selâm ile zorla evlendirilmesi, onun için bir esaret halini alır ve bu evlilik, gerçek aşkını yaşamasının önünde bir engel olarak durur (Fuzûlî, 2000, s. 268). Aşkını içinde taşımasına rağmen, içinde bulunduğu sosyal ortam bu duygunun ifadesine imkân tanımaz. Leylâ, yaşadığı içsel sıkıntıların yanı sıra, Mecnûn’un çektiği çilelerin kendi acılarından daha ağır olduğunu idrak eder ve bunu şu beyit ile dile getirir: “Elbette belâ vü derdi gerdûn / Mecnûna verüpdür andan efzûn” (Fuzûlî, 2000, s. 268).

Leylâ da tıpkı Mecnûn gibi dünyevî hayattan kopma arzusu içindedir. Maruz kaldığı baskılar ve ayrılığın verdiği elemle, yaşamdan soğur ve varoluşunu anlamlandırma noktasında büyük bir boşluk hisseder. Nihayetinde, aşkının ismini son nefesinde anarak bu dünyadan ayrılır (Fuzûlî, 2000, s. 504–505). Bu yönüyle Leylâ, sadece pasif bir sevilen değil; hakikate ulaşamamanın ıstırabıyla tükenen bir mâşuka olarak eserin trajik derinliğine katkı sağlar. Onun ölümü, Mecnûn’un ilâhî aşka yönelmesinin sembolik bir eşiği hâline gelir.

Eserde akıl, ilâhî gerçekliği anlamada yetersiz ve sınırlı bir araç olarak resmedilir. Eserde akıl ile aşk arasındaki çatışma belirgin bir biçimde işlenmiştir. Mecnûn, “Akl oldı zaîf ü aşk gâlib / Hâtır nigerân nigâr câzib” (Fuzûlî, tsz, s. 65) diyerek, mantığın zaafını ve aşkın cazibesine karşı koyamadığını açıkça dile getirir. Bu beyitte, aşkın ruh üzerindeki baskın etkisi ve aklın hükmedici gücünü yitirmesi teması öne çıkar.

Buradan hareketle, aşkın sadece bireysel bir duygulanım değil, aynı zamanda akıl ve iradeyi aşan metafizik bir hâl olarak değerlendirildiği söylenebilir.

Mecnûn'un evren algısında insanî çabalar, ilâhî kaderin karşısında yetersizdir. Ona göre, yaratılışta var olan öz değiştirilemez; gülün diken olması, dikenin güle dönüşmesi mümkün değildir (Fuzûlî, tsz, s. 195). Bu düşünce, kader karşısındaki boyun eğişi ve insanın sınırlı kudretini vurgular. Nevfel'in, Mecnûn'un aşkına kavuşabilmesi için başlattığı savaş da bu düşüncenin dramatik bir örneğidir. Mecnûn'un kendi arzusu uğruna savaşan dostu yerine, Leylâ'nın kabilesinin zaferi için dua etmesi (Fuzûlî, 2000, s. 292), aşkın bireysel menfaatin ötesinde, ilâhî boyutta değerlendirildiğini gösterir. Bu olay, dünyevî kudretin ve mantığın, ilâhî aşk karşısında hükümsüz kaldığına dikkat çeker.

Fuzûlî'nin kullandığı dil, yüzeyde sade gibi görünse de derinlemesine okunduğunda semantik yoğunluğu, kültürel referansları ve estetik karmaşıklığıyla dikkat çeker. Metnin anlam derinliği, onu klasik divan şiirinin tipik örneklerinden biri hâline getirir (Fuzûlî, 2000, s. 18). Şairin kelimelerle oynama kabiliyeti, metni hem edebi hem de felsefî açıdan zenginleştirir. Bu bağlamda, eserde çok sayıda edebî sanat yer alır: tevriye (çift anlam), iham (çok anlamlılık), hüsnütâlîl (güzel sebep bulma), teşbih (benzetme), istiare (mecaz), telmih (gönderme), teşhis (kişileştirme) ve leff ü neşr (açıklayıcı anlatım düzeni) gibi sanatlar şairin dilsel ustalığını gösterir (Fuzûlî, 2000, s. 19, 561).

Fuzûlî'nin *Leylî vü Mecnûn* adlı mesnevisinde kullanılan bazı kelimeler, çok anlamlılıklarıyla hem edebî hem de sembolik bir derinlik kazanmaktadır. Örneğin "şîr" kelimesi hem "aslan" hem de "süt" anlamına gelir. Mecnûn'un bulunduğu ortamda, aslanların ceylanlara süt emzirmesi şeklinde sunulan sahne, çevresindeki yabanî doğanın şefkate evrilmesini simgeler (Fuzûlî, 2000, s. 225-227). "İnsan" kelimesi ise, hem genel anlamıyla insanoğlunu hem de mecazen "göz bebeği"ni ifade eder (Fuzûlî, 2000, s. 560). Bu çifte anlam, özellikle bakış ve görme temaları üzerinden aşkın derinliğini aktarmak için kullanılır.

Bunun yanında "nil" sözcüğü, hem çivit otu hem de Nil Nehri anlamına sahiptir. Leylâ'nın yasını belirtmek için giydiği koyu renk giysilerle bu sözcük arasında kurulan ilişki, yas tutmanın görsel ifadesiyle semantik bir bağ kurar (Fuzûlî, 2000, s. 563).

“Süheyl” yıldızı ile “akik taşı” arasındaki ilişki de sembolik bir temsildir. Halk inancına göre, akik taşının kırmızı rengi Süheyl yıldızının ışığıyla oluşur. Fuzûlî, bu imgeden hareketle kendini toprağa, ilhamını güneşe ve ortaya koyduğu eseri de değerli bir lal taşına benzetir (Fuzûlî, 2000, s. 557).

Bu tür çok katmanlı anlamlar, metnin yüzeyde sadece bir aşk hikâyesi olmadığını; aynı zamanda kültürel, sembolik ve felsefî anlamlar yüklü bir yapı sunduğunu gösterir. Fuzûlî’nin dilindeki bu estetik incelik, eserin sanatsal gücünü arttıran başlıca unsurlardan biridir.

Leylî vü Mecnûn, klasik mesnevi formuna uygun olarak çeşitli bölümlerden oluşur ve her bölüm, anlatının hem tematik hem de dramatik yönlerini geliştirmek amacıyla yapılandırılmıştır. Her bir kesit, Mecnûn ve Leylâ’nın aşk macerasının farklı bir safhasını yansıtır. Bu anlatılar; kahramanların yaşadığı içsel dönüşümleri, çektikleri acı ve ayrılıkları, ilâhî hakikate ulaşma çabalarını gözler önüne serer.

Eserin son kısmında, Mecnûn’un Leylâ’nın mezarı başında can vermesi ve ardından iki âşığın aynı kabirde buluşmaları, tasavvufta sıkça karşılaşılan “fenâfillâh” anlayışının ve “vahdet-i vücûd” ilkesinin şiirsel bir ifadesidir (Fuzûlî, 2000, s. 534). Bu bağlamda, beşerî aşkın nihai hedefinin ilâhî birleşme ve yokluk makamı olduğu vurgulanır.

Fuzûlî’nin kaleme aldığı bu mesnevi, yüzeyde aşk temasını işlerken, derin yapısında tasavvufî bir yolculuğu, nefsin arınma sürecini ve aşkın metafizik boyutunu da içinde barındırır. Şairin melankolik ruh yapısı, sözcükleri kullanmadaki ustalığı ve derin sufî düşüncesi, bu eseri sadece bir aşk hikâyesi olmaktan çıkararak felsefî ve estetik bir başyapıt haline getirmiştir (Fuzûlî, 2000, s. 14).

Eserin karakterleri, olayları ve simgeleri, dünyanın geçici doğasına karşılık ilâhî olanın ebedîliğini yansıtır. Aşk, ıstırap, ayrılık ve vuslat gibi temalar aracılığıyla Fuzûlî, insan ruhunun derinliklerine inen evrensel bir anlatı ortaya koyar. Bu yönüyle *Leylî vü Mecnûn*, yalnızca Doğu edebiyatının değil, dünya edebiyatının da ölümsüz eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

1.3. Shakespeare ve Romeo ve Juliet

William Shakespeare (1564–1616), İngiliz edebiyatının en büyük ve en etkili yazarlarından biri olarak kabul edilir. Stratford-upon-Avon’da doğmuş ve hayatının

büyük kısmını hem burada hem de Londra'da geçirmiştir. Shakespeare; 39 oyun, 154 sone ve birçok uzun şiir yazmış, özellikle tiyatro ve şiirdeki ustalığıyla edebiyat tarihinde öne çıkmıştır. Dramatik yapı, karakter derinliği ve şiirsel dil açısından oyunları hâlâ hem akademik hem de sanatsal çevrelerde ilgiyle incelenmektedir. Shakespeare'in eserleri, insan doğasının evrensel unsurlarını derinlemesine ele alması nedeniyle çağlar boyunca güncelliğini korumuştur (Greenblatt, 2012; Bevington, 2008).

Shakespeare'in tiyatro kariyeri Elizabeth dönemi İngiltere'sinde başlamış, dramatik sanatların altın çağına katkıda bulunmuştur. "Romeo and Juliet", "Hamlet", "Macbeth", "Othello" ve "King Lear" gibi trajedileri, bireyin içsel çatışmalarını ve ahlaki ikilemlerini benzersiz bir dramatik yapıyla ele alırken, "A Midsummer Night's Dream", "Twelfth Night" gibi komedileri sosyal hiciv ve romantik entrika ile örülmüştür. Sone şiirleri ise aşk, zaman, ölümsüzlük ve güzellik temalarını işleyerek İngiliz lirik şiir geleneğine büyük katkı sunmuştur (Duncan-Jones, 2010). Shakespeare'in eserleri dünya edebiyatının temel taşlarından biri olmuş, oyunları ve şiirleri 100'den fazla dile çevrilmiş ve tüm dünyada sayısız kez sahnelenmiştir (Wells & Orlin, 2003).

Batı edebiyatında trajik aşkın zirve örneklerinden biri olan William Shakespeare'in ölümsüz eseri "Romeo ve Juliet", Verona'nın kadim sokaklarında yeşeren ve yıkıcı bir aile düşmanlığının gölgesinde solan iki genç sevgilinin yürek burkan hikayesini anlatır (Shakespeare, 2010, s. 3). Bu hikaye, kaderin acımasız cilvesi, yanlış anlamalar ve aceleci kararların birleşimiyle mutsuz bir sona sürüklenen trajik bir aşkın simgesi haline gelmiştir.

Eserin başında, Verona şehrinde "şerefte birbirinin dengi iki aile" olan Montague'ler ve Capulet'ler arasındaki "eski bir kin" nedeniyle "yurttaş eli yurttaş kanıyla lekelenir". Bu iki ailenin "uğursuz tohumundan" ise "alnı kara yazılı iki sevgili doğar". Bu sevgililer, "yürekler acısı ölümleriyle birlikte büyüklerin kinini toprağa gömerler". Oyunun kişileri arasında Prens Escalus (Verona Prensi), Paris (Prensin akrabasından soylu bir genç), Montague ve Capulet (birbiriyle kavgalı iki ailenin başları), Romeo (Montague'nün oğlu), Mercutio (Prensin akrabası ve Romeo'nun arkadaşı), Benvolio (Montague'nün yeğeni ve Romeo'nun arkadaşı), Tybalt (Lady Capulet'in yeğeni),

Rahip Lawrence (Fransisken mezhebinden), Juliet (Capulet'in kızı) ve Juliet'in Dadısı gibi ana figürler yer alır.

Montague ve Capulet aileleri arasındaki kin, o kadar derindir ki, uşaklar bile birbirlerine düşmanca tavırlar sergilerler. İlk sahnede Capulet ailesinin uşakları Sampson ve Gregory, Montague'lerin bir köpeğinin bile onları kızdırmaya yettiğini ve kılıçlarını çekmeye hazır olduklarını gösterirler. Sampson, Montague erkeklerini "duvardan itip kızlarını dayayacağını" söyler. Abraham ve Balthasar adındaki Montague uşaklarıyla karşılaşmaları, başparmak ısırma gibi küçük ama kışkırtıcı bir hareketle hemen kavgaya dönüşür. Bu kavga sırasında Benvolio (Montague'nün yeğeni) onları ayırmaya çalışırken, Tybalt (Lady Capulet'in yeğeni) gelir ve barıştan nefret ettiğini açıkça dile getirerek kavgaya katılır. Tybalt, "Cehennemden, bütün Montague'lerden ve senden nasıl tiksinirsem, öyle tiksinirim bu sözden [barıştan]" der. Bu olay üzerine şehri yöneten Prens Escalus maiyetiyle birlikte gelir ve aileleri şiddetle azarlar. Prens, "kılıçlarını komşu kanıyla kirletenler", "öfkelerinin ateşini söndüren canavarlar" olarak tanımladığı bu ailelere, "sokaklarımızı bir daha tedirgin ederseniz, barış rehini olacak canlarınız" diyerek ciddi bir uyarıda bulunur ve bir dahaki sefere barışı bozanın canıyla bedel ödeyeceğini açıkça ifade eder.

Romeo'nun İlk Melankolisi ve Aşkı (Rosaline): Kavga dağıldıktan sonra, Lady Montague oğulları Romeo'nun nerede olduğunu sorar ve bu kavgada yer almadığına sevinir. Benvolio, Romeo'nun şafaktan bir saat önce şehir dışında çamlıkların altında gezindiğini, kendisini görünce de korunun derinliklerine daldığını anlatır. Montague, Romeo'nun her sabah gözyaşlarıyla çiğleri çoğalttığını, derin ahlarıyla bulutlara bulut kattığını, ancak herkesi sevindiren güneş doğduğunda ışık yerine odasına kaçıp pencerelerini örttüğünü belirtir. Romeo'nun bu halinin nedenini bilmediklerini, kendisinin de açıklamadığını söylerler. Montague, "bir tomurcuğu hain bir kurt nasıl kemirirse, haai tatlı yapraklarını havaya açamadan, güzelliğini güneşe sunamadan, — o da öyle işte" diyerek Romeo'nun içsel acısının onu nasıl tükettiğini ifade eder.

Benvolio, Romeo ile yalnız kalır ve onun aşk acısı çektiğini öğrenir. Romeo, bir kadına aşık olduğunu, ancak sevdiğinin kendisine lütufkar olmadığını söyler. Bu kadın, Rosaline'dir. Romeo, Rosaline'in Aşk Tanrısı Cupid'in okuyla vurulmadığını, "bakire tanrıça Diana'nın zekâsı var onda; ve iffet zırhıyla silâhlandığından zarar görmüyor aşkın çocukça oklarından" diyerek onun bekaret yemini ettiğini ve bu yeminin kendisi

için ölüm olduğunu belirtir. Romeo, bu durumu “büyük bir israfa yol açıyor tutumluluğu; çünkü onun zulmünden aç kalan güzellik erişemez oluyor gelecek kuşaklara” diyerek anlatır. Benvolio, Romeo'ya “Başka güzellere bak” diye tavsiye etse de, Romeo bunun Rosaline'in güzelliğini daha da belirgin kılacağını düşünür.

Capulet'lerin Şöleni ve İlk Karşılaşma: Kont Paris, Juliet ile evlenme teklifini yeniler. Capulet, kızının henüz on dört yaşında olmadığını, “daha iki yaz daha ihtişamla solup gitsin de” der ve erken evlenenlerin “tez bozulduğunu” belirtir. Ancak Capulet, Paris'e kızının gönlünü kazanmasını söyler ve Juliet'in rızasının kendi rızasının bir parçası olduğunu ifade eder. Capulet, o gece geleneksel bir şölen vereceğini ve “Verona'nın tapınılan bütün güzellerini” çağırdığını söyler. Bir uşağa misafir listesini verir, ancak uşak okuma bilmediği için zorlanır. Uşak, sokakta Romeo ve Benvolio'ya rastlar ve onlara listeyi okumalarını rica eder. Romeo listeyi okur ve listede Rosaline'in de adını görür. Benvolio, Romeo'yu şölene gitmeye ikna eder ve orada Rosaline'in yüzünü başka güzellerle karşılaştırmasını, böylece Rosaline'in bir “karga gibi” görüneceğini söyler. Romeo, şölene gideceğini, ancak Rosaline'in “ihtişamıyla sevinmek için” gideceğini belirtir.

Romeo ve arkadaşları, maskeler takarak Capulet'lerin şölenine katılırlar. Romeo, kederli olduğunu belirterek dans etmek yerine meşale taşımayı tercih eder. Ancak şölende Juliet'i görür ve anında büyülenir. Romeo, “Ah, parlak yanmayı öğretiyor meşalelere! Bir Habeşin kulağındaki mücevher gibi asılmış sanki gecenin yanağına; öyle zengin bir güzellik ki, el sürmeye gelmez, öyle değerli ki fazla gelir yeryüzüne!” der. Juliet'i “akranları arasında ak bir güvercin kargalar arasında” gibi gördüğünü ifade eder.

Bu sırada Tybalt, Romeo'nun sesinden onu tanır ve “acayip bir yüzle örtünüp böyle, alay etmeye” geldiği için onu öldürmek ister. Ancak Capulet, Tybalt'ı engeller. Romeo'nun “ağır başlı bir efendi gibi davrandığını” ve “erdemli, dürüst bir genç diye övüldüğünü” söyler. Capulet, “Bütün bu şehrin servetini verseler küçük düşürülsün istemem evimizde” diyerek Romeo'ya zarar verilmesini reddeder. Tybalt öfkelenir, ancak amcasının isteğine boyun eğmek zorunda kalır ve “zoraki sabır” içinde oradan ayrılır, ancak “bu çağrılmadan gelen, hoş görünse de şimdi, acı zehre dönecek” diyerek intikam yemini eder.

Romeo ve Juliet'in ilk karşılaşması, dini imgelerle dolu bir diyalogla gerçekleşir. Romeo, Juliet'in elini tutarken, “Şu değersiz elimle bu kutsal tapınağa saygısızlık edersem, ne ince bir günah bu; dudaklarım, bu iki utangaç ziyaretçi, hazır o kaba teması nazik bir öpüşle düzeltmeğe” der. Juliet, hacılar ve ermişler metaforunu kullanarak onunla öpüşür. Bu ilk öpücüğün ardından, Dadı gelir ve Juliet'i annesinin çağırdığını söyler. Romeo, Dadı'dan Juliet'in annesinin kim olduğunu öğrenir ve onun Capulet'lerden olduğunu fark eder. Şok içinde, “Ey sevimli alacaklı! Düşmanıma borçluyum yaşamamı” diye fısıldar. Juliet de Romeo'nun kim olduğunu öğrenince aynı şoku yaşar: “Biricik sevgim doğdu biricik nefretimden! Ey erken görüp tanımadığım, tanımakta geç kaldığım! Uğursuz bir sevgi başlar bence tiksinilen bir düşmanı sevince”.

İkinci Perde'nin öndeyişi, Romeo'nun Rosaline'e olan eski arzusunun “ölüm döşeğinde” olduğunu ve yeni sevgisinin Juliet'e yöneldiğini açıkça belirtir. Koronun dediği gibi, “Artık Romeo sevilir, yine sever elbet, bakışlarla büyülenmiş eskisi gibi, ama şimdi düşman elinde” ve Juliet'in de “düşman sayıldığından, Romeo sunamaz aşk yeminlerini, o bilinen aşk diliyle”. Ancak, “tutku güç sağlar onlara, zaman da imkân: büyük güçlüklerde bulur büyük hazzı insan”.

Gizli Aşk ve Evlilik Planları (Balkon Sahnesi): Şölenden sonra Romeo, Capulet'lerin bahçesine atlar. Mercutio ve Benvolio onu ararken, Mercutio Rosaline adına Romeo'ya takılır, ancak Romeo'nun kalbinin artık Juliet'te olduğunu bilmez. Juliet, penceresinde görünür ve meşhur soliloğunu yapar. Romeo'nun adının, onun kişiliğinin bir parçası olmadığını, bir gülün başka bir adla da aynı güzellikte kokacağını söyler. “Ah Romeo, Romeo! Neden Romeo'sun sen? inkâr et babanı, kendi adını reddet; bu elinden gelmezse, yemin et beni sevdiğine, vazgeçeyim ben Capulet olmaktan” sözleriyle adların anlamsızlığını vurgular.

Romeo kendini gösterir ve Juliet'le konuşur. Romeo, “Aşkın hafif kanatlarıyla aştım bu duvarları, çünkü taş sınırlar aşkı durduramazlar” diyerek aşkının gücünü ifade eder. Juliet, ailesi tarafından görülmekten korksa da, Romeo aşkından yoksun ölmektense kinleriyle erken ölmeyi tercih ettiğini söyler. Juliet, Romeo'dan yemin etmesini ister, ancak “ay üstüne yemin etme, her ay değirmi yörüngesinde değişen o kararsız ay üstüne; aşkın da onun gibi değişken olur sonra” diye uyarır. İkisi birbirlerine yemin

eder ve Juliet, ertesi gün birini göndererek evliliklerinin yerini ve zamanını bildirmesini ister. Romeo, bu gece Rahip Lawrence'tan yardım dileyeceğini söyler.

Rahip Lawrence'ın Rolü ve Gizli Evlilik: Romeo, Rahip Lawrence'a gider ve ona Rosaline'i unuttuğunu, şimdi de Capulet'in kızına aşık olduğunu söyler. Rahip Lawrence, Romeo'nun bu kadar hızlı değişmesine şaşırır ve gençlerin sevgisinin yüreklerinde değil, gözlerinde olduğunu belirtir. Ancak, Rahip, "Bakarsın bu birleşme mutlu sonuçlanır da saf bir sevgiye döner iki ailenin nefreti" umuduyla onları evlendirmeyi kabul eder.

Dadı, Juliet'in elçisi olarak Romeo ile buluşur. Mercutio'nun Dadı'ya takılması üzerine Dadı öfkelenir. Romeo, Dadı'ya Juliet'in öğleden sonra günah çıkarmak için Rahip Lawrence'ın hücresine gelmesini söylemesini ister. Ayrıca, uşağının Juliet'in odasına tırmanması için kalın ipten bir merdiven getireceğini belirtir. Dadı, Romeo'nun uşağına güvenip güvenemeyeceğini sorunca, Romeo onun "sapına kadar doğru" olduğunu temin eder. Dadı, Paris'in de Juliet ile evlenmek istediğini, ancak Juliet'in onu "kurbağa görmüş gibi" olduğunu ve Romeo'yu tercih ettiğini söyler.

Juliet, Dadı'nın dönüşünü sabırsızlıkla bekler. Dadı, Juliet'e Romeo'nun Rahip Lawrence'ın hücresinde kendisini beklediğini ve evleneceklerini haber verir. Evlilik töreni, Rahip Lawrence'ın hücresinde, aceleyle gerçekleşir. Rahip, "Bu şiddetli hazlar şiddetle son bulurlar, ölümleri olur zaferleri, öpüşürken yok olan ateşle barut gibi tıpkı" sözleriyle gelecekteki olumsuzluklara dair bir öngörüde bulunur.

Tybalt'ın Ölümü ve Romeo'nun Sürülmesi: Evliliklerinden kısa bir süre sonra, Mercutio ve Benvolio sokakta Tybalt ile karşılaşırlar. Tybalt, Romeo'yu "alçağın birisin" diyerek hakaret eder ve onu düelloya davet eder. Romeo, Tybalt'a olan sevgisi (Juliet sayesinde akraba olmaları nedeniyle) nedeniyle bu hakarete karşılık vermek istemez ve geri çevirir. Romeo'nun bu "alçakça boyun eğişi" Mercutio'yu kızdırır ve o, Tybalt ile düelloya başlar. Romeo, kavgayı ayırmaya çalışırken, Tybalt Romeo'nun kolu altından Mercutio'yu ölümcül bir şekilde yaralar. Mercutio, can çekişirken "Allah belâsını versin iki ailenin de!" diye lanet okur ve ölür.

Romeo, Mercutio'nun ölümüne öfkelenir ve Tybalt ile tekrar karşılaşınca onu öldürür. Benvolio, Romeo'ya "Kaç Romeo, durma! Şehir ayaklandı, Tybalt'sa öldü. Şaşkın

durma öyle. Yakalanırsan, Prens ölüme mahkûm eder seni" diyerek kaçmasını söyler. Romeo, bu durumu "Ah, yazgının oyuncağıyım ben!" diyerek kabullenir.

Prens, olayın incelenmesi için gelir. Lady Capulet, yeğeni Tybalt'ın intikamının alınmasını ve Romeo'nun öldürülmesini talep eder. Benvolio, kavgayı ve Mercutio'nun ölümünü anlatır, Tybalt'ın haksız olduğunu belirtir. Prens Escalus, Romeo'nun Tybalt'ı öldürmüş olması nedeniyle onu "ölüme mahkûm etmek" yerine Verona'dan sürme kararı alır. Prens, "Nefretinizin sonuçları beni de ilgilendiriyor, kanım akıyor hoyratça kavgalarınız yüzünden" diyerek ailelerin sorumsuzluğunu vurgular.

Romeo, Rahip Lawrence'ın hücresinde sürgün haberini alır ve bunu ölümden beter bir ceza olarak görür. Verona'nın dışında dünya olmadığını, sürgünün cennetten kovulmak anlamına geldiğini söyler. Hatta sineklerin Juliet'i görebilirken kendisinin göremeyecek olmasına isyan eder. Rahip Lawrence, Romeo'yu teskin etmeye çalışır ve "felsefenin" onu sürgünde bile avutacağını söyler, ancak Romeo felsefenin Juliet'i yaratamadığını veya prensin yargısını değiştiremediğini söyleyerek onu reddeder. Dadı, Juliet'in de Romeo gibi acı çektiğini ve Romeo'yu görmek istediğini Rahip'e bildirir. Rahip, Romeo'yu Juliet'in yanına gitmeye ve onu teselli etmeye ikna eder, ardından bir yol bulup evliliklerini açıklayacağını ve prensin affını sağlayacağını söyler.

Paris ile Evlilik Baskısı ve Juliet'in Çaresizliği: Romeo, Juliet ile son bir gece geçirdikten sonra, sabahın ilk ışıklarıyla Verona'dan ayrılmak zorunda kalır. Juliet ve Romeo, ayrılığın kederiyle "Ortalık ağardıkça bahtımız kararıyor!" derler.

Bu sırada, Capulet ailesi, Tybalt'ın ölümünün ardından Juliet'in kederini hafifletmek amacıyla onu aceleyle Kont Paris ile evlendirmeye karar verir. Capulet, Paris'e Juliet'in sevgisi üstüne şimdiden söz verebileceğini ve kızının sözünden dışarı çıkmayacağını düşünür. Lady Capulet, Juliet'e perşembe sabahı kilisede Kont Paris'le evleneceğini haber verir. Juliet bu karara şiddetle karşı çıkar, "evlensem bile, yemin ederim, Kont Paris'le evlenmektense, nefret ettiğimi bildiğiniz Romeo'yla evlenirim daha iyi" der. Bu durum Capulet'i çileden çıkarır; kızını "saygısız sefil", "donyağı suratlı" diye azarlar ve perşembe günü kiliseye gitmezse onu bir daha görmek istemediğini söyler. Capulet, kızını sokağa atmakla, dilenmeye ve aç kalmaya mahkum etmekle tehdit eder.

Juliet, annesinden düğünü ertelemesini istese de Lady Capulet ilgilenmez. Dadı ise, daha önce Romeo'ya övgüler yağdırmış olmasına rağmen, şimdi Romeo'nun sürgün olduğunu ve geri gelemeyeceğini, bu yüzden Kont Paris ile evlenmesinin daha iyi olacağını söyler. Hatta Paris'i Romeo'dan "bin kat üstün" olarak nitelendirir. Bu durum, Juliet'i Dadı'ya olan güvenini kaybetmesine neden olur ve onu "Lanet cadı! Seni iğrenç ifrit" diye nitelendirir. Çaresiz kalan Juliet, Rahip Lawrence'a giderek bir çare bulmaya karar verir; aksi takdirde intihar edeceğini belirtir.

Rahip Lawrence'ın Ölümcül Planı: Juliet, Rahip Lawrence'ın hücresine gider ve Paris ile evlenmektense kendi canına kıyacağını söyler. Hançerini çıkarır ve Rahip'ten yardım ister. Rahip Lawrence, Juliet'in bu kararlılığını görünce, ona özel bir uyku iksiri verir. Bu iksir, Juliet'in "bütün damarlarında soğuk ve uyuşturucu bir şeyin aktığını", "nabzının tabiî atışının durduğunu", "sıcaklık gibi, solumak gibi şeylerin kalmayacağını" hissetmesine neden olacak ve onu 42 saat boyunca ölü gibi gösterecektir. Ailesi onu öldü sanıp Capulet'lerin aile mezarlığına gömecektir. Rahip, bu süre zarfında Romeo'ya bir mektup yollayarak planı bildireceğini ve Romeo'nun iksirin etkisi geçmeden gelip Juliet'i kurtarıp Mantua'ya götüreceğini söyler. Juliet, bu tehlikeli plana razı olur ve iksiri alarak gider.

Juliet eve döndüğünde, babasına karşı geldiği için tövbe ettiğini söyler ve Paris ile evlenmeye razı olduğunu bildirir. Capulet çok sevinir ve düğünü perşembe yerine çarşamba sabahına, yani bir gün öncesine, çeker. Bu değişiklik, Rahip Lawrence'ın planını daha da riskli hale getirir, çünkü Romeo'ya ulaşmak için daha az zamanı kalır.

Juliet, odasında yalnız kalmak ister. İksiri almadan önce büyük bir korku ve tereddüt yaşar. İlacın işe yaramayacağından, ya da Rahip'in kendisini öldürmek için zehir verdiğinden şüphe eder, çünkü rahip Romeo ile olan gizli evliliğinden dolayı "rezil olmaktan korkuyor" olabilir. Ayrıca, mezar mahzeninde boğulmaktan veya Tybalt'ın cesedini görmekten duyacağı dehşetle çıldırmaktan korkar. En sonunda, "İşte bak! kuzenimin hayalini görüyorum galiba, kılıcının ucuyla vücudunu şişleyen Romeo'yu arıyor. —Dur Tybalt, dur! — Geliyorum Romeo! Şerefine içiyorum bunu!" diyerek iksiri içer ve yatağa düşer.

Juliet'in "Ölümü" ve Cenaze: Ertesi sabah, Dadı Juliet'i uyandırmaya geldiğinde, onun cansız yattığını görür ve "Hanımım ölmüş!" diye çığlık atar. Lady Capulet ve Capulet

de olay yerine gelir ve kızlarının ölümüne feryat ederler. Capulet, “Ölüm damadım benim, ölüm mirasçım artık. O benim kızımla evlendi; ben de ölüp ona bırakacağım hepsini; hayat, mal mülk, hepsi ölümün” diyerek kaderin ironisini vurgular. Rahip Lawrence, grieving ebeveynleri teselli etmeye çalışır ve “Gökle ortaktınız siz bu kıza; şimdi sizin payınızı da gök aldı, bu da iyi oldu kızcağız için” diyerek onların üzüntüsünü hafifletmeye çalışır. Juliet, geleneklere uygun olarak en güzel giysileri içinde Capulet'lerin aile mezarlığına götürülür.

Romeo'nun Kaderi ve Son Yolculuk: Mantua'da bulunan Romeo, Balthasar'ın gelip Juliet'in öldüğünü ve Capulet'lerin kabrinde yattığını bildirmesiyle yıkılır. Romeo, “Demek öyle ha? Öyleyse, yıldızlar, meydan okuyorum size!” diyerek kaderine isyan eder ve aynı gece Juliet'in yanına, yani mezara gitmeye karar verir. Bir eczacı bulur ve ondan yasaların satmasını ölümle cezalandırdığı ölümcül bir zehir satın alır. Romeo, eczacıya paranın “insan ruhu için daha beter bir zehir” olduğunu ve bu dünyanın acımasızlığını dile getirir.

Bu sırada, Rahip Lawrence'ın Romeo'ya gönderdiği mektup, veba şüphesiyle karantinaya alındığı için Rahip John tarafından teslim edilemez. Rahip Lawrence, Juliet'in uyanma vaktinin yaklaştığını anlar ve felaketi önlemek için aceleyle mezarlığa gider.

Mezarlık Sahnesi ve Trajik Son: Paris, Juliet'in mezarını ziyaret etmek için uşağıyla birlikte mezarlığa gelir. Bu sırada Romeo da mezarlığa ulaşır. Romeo, Balthasar'dan mektubunu babasına iletmesini ister ve kendisini yalnız bırakmasını tehditle emreder. Romeo, mezarı açarken, “Ey iğrenç kursak, ey ölümün rahmi, ey yeryüzünün en değerli lokmasını yutan, senin o çürük çenelerini zorla ayıracağım, ağzına daha fazla yiyecek tıkacağım, inadına!” diye haykırır.

Paris, mezarda Romeo'yu görünce onu kuzeni Tybalt'ı öldüren “mağrur Montague” olarak tanır ve onu tutuklamak ister. Romeo, Paris'i kışkırtmamaya ve kendisini rahat bırakmaya davet eder, çünkü kendi ölümüne geldiğini söyler. Ancak Paris ısrar edince ikisi kılıçlarını çeker ve dövüşürler. Romeo, Paris'i öldürür. Paris, son nefesinde “Merhametin varsa, aç şu mezarı da Juliet'in yanına yatır beni” diye yalvarır. Romeo, bu isteği yerine getirir ve Paris'i Juliet'in yanına koyar.

Romeo, Juliet'i mezarda görür ve onun hala güzel olduğunu, “ölüm güzelliğine el sürmemiş” olduğunu fark eder. Güzellik sancağının hala dudaklarında ve yanaklarında kıpkırmızı olduğunu, solgun ölüm bayrağının oraya çekilmediğini hayretle gözlemler. Ölümün Juliet'i sevgilisi olarak sakladığından korkar ve onun yanında kalmaya karar verir. Son sözleriyle, “Ey gözler, son kez bakın! Ey kollar, son kez kucaklayın! Ve siz, ey dudaklar, nefes kapıları, hakka uygun bir öpüşle mühürleyin aç gözlü ölümle yaptığım bu süresiz anlaşmayı! Gel acı ilâç, gel ey tatsız kılavuz! Ey umutsuz kaptan, deniz tutmuş şu yorgun tekneyi yalçın kayalara bindiriver artık! Sevgilimin şerefine! İşte bir öpücükle ölüyorum” der ve zehiri içerek ölür.

Hemen ardından Rahip Lawrence gelir ve Juliet'in uyanmasını bekler. Juliet uyanır ve Rahip'i görünce Romeo'yu sorar. Rahip Lawrence, Juliet'i bu “ölüm, salgın ve tabiata aykırı uyku yuvasından” çıkmaya ikna etmeye çalışır. Romeo'nun ölü yattığını ve Paris'in de öldüğünü söyler. Ancak gürültüler gelince korkar ve Juliet'i bırakıp kaçar. Juliet, sevgilisinin elinde zehir şişesini görür ve onun kendini öldürdüğünü anlar. Romeo'nun cimriliğine, kendisine bir damlacık bile zehir bırakmamasına isyan eder. Romeo'yu öper, dudaklarının hala sıcak olduğunu fark eder. Bekçilerin geldiğini duyunca, Romeo'nun hançerini alır ve “Ey mutlu hançer! Senin kının burası! Paslan orda, ben de öleyim” diyerek hançeri göğsüne saplar ve Romeo'nun cesedinin üzerine düşerek ölür.

Son Hesaplaşma ve Barış: Bekçiler, Paris'in uşağı ve Rahip Lawrence olay yerine gelirler. Prens, Capulet'ler ve Montague de mezarlığa gelirler. Lady Montague'nin de oğullarının sürgün edilmesinden duyduğu kederden öldüğü ortaya çıkar.

Rahip Lawrence, prensin önünde tüm gerçeği itiraf eder. Romeo ve Juliet'i gizlice evlendirdiğini, Tybalt'ın ölümüyle Romeo'nun sürgüne gönderildiğini, Juliet'in Paris'le evlendirilmek istenmesi üzerine ona uyku iksiri verdiğini, ancak mektubunun Romeo'ya ulaşamadığını anlatır. Romeo'yu ve Paris'i mezarda ölü bulduğunu, Juliet'in uyandığını, ancak kendisi kaçarken Juliet'in kendi canına kıydığını açıklar. Balthasar, Romeo'nun Juliet'in ölüm haberini kendisinden aldığını ve Mantua'dan buraya geldiğini doğrular. Romeo'nun babasına yazdığı mektup da Rahip'in anlattıklarını teyit eder; mektupta Romeo'nun yoksul bir eczacıdan zehir aldığını ve Juliet'le birlikte ölmek için mezarlığa geldiğini yazmıştır.

Bu olaylar üzerine Prens Escalus, Capulet'lere ve Montague'lere dönerek “Bakın nasıl bir cezaya uğradı nefretiniz, Tanrı neşenizi sevgiyle öldürmenin yolunu buldu” der. Kendi de bu kavgaya göz yummakla “iki akrabamdan oldum” diyerek herkesin cezalandığını belirtir. Capulet ve Montague, bu trajik son karşısında düşmanlıklarına son verirler. Capulet, “Romeo da aynı ihtişamla duracak karısının yanında” diyerek Romeo'ya saygı göstereceğini belirtir. Montague ise, “Verona bu adla bilindiği sürece vefalı ve sadık Juliet'inkinden üstün hiçbir heykel dikilmeyecek” diyerek kızı için altın bir heykel dikeceğini söyler.

Prens, “Hüzünlü bir barış getiriyor bu sabah bize, güneş kederinden yüzünü göstermiyor. Gidip uzun uzun konuşalım bu üzücü şeyleri. Kimi bağışlanacak, kimi ceza görecek. Daha acıklı öykü duyulmamıştır, bilin, bu öyküsünden Romeo'yla Juliet'in” sözleriyle hikayeyi sonlandırır.

Sonuç ve Trajik Aşkın Temaları: “Romeo ve Juliet”, Batı edebiyatında trajik aşk temasının en güçlü temsilcilerinden biridir. Eserin trajik yapısı, bir dizi faktörün birleşimiyle oluşur:

Kaderin ve Yazgının Rolü: Koro'nun öndeyişlerinde “alnı kara yazılı iki sevgili” ifadesi ve Romeo'nun kendi kaderine “yazgının oyuncağıyım ben!” diye isyan etmesi, karakterlerin kaçamadığı bir felakete doğru sürüklendiğini gösterir. Yıldızlara karşı meydan okuması, onun çaresizliğini ve kaderin elinde bir piyon oluşunu vurgular.

Aile Düşmanlığı: Montague ve Capulet aileleri arasındaki “eski kin”, sevgililerin gizli evliliğine ve nihayetinde ölümlerine yol açan temel nedenlerden biridir. Bu düşmanlık, Tybalt'ın nefreti ve Mercutio'nun ölümüyle doruğa ulaşır ve Romeo'nun sürgüne gitmesine sebep olur.

Hızlı ve Aceleci Kararlar: Romeo ve Juliet'in birbirlerine ilk görüşte aşık olmaları, aceleyle evlenmeleri ve Juliet'in intihar pahasına Rahip Lawrence'ın riskli planını kabul etmesi, olayların hızla gelişmesine ve trajik sonun kaçınılmaz olmasına katkıda bulunur. Rahip Lawrence'ın “Hızlı giden, yavaş kadar geç varır hedefe” ve “acele işe şeytan karışır, hızlı koşanın ayakları dolaşır” gibi uyarıları, bu aceleciliğin sonuçlarını önceden sezdiğini gösterir.

Yanlış Anlamalar ve İletişimsizlik: Rahip John'un mektubu Romeo'ya ulaştıramaması, Juliet'in ölüm haberinin Romeo'ya yanlış aktarılması ve Romeo'nun Juliet'in sahte

ölümünü gerçek sanması, trajedinin en kritik dönüm noktasıdır. Bu iletişim kopukluğu, olayların geri dönülmez bir yola girmesine neden olur.

Aşkın ve Ölümün Dansı: Aşkları uğruna ölmeyi göze alan Romeo ve Juliet, sonunda arzularının peşinden giderek hayatlarını sonlandırırlar. Onların ölümleri, düşman aileler arasında nihai barışı getirse de, bu barış büyük bir bedel karşılığında sağlanır. Prens'in son sözlerinde de belirttiği gibi, "Daha acıklı öykü duyulmamıştır".

Shakespeare, bu eserinde aşkın dönüştürücü gücünü, nefretin yıkıcılığını ve bireyin kader karşısındaki çaresizliğini ustalıkla ele almıştır. Romeo ve Juliet'in aşkı, ailevi husumetleri aşma potansiyeli taşısa da, dış faktörler ve trajik olaylar zinciri onların mutluluğunu engellemiştir. Bu durum, eseri günümüz okuyucuları için bile derin ve anlamlı kılan evrensel bir trajik aşk hikayesi haline getirmiştir.

1.4. Doğu ve Batı'da Aşkın Edebi Temsili: Genel Bir Karşılaştırma

Aşk, insanlık tarihinin evrensel temalarından biri olmakla birlikte, onun edebî temsili kültürel, inançsal ve felsefî kabuller çerçevesinde farklılıklar arz eder. Doğu ve Batı edebiyatlarında aşk, bu farklılıkların izdüşümü olarak bambaşka boyutlarda ele alınır. Bu bağlamda, Doğu edebiyatını temsilen Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi ile Ahmed-i Hânî'nin *Mem û Zîn* eseri; Batı edebiyatını temsilen ise William Shakespeare'in *Romeo and Juliet* adlı trajedisi analiz edilmeye değer örneklerdir. Bu eserler, aşkın hem bireysel hem toplumsal düzeyde nasıl yorumlandığını gösteren zengin metinlerdir.

Doğu edebiyatı, özellikle İslamî gelenek içinde şekillenen klasik metinlerinde, aşkı sadece iki kişi arasındaki duygusal bağ olarak değil, Tanrı'ya ulaşma yolunda bir arınma ve metafizik yolculuk olarak ele alır. Bu bağlamda aşk, hem dünyevî bir ıstırap hem de ilâhî hakikatin izini süren bir arayış olarak temsil edilir. Bu anlayış, özellikle tasavvufî dünya görüşünün edebî metinlere nüfuz etmesiyle belirginleşmiştir (Schimmel, 1975, s. 291).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* adlı eserinde, aşk doğrudan doğruya tasavvufî bir mahiyet kazanır. Burada Leylâ, ilâhî hakikatin, Allah'ın sıfatlarının bir temsili iken; Mecnûn, bu hakikate ulaşmak isteyen insan ruhunun temsilidir. Aşk, bu yaklaşımda ontolojik bir dönüşüm sürecine dönüşür. Benzer biçimde Ahmed-i Hânî'nin *Mem û Zîn* adlı eseri

de güzelliği ve aşkı ilâhî kaynağa dayandırır. Hânî, aşkı "Tanrı'yı gösteren bir ayna" olarak nitelendirir; âşıklar ise bu aynada ilâhî güzelliği temaşa eden ruhlardır.

Doğu metinlerinde aşk çoğu zaman derin bir ıstırapla özdeşleşir. Mecnûn'un aklını yitirmesi, mektepten kaçışı ve çöl hayatına yönelmesi onun dünyevî bağlardan sıyrılarak ilâhî aşka doğru yürüyüşünü simgeler. Mecnûn'un "aşk delisi" olarak anılması, aşkın insanı sıradan aklın ötesine taşıyan bir kudrete sahip olduğunu gösterir. *Mem û Zîn*deki Memo da benzer bir kaderi paylaşır; zindana düşerek nefsini öldürür, böylece "ölmeden önce ölme" ilkesi çerçevesinde ilâhî bir arınmaya ulaşır.

Doğu anlatılarında felek (talih/kader) sıkça âşıkların kaderini belirleyen bir kuvvet olarak devrededir. Leylâ'nın annesi kızının aşkını "zalim sipihrin oyunu" olarak görür. Toplumsal değer yargıları, aile baskısı ve kötü niyetli kişilerin (örneğin, *Mem û Zîn*de Bekir'in) müdahaleleri aşkın önünde önemli engeller olarak belirir.

Doğu edebiyatında ölüm, aşkın nihayeti değil, onun nihai amacıdır: ilâhî birlik. Fuzûlî'nin anlatısında Leylâ ve Mecnûn'un mezarda birleşmeleri, dünyevî ayrılığın son bulduğuna ve ruhların birliğine işaret eder. Bu, vahdet-i vücûd öğretisinin edebî bir yansımasıdır (Lewisohn, 2010, s. 17). *Mem û Zîn*'de de âşıkların ölümle birlikte gerçek birlikteliğe ulaşmaları, dünyevî sınırların aşk karşısında geçici olduğunu vurgular. Hatta düşmanları Bekir'in mezarının onların yanına konması, kötülüğün bile aşkın yüceliği karşısında diz çöktüğünü simgeler (Karamustafa, 2007, s. 118).

Shakespeare'in *Romeo and Juliet* adlı eseri, Batı edebiyatında romantik aşk temasının başlıca temsilcilerinden biridir. Bu eserde aşk, dünyevî, bireysel ve duygusal yönleriyle öne çıkar.

Romeo and Juliet, karşılıklı tutkuyla başlayan bir gençlik aşkını anlatır. Aşk burada kutsal ya da mistik bir amaca yönelmez; aksine, iki bireyin birbirine duyduğu yoğun cazibe ve bağlılık üzerine kuruludur. Bu aşk hızlı gelişir ve duyguların mantıksal süreçlerden daha baskın olduğu bir zeminde ilerler.

Aşıkların aşkına en büyük engel, Capulet ve Montague aileleri arasındaki uzun süredir süregelen husumettir. Bu düşmanlık, iki gencin ilişkisini imkânsız hâle getirir. Eserde "kötü talih" ve "zamanın cilvesi" gibi kaderi andıran kavramlar yer alsa da, olayların gelişimi büyük ölçüde karakterlerin bireysel kararlarına dayalıdır.

Bu tragedyanın finali, aşkın yüceltici bir sonuçla değil; derin bir kayıpla sonlanır. Romeo ve Juliet'in ölümü, mistik bir birleşmeyi temsil etmez; tam tersine, genç yaşta kaybedilen umut ve sevincin altını çizer. Ölüm burada, aşkın yücelmesi değil, onun trajik bir biçimde sona ermesidir.

Tablo 1.1

Doğu ve Batı Edebiyatında Aşk Temasının Karşılaştırmalı

Özellik	Doğu Edebiyatı (Leylâ vü Mecnûn, Mem û Zîn)	Batı Edebiyatı (Romeo and Juliet)
Aşkın Niteliği	İlahi, platonik, mistik; aşk Tanrı'ya ulaşmanın yolu	Romantik, tutkulu, bireysel ve dünyevi
Acının Rolü	Arınma ve metafizik yükselişin aracı	Trajedinin ve sosyal çatışmaların sonucu
Kader ve İrade	Felek ve kader baskın faktörler	Karakterlerin seçimleri ve toplumsal engeller etkili
Engeller	Toplumsal normlar, aile baskısı, kader, kötü niyetli kişiler	Aileler arası düşmanlık ve sosyal çatışmalar
Ölümün Anlamı	İlahi birleşme, ruhsal kavuşma, sonsuzluk	Trajik son, kayıp ve pişmanlık

Sonuç olarak Doğu ve Batı edebiyatlarında aşk kavramı, birbirinden oldukça farklı ontolojik ve estetik yaklaşımlarla ele alınır. Doğu'da aşk, ruhun arınma ve Allah'a yönelme sürecini anlatan bir metafizik araç olarak işlenirken; Batı'da daha çok bireysel duyguların ifadesi, tutku ve çatışmalarla bezeli trajik bir deneyim şeklinde temsil edilir. Bu iki yaklaşım da aşkın insan hayatındaki dönüştürücü etkisini farklı biçimlerde vurgularken, her biri kendi medeniyet dairesinin değerler sistemine uygun bir edebî semboller dünyası inşa eder. Böylece aşk, hem Doğu'nun tasavvufî derinliğinde hem Batı'nın dramatik çatışmalarında evrensel bir hakikat olarak varlığını sürdürür.

İKİNCİ BÖLÜM

ÜÇ ESERDE AŞKIN DOĞASI VE FELSEFİ DERİNLİĞİ

Aşk, insanlık tarihinin en güçlü, en karmaşık ve en evrensel duygularından biri olarak hem Doğu hem de Batı edebiyatlarında varlığını sürdürmüş; her çağda yeniden tanımlanmış, her kültürde farklı anlam katmanlarıyla işlenmiştir. Doğu geleneğinde aşk, ilâhî hakikate ulaşmanın bir aracı olarak görülürken; Batı geleneğinde daha çok bireysel tutku, irade, toplumsal normlar ve trajik kaderle ilişkili bir olgu olarak ele alınmıştır (Schimmel, 1975; Lewisohn, 2010).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u, Ahmed-i Hânî'nin *Mem û Zîn*'i ve Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'i, bu iki yaklaşımın edebî düzlemdeki en güçlü örneklerini sunar. Bu eserlerde aşk, hem beşerî bir tecrübe hem de metafizik bir yolculuktur. Her biri, aşkı yalnızca iki insan arasındaki duygusal çekim olarak değil, insanın kaderiyle, ahlâkî varoluşuyla ve ontolojik anlam arayışıyla ilişkilendirir.

Bu bölümde, aşkın doğası; mecazî (beşerî) ve hakikî (ilâhî) boyutlarıyla birlikte ele alınacak, üç eserde de ortak olan fakat farklı biçimlerde ifade edilen "aşkın dönüştürücü gücü" incelenecektir.

2.1. Mecazî ve Hakikî Aşk Kavramları

Doğu edebiyatı geleneğinde aşk, çoğu zaman bir "seyr u sülûk"un, yani insanın Tanrı'ya doğru gerçekleştirdiği içsel yolculuğun sembolü olarak görülür. Bu anlayışta aşk, iki düzlemde ele alınır: mecazî (beşerî) ve hakikî (ilâhî). Mecazî aşk, dünyevî bir sevgi biçimi olsa da, hakikate ulaşmanın ilk basamağıdır; çünkü insan, somut bir sevgiden yola çıkarak soyut olanın bilgisine erişir (Nasr, 1987). Fuzûlî, bu ikili yapıyı *Leylâ vü Mecnûn*'da en güçlü biçimde işler. Mecnûn'un Leylâ'ya duyduğu aşk, zahirde dünyevî gibi görünür, fakat onun çöllere düşmesi, aklını yitirmesi ve beşerî olandan sıyrılarak tamamen aşkın bir varlığa dönüşmesi, bu aşkın mecazdan hakikate dönüşümünü simgeler (Fuzûlî, 2000, s. 192; Schimmel, 1975, s. 305).

Fuzûlî'ye göre aşk, "cezbe" ve "feragat"le bütünleşen bir haldir. Mecnûn, Leylâ'da Allah'ın güzelliğini görür; dolayısıyla onun aşkı bir arınma sürecidir. Aklın yitimi, aslında "beşerî sınırların aşılması" anlamına gelir (Lewisohn, 2010, s. 19). Nitekim şair, "Mecnûn'un çölü, nefsin çölüdür" dercesine, insanın içsel boşluğunda Tanrı'yı bulabileceği fikrini işler.

Benzer bir düşünce yapısı Ahmed-i Hânî'nin *Mem û Zîn* mesnevisinde de görülür. Hânî, aşkı Tanrı'nın insana bir emaneti ve "hakikat aynası" olarak yorumlar. Ona göre, "aşk, varlığın özü ve yaratılışın gayesidir" (El-Hakim, 2021, s. 38). Mem ile Zin'in birbirine duyduğu sevgi, görünürde insana ait bir bağdır; fakat hakikatte Tanrı'nın güzelliğini yansıtan bir birlik arzusudur. Hânî, "ölmeden önce ölmek" hadisini merkeze alarak, aşkın insanı dünyevî bağlardan kurtaran bir tecrübe olduğunu belirtir (Karamustafa, 2007, s. 115). Bu yönüyle Hânî, aşkı bir "vahdet-i vücûd" anlayışı içinde yorumlar; Mem ve Zin'in ölümlerinde gerçekleşen birleşme, beşerî aşkın ilâhî hakikate dönüşümünü temsil eder.

Mem u Zîn hikayesi, daha başta Allah'a övgü bölümünde aşkı "metafizik bir ilke" olarak konumlandırır: "Ey 'aşk-ı hakikî' ile 'aşk-ı mecazî'nin sevgilisi Allah!" ifadesiyle hem hakikî (ilahî) hem mecazî (beşerî) aşkın nihai sevgilisinin Allah olduğu vurgulanır. Bu çerçeve, Mem ile Zîn anlatısının romantik bir hikâye olmanın ötesine taşınacağının açık işaretidir (Hânî, 1968, s. 21).

Mem'in Zîn'e yönelişi, Zemzem–abdest–tavaf–Hacerü'l-Esved–Makam gibi doğrudan hac/ibadet terimleriyle anlatılır; dipnotlarda da "namaz yerinden maksat Zin'in önü", "Hacer-Esved'den maksat Zin'in yüzündeki ben" denilerek sevgilinin "kıble"leştiği açıklanır. Böylece aşk, sadece duygu değil; ritüel bir yöneliş (tasavvufî anlamda "yön" ve "niyet") hâlini alır (Hânî, 1968, s. 207).

Metinde pervane ile mumun konuşması, âşığın kendini yakarak sevgilide yok oluşunu (fenâ) çağrıştıran klasik sembolizmi doğrudan sahneye taşır: "Pervane dedi ki: 'Sen iyi bir rehbersin'… Mum dedi ki: 'Sen Allah'ın nurusun'…" Burada hem "yanış" hem "nûr" vurgusu, beşerî aşkın hakikî aşka dönüşen bir irfan pedagojisi gibi kurgulandığını gösterir (Hânî, 1968, s. 217).

Memo'nun ölüm haberi gelince Zîn'in söylediği "Benim ruhum gidip Memo'nun ruhuna kavuştu / Benim ruhum onun ruhunda kayboldu" cümleleri, kavuşmayı bedensel düzlemden çıkarıp ruhsal/metafizik düzleme taşır (Hânî, 1968, s. 181).

Ayrıca eserin sonunda iki âşığın mezarı üzerinde "aşk ziraatından" iki fidanın bitip birbirine dolanması, birlik (vahdet) fikrini sembolleştirirken; Bekir'in mezarından biten "dikenli" ağaç ise nefis/engel motifini somutlaştırır (Hânî, 1968, s. 127).

Buna karşılık, Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde aşkın tanımı tamamen farklı bir eksende şekillenir. Burada aşk, Tanrı'ya ulaşmanın aracı değil, bireysel tutkuların, duygusal özgürlüğün ve kaderin çelişkili doğasının bir tezahürüdür. Romeo'nun Juliet'e duyduğu sevgi, dünyevî ve tutkulu bir aşk olarak başlar; fakat toplumsal ve ailevi engellerin gölgesinde trajik bir kaderle son bulur. Shakespeare, aşkı hem yaratıcı hem de yıkıcı bir güç olarak ele alır: aşk, karakterleri hem yüceltir hem de yok eder (Bloom, 1998; Greenblatt, 2012). Bu, Doğu'daki ilâhî kurtuluş düşüncesinin aksine, Batı hümanizminin bireysel trajedisidir.

Sonuç olarak, üç eserde de aşk, insanın kendini aşma biçimi olarak yorumlanır. Ancak Doğu geleneğinde bu aşma, Tanrı'ya ulaşma anlamına gelirken; Batı'da, insanın tutkuları uğruna kendi kaderine karşı koyma girişimidir. Dolayısıyla mecazî aşk Doğu'da hakikate dönüşürken, Batı'da trajediye evrilir.

2.2. Aşkın Ruhsal ve Bireysel Dönüştürücü Gücü

Edebî metinlerde aşk, yalnızca bir duygulanım tablosu değil; kişiliğin, benliğin ve kaderin yeniden biçimlenmesine yol açan derin bir dönüşüm süreci olarak kavramsallaştırılır. Doğu edebiyatında bu dönüşüm, çoğu zaman tasavvufî bir arınma ve "benlik erimesi" (fenâ) ekseninde, mecazdan hakikate doğru ilerleyen bir iç yolculuk şeklinde temsil edilir (Schimmel, 1975; Chittick, 1989; Nasr, 1987). Batı'nın dramatik geleneğinde ise aşk, bireyin arzuları ile toplumsal/ailesel düzen arasındaki gerilimi keskinleştirir; karakter, hızlanan olay örgüsü içinde "trajik farkındalık" ve olgunlaşma (maturation) yaşar; bu süreç çoğu zaman telafi edilemeyen kayıplar üzerinden görünür olur (Bloom, 1998; Greenblatt, 2012; Levenson, 2016).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u, dönüşümün en yetkin şiirsel örneklerinden biridir. Mecnûn'un Leylâ'ya yönelen beşerî sevgisi, giderek dünyevî bağlardan sıyrılma, çölün "tenhâ hâlinde" benliğin kabuklarını çatlatma ve nihayet ilâhî güzelliğin tecellisini temaşa etme sürecine evrilir. Tasavvuf düşüncesinde aşkın "cezbe"—kişiyi rasyonel sınırların ötesine çeken bir çekim—ve "ferâgat"la—benliğin hakikat lehine terk edilmesi—iç içe geçtiği vurgulanır (Schimmel, 1975; Chittick, 1989). Mecnûn'un akıl ile aşk arasındaki gerilimde aşk lehine "çözülmesi", epistemolojik bir kayıp değil, *başka türden* bir bilginin—zevkî/tecrübi marifetin—kazanımı olarak resmedilir (Lewisohn, 2010). Böylece mecazî aşk, hakikî aşka "köprü" olur; kişideki dönüşüm,

dil ve imgelem düzeyinde (çöl, gece, pervane/ateş, gül-bülbül) yoğun bir sembolizmle somutlaşır.

Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*i benzer bir dönüşümü, hem bireysel hem de kolektif anlam katmanlarıyla örgütler. Mem ile Zin'in kavuşamayan sevgisi, Doğu mistisizminde "ayrılığın terbiye edici işlevi"ni (separation as spiritual discipline) görünür kılar: ayrılık, benliğin cilâsını alır, arzuyu saflaştırır ve aşkı "görünür sevgili"den "asıl Sevgili"ye yöneltir (Karamustafa, 2007; Lewisohn, 2010). Eserde ölüm, bir nihayet değil, *vuslatın imkânı* olarak yorumlanır; dönüşüm, dünyevî başarıyla ölçülmez, ilâhî birlikle anlamlanır. Bu çerçevede Hânî, aşkın bireyi "âleme ait tasarruflardan" çekerek bir tür *içsel yurda* döndürmesini, vahdet fikriyle temellendirir; aşk, yalnızca kişiyi değil, metnin dizgesinde toplumsal-ahlâkî düzeni de 'terbiye' eden bir ilkedir (Leezenberg, 2003).

Toparlarsak, Doğu klasiklerinde dönüşüm, *eksiltme* (nefsin azaltılması), *arındırma* (tezkiye), *yükselme* (urûc) hareketleriyle kavramsallaştırılır. Mecazda kalan aşk "yarım bilgidir"; hakikate yönelen aşk ise kişiyi dönüştürür, varoluşu yeniden kurar (Nasr, 1987; Schimmel, 1975).

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde dönüşümün mihveri, bireyin tutkuları ile toplumsal düzen arasındaki çatışmadır. Romeo ve Juliet, "ilk görüşte arzu"dan (love at first sight) itibaren hızla karar alma, risk alma ve normları aşma (defiance) yönünde değişirler; aşk, benlik sınırlarını genişleten bir *özneleşme* deneyimi sunar (Greenblatt, 2012; Levenson, 2016). Fakat bu genişleme, Capulet–Montague çatışması ve ataerkil otoritenin baskısıyla trajik bir akışa girer. Shakespeare'in tragedya poetikasında dönüşüm, *bedel* ile ölçülür: karakterlerin içsel berraklaşması, çoğu kez telafisi olmayan kayıplar—nihayet ölüm—üzerinden görünür hâle gelir (Bloom, 1998).

Burada aşkın dönüştürücü gücü, mistik bir yükseliş olarak değil, "etik ve politik bir uyanış" olarak işler. Genç âşıkların dili—soneler, antitezler, ışık/karanlık imgeleri—benlik bilincindeki sıçramaları işaret eder; balkon sahnesindeki dilsel icat (adın özle ilişkisi: "What's in a name?") özdeşlik ve aidiyet kalıplarını sorgulayarak bireysel özerkliği keskinleştirir (Levenson, 2016). Eserin finalinde ölümler yalnızca kişisel değil, *kamusal* bir dönüşümü tetikler: düşman ailelerin barışması, aşkın toplumsal

düzeni dönüştürme kapasitesine dair trajik-kathartik (arınmacı) bir kanıttır (Greenblatt, 2012).

Üç eser birlikte okunduğunda, aşkın dönüştürücü gücünün yönü, aracısı ve bedeli açısından belirgin ayrışmalar ortaya çıkar:

Yön: Doğu'da dönüşüm, *içeriye ve yukarıya* (benlikten hakikate) hareket eder; Batı'da *dışarıya* (toplumsal çatışmaya) açılır.

Aracı: Doğu geleneğinde sembolik çile (çöl, hicran, "ölmeden önce ölmek") ve *tezkiye*; Batı'da eylem, seçim ve etik/duygusal risk.

Bedel: Doğu'da bedel, benliğin eritilmesidir (fenâ) ve "ölüm", vuslatın eşiğidir; Batı'da bedel, *dünyevî hayatın kaybı*dır ve ölüm, kurtarıcı birleşmeden çok trajedinin nihai sonucudur (Schimmel, 1975; Bloom, 1998; Greenblatt, 2012).

Böylece aşk, Doğu'da varoluşun hakikatle hizalanması için "ruh-mimarîsi"ni dönüştürür; Batı'da ise bireysel özerkliği keskinleştirip, toplumsal yapının kör noktalarını ifşa ederek dramatik-etik bir olgunlaşmayı tetikler. Her iki durumda da "eski ben" geride bırakılır: Mecnûn'da benliğin silinişi, Mem ile Zin'de dünyevî bağın çözülüşü, Romeo ve Juliet'te ise genç öznenin "kendi adına" konuşma ve seçim yapma cesareti, dönüşümün farklı yüzleridir (Chittick, 1989; Lewisohn, 2010; Levenson, 2016).

2.3. Aşkın Metafizik ve Tasavvufî Boyutu (Mem û Zîn – Leylâ ile Mecnûn)

Hem Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde hem de Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda aşk, yalnızca duygulanım düzeyinde bir tema değil, varlığın kuruluşuna içkin ontolojik bir ilke olarak kavranır. Tasavvuf geleneğinde "aşk/işq", âlemin yaratılışına ve düzenine nüfuz eden bir kozmik çekim olarak yorumlanır: Cemâl'in (ilâhî güzelliğin) tecellisi karşısında mahlûkatın cezbesi; yani varlığın özündeki "yöneliş" (Schimmel, 1975; Chittick, 1989; Nasr, 1987; Lewisohn, 2010).

Hânî'nin anlatısında âşıklar (Mem ve Zin), güzelliğin kaynağına işaret eden birer ayna işlevi görür; iki sevgilinin dünyevî düzlemde hemen hiç tamamlanmayan birlik arzusu, "asıl Sevgili"ye (Hak) dönük ontolojik çekimin temsilidir. Bu yüzden aşkın önündeki dünyevî engeller—iktidar, kıskançlık, fesat—yalnız toplumsal değil, "hakikate perde" mahiyetindedir: aşığın yolundaki hicaplar (Leezenberg, 2003; Lescot, 1945).

Fuzûlî'de de Leylâ'nın cemâli, Mecnûn'un "gören göz" hâlinde tecrübe ettiği ilâhî güzelliğin yeryüzü izdüşümüdür. Bu bağlamda Leylâ, "görüntü" (sûret) olarak kalmaz; hakikatin cilvesidir. Böylece mecaz, aşkın varlık planında hakikate açılan bir eşik hâlini alır (Schimmel, 1975; Lewisohn, 2010; Macit, 2009).

Her iki metinde de aşk, bilginin (ma'rifet) özgül bir kipidir. Aşkın getirdiği "cezbe" ve "tecrübe" (zevk), kavramsal bilginin ötesine geçerek hakikatin tadına ulaştırır. Tasavvuf terminolojisinde bu, aklın (ʿaql) yerini değil ufkunu gösterir: aklın sınırında doğan bir idrak (Chittick, 1989; Nasr, 1987). Mecnûn'un "akıl–aşk" gerilimini aşması, irrasyonel bir kopuş değil, tecrübi bilginin (ma'rifet) açılmasıdır; çöl, bu açıdan bilginin mekânıdır: tenhalık, öz-disiplin ve tefekkürle "iç görü"nün (basîret) olgunlaştığı alan (Schimmel, 1975; Meisami, 1998). Hânî'de ise Mem'in nefs terbiyesi ve "dünyevî ikbal"i reddi, aynı epistemik yönelişi taşır: aşk, bilgiye dönüştükçe benlik azalır; benlik azaldıkça şuhûd (şahitlik) artar (Lewisohn, 2010; Karamustafa, 2007). Bu çerçevede Bekir figürü, bilgi-yolculuğunda nefs-i emmârenin, yani alçaltıcı itkinin simgesidir: hakikate giden yolda "hicap" üreten iç/dış kuvvet (Leezenberg, 2003).

İki metnin ortak metafizik momenti, mecaz–hakikat diyagramının sembolizm üzerinden kurulmasıdır. Saç/zülüf, ben (hâl), şarap, sâkî, çöl, gece/ay, bülbül/gül gibi imgeler, yalnız estetik süs değil; ontolojik yönlendirme araçlarıdır.

Fuzûlî'de şarap ve sâkî, sarhoşluk metaforuyla "hal" bilgisini—aklın ötesine geçen bir şuhûd sarhoşluğunu—taşır; çöl, nefsin soyunma alanıdır; zülüf/ben, güzelliğin sır perdesi ve çekim merkezidir (de Bruijn, 1997; Schimmel, 1975; Macit, 2009).

Hânî'de isimler ve yüzler, "Hakikat aynası"na çevrilmiş simgelerdir; Mem ile Zin'in suret düzleminde kavuşamayışı, mecazın kendi doğasına uygundur: mecaz, gösterir ama sahip kılmaz. "Gösterip sahip kılmama" deneyimi, tasavvufî pedagojide iştiyakı arındırır (Lewisohn, 2010; Lescot, 1945). Böylece dil ve semboller, okuru yorumlayıcı tefekküre çağıran bir manevî hermenötik kurar (Meisami, 1998; Nasr, 1987).

Her iki anlatının metafizik omurgası, ayrılığın eğitimidir. Tasavvufta hicran, nefsin cilâsını alan, arzuyu saflaştıran bir disiplindir (Schimmel, 1975).

Mecnûn'un toplumsal düzenden çekilişi ve çöldeki riyâzeti, aşkın kendini kurma süreci olarak işlev görür; yalnızlık, "ben"i küçültüp "Gören"i büyütür (Chittick, 1989;

Meisami, 1998). Mem'de ise zindan, dışsal bir ceza değil, içsel bir çile hücresidir; Hânî, "ölmeden önce ölmek" ilkesini (fanâ) dramatik bir formda sahneye koyar (Karamustafa, 2007; Lewisohn, 2010). Bu açıdan Bekir'in entrikası bile "ilâhî pedagojinin karanlık aracı"na dönüşür: engel, iştiyakı saflaştırır (Leezenberg, 2003).

İki metinde de ölüm, aşkın sonu değil eşiğidir. Tasavvufî kozmolojide fanâ (benliğin düşmesi) bekâ'ya (Hak'la sürüp gidiş) açılır (Chittick, 1989; Schimmel, 1975).

Fuzûlî, Leylâ ile Mecnûn'un mezarda buluşmasını "dünyevî ayrılığın hükmünün kalktığı", ruhların birlik hâline işaret eden bir visal olarak kurar; bu, aşkın metafizik tamamlanmasıdır (Macit, 2009; Meisami, 1998). Hânî'de de Mem ile Zin'in ölümde kavuşması, vahdet ufkuna geçişin şiirsel formudur; rivayetlerde Bekir'in mezarının onların yanında "zelil" oluşu, kötülüğün dahi aşkın kozmik düzeni karşısında çözülmesini simgeler (Lescot, 1945; Leezenberg, 2003). Böylece ölüm—Batı tragedya geleneğinde çoğunlukla "nihai kayıp" iken—bu iki metinde ontolojik dönüşümün kapısıdır.

Benzer bir metafizik evren paylaşılsa da vurgular aynı değildir. Fuzûlî, aşkın lirik iç deneyimini merkezler; imge ve söyleyiş (gazel estetiği) üzerinden "hal bilgisi"ni kurar. Hânî ise aşkı etik-siyasal bir çerçeveyle (adalet, fesatla mücadele, toplumsal nizam) irtibatlandırır; metafizik, bireysel seyrin ötesinde kolektif bir ıslah idealine bağlanır (Leezenberg, 2003). Bu nedenle *Mem û Zîn*, yalnız "iki kişilik aşk" değil, düzen/kaos diyalektiğinde ahlâkî-kozmik bir mücadele anlatısıdır.
Özetle: Fuzûlî'de mecaz, dilin ve kalbin içinde yükselerek hakikate açılır; Hânî'de ise mecaz, dünyevî nizama çarparak arınır ve hakikate yollar (Lewisohn, 2010; Schimmel, 1975).

2.4. Aşkın Dünyevi ve Tutkulu Yönü (Romeo ve Juliet)

Romeo and Juliet, aşk temasını Doğu klasiklerinden farklı olarak tamamen beşerî, dünyevi ve trajik bir düzlemde işler. Eserde aşk, Tanrısal bir hakikate yönelen bir arayış değil; insanın arzuları, toplumsal baskılar ve kaderin kör rastlantıları arasındaki çelişkili bir varoluş deneyimidir. Shakespeare, aşkı hem yaratıcı hem de yıkıcı bir güç olarak dramatize eder: bu güç, bireyin iç dünyasında dönüşüm yaratırken, toplumsal düzenin katılığıyla çatışarak yıkıma sürüklenir (Bloom, 1998; Greenblatt, 2012).

Bu bağlamda *Romeo and Juliet*, Doğu'daki aşkın metafizik kurtuluşuna karşılık, Batı hümanizminin bireysel trajedisini sahneler: aşk, insanın özgürlüğünü arama çabasının hem en yüce hem de en tehlikeli biçimidir.

Shakespeare'in genç âşıkları, duygularının yoğunluğunda "ben" sınırlarını kaybeder; ancak bu kayboluş, tasavvufî bir *fanâ* değil, duygusal kendini tüketme hâlidir. Romeo'nun ilk repliğinde "Did my heart love till now? Forswear it, sight! / For I ne'er saw true beauty till this night" sözleri (I.v.52–53), aşkın ani bir "görme hâli" olduğunu vurgular — tıpkı Platon'un *Symposium*'daki güzellik idesi karşısında duyulan şaşkınlık gibi, fakat burada metafizik değil, bedensel ve duyusal bir deneyim söz konusudur (Booth, 1983).

Aşk, bilinçli bir seçimden çok bir cezbe ve büyülenme hâlidir; Romeo'nun Juliet'e bakışıyla başlayan süreç, genç âşıkların tüm yaşam düzenlerini yutacak bir "tutku girdabı"na dönüşür. Shakespeare bu girdabı hız, ritim ve dil oyunlarıyla kurar: sonelerin diyalog biçiminde örülmesi, aşkın iki yönlü bir şiirsel "karşılaşma" olarak sahnelenmesini sağlar (Levenson, 2016).

Böylece tutku, yalnızca fiziksel çekim değil; kimliğin yeniden kurulumudur. Juliet'in "My bounty is as boundless as the sea, / My love as deep" (II.ii.133–134) sözleri, kadın öznenin kendi arzusu üzerinden konuştuğu ilk modern anlardan biridir (Nevo, 1980). Bu yönüyle Shakespeare, aşkı etik ve toplumsal sınırların dışında var olan bir "benlik deneyi" olarak konumlandırır.

Doğu edebiyatında aşkın önündeki engel "felek" veya "kader" iken, Shakespeare'de engel, toplumsal yapı ve aile hiyerarşisidir. Capulet ve Montague aileleri arasındaki bitmek bilmez düşmanlık, bireysel arzuların bastırıldığı bir toplumsal düzeni temsil eder (Greenblatt, 2012; Garber, 2004).

Juliet'in babası Lord Capulet'in, kızının evliliğini ekonomik ve statüsel çıkarlar doğrultusunda planlaması, patriyarkal otoritenin aşk üzerindeki tahakkümünü açığa çıkarır. Bu bağlamda *Romeo and Juliet*, sadece bir aşk hikâyesi değil, bireysel özgürlüğün ve kadın öznenin bastırılışının trajedisidir. Juliet'in "If all else fail, myself have power to die" (III.v.243) sözü, hem kendi bedeni hem de kaderi üzerinde söz sahibi olma arzusunun manifestosudur (Garber, 2004; Nevo, 1980).

Aşk, bu toplumsal yapıya karşı radikal bir başkaldırı biçiminde işlev görür: gençlerin evlenmesi, ataerkil otoriteye, Katolik ahlaka ve Verona toplumunun sınıfsal düzenine meydan okumadır. Bu nedenle Shakespeare'in aşkı, tasavvufî anlamda kurtarıcı değil, politik anlamda devrimcidir (Greenblatt, 2012).

Eserdeki trajedinin belirleyici unsuru, aşkın "kader"le değil, rastlantı ve yanlış zamanlamayla kesişmesidir. Juliet'in uyanışıyla Romeo'nun ölümü arasındaki saniyelik fark, antik tragedya kader anlayışının yerini, modern bir zaman trajedisine bırakır. Shakespeare burada Tanrısal takdiri değil, insan eylemlerinin sonuçsuzluğunu ön plana çıkarır (Bloom, 1998).

Rahip Lawrence'ın uyarısı—"These violent delights have violent ends" (II.vi.9)—aşkın doğasında bulunan kendini yok etme potansiyeline işaret eder. Aşkın dünyevîliği, onu Tanrısal olana değil, faniliğe ve hızla tükenmeye bağlar. Romeo'nun "Thus with a kiss I die" (V.iii.120) sözü, bu paradoksu tamamlar: öpücük, hem sevginin zirvesi hem de ölümün aracıdır.

Dolayısıyla aşk, Shakespeare'de kurtuluşun değil, trajedinin motorudur. Ne var ki, bu ölüm aynı zamanda "uyanış"ın bir biçimidir: Verona'daki düşman ailelerin barışması, aşkın yıkıcı tutkusunun dönüştürücü etkisini gösterir (Levenson, 2016; Greenblatt, 2012).

Shakespeare, aşkı yalnızca tema olarak değil, dilsel ve estetik bir deneyim olarak kurar. Eserdeki "ışık-karanlık" karşıtlığı (light–dark imagery), aşkın dünyevî doğasının hem güzelliğini hem geçiciliğini imler. Romeo'nun Juliet'i "the sun" olarak nitelemesi (II.ii.2), hem Platonik bir ideayı hem de fiziksel çekimi bir arada taşır.

Shakespeare'in dili, aşkın doğasına uygun biçimde duyusal, metaforik ve değişkendir; karakterlerin konuşma tarzları duygusal iniş çıkışlarla paraleldir. Juliet'in dilinde doğallık ve kararlılık, Romeo'nunkinde ise abartı ve değişkenlik hâkimdir (Booth, 1983). Bu farklılık, Shakespeare'in aşkı idealize etmektense, onun psikolojik gerçekliğini ve insani kırılganlığını göstermek istediğini ortaya koyar.

Bu yönüyle *Romeo and Juliet*, aşkın dünyevî yönünü yalnız olay örgüsüyle değil, dilin dramatik performansı yoluyla da sahneler: her kelime, bir duygunun sınırında salınır.

Doğu klasiklerinde ölüm, aşkın sonsuz birliğine geçişi temsil ederken; Shakespeare'de ölüm, insanın sınırlılığının ve arzunun geçiciliğinin farkına varma anıdır. *Romeo and*

Juliet'te aşk, insanın kendi kaderine hükmetme arzusu ile dünyanın kaotik doğası arasındaki trajik çatışmayı açığa çıkarır.

Shakespeare'in hümanizmi, aşkı ilahî bir kurtuluş olarak değil, insanın kendi varlığını anlamlandırma çabası olarak sunar (Bloom, 1998; Greenblatt, 2012). Romeo ve Juliet'in ölümü, Tanrı'ya ulaşma değil, insana dair hakikatin keşfidir: "sevginin güzelliği kadar kırılgan olduğu". Bu nedenle Shakespeare'in aşkı, hem umut hem de yıkım içerir; insan varoluşunun bütün çelişkilerini bir aynada yansıtır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TRAJEDİ VE KADER: AŞKIN ENGELLERLE SINANMASI

Aşk anlatılarında trajedi, yalnızca dışsal bir felaketin sahnelenmesi değil, insanın kendi arzusu ile kozmik düzen arasındaki uzlaşmazlığın görünür hâle gelmesidir. *Mem û Zîn*, *Leylâ vü Mecnûn* ve *Romeo and Juliet* bu gerilimi farklı teolojik ve kültürel zeminlerde işlerler: Doğu klasiklerinde kader, Tanrı'nın iradesinin aşk aracılığıyla tecellisidir; Batı geleneğinde ise trajedi, bireyin özgür iradesinin kendi eylemleriyle çatışması sonucunda doğar. Dolayısıyla aşk, hem kutsal bir imtihan hem de varoluşun anlamına dair bir sorgulamadır. Bu bölüm, kader fikrinin üç eserde nasıl biçimlendiğini, ilahî takdir, insan iradesi ve trajik sonuç arasındaki diyalektik ilişkiyi incelemektedir.

3.1. Kader, Alınyazısı ve İlahi Yazgı

Tasavvufî geleneğin merkezinde yer alan kader anlayışı, insanın özgürlüğünü iptal eden bir mutlak belirlenim değil; bilakis, ilâhî hikmetin gizli düzenine teslimiyet olarak yorumlanır (Nasr, 1987; Schimmel, 1975). Fuzûlî ve Hânî'nin metinlerinde aşkın acısı, bu ilahî yazgının parçasıdır: âşık, aşkı seçmez; aşk ona yazgı olarak gelir.

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda kader, hem ayrılığın nedeni hem de hakikatin öğretmenidir. Mecnûn'un çöldeki yalnızlığı, görünürde bir felaket gibi olsa da, ilahî takdirin ruhu arındıran bir tecellisidir. Şair, "Felegin işi cefadır" diyerek göklerin insana zulmetmediğini, aksine onu "imtihan" ederek aşkın hakikatine yönlendirdiğini belirtir (Macit, 2009, s. 215). Bu anlayış, İbn Arabî'nin "her şey kendi ilahî suretine göre vuku bulur" (Chittick, 1989, s. 65) ilkesine dayanır: aşk da kaderin bir tezahürüdür, çünkü âlemin özü aşktır.

Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde kader daha belirgin bir teodise yapısına sahiptir. Eserdeki tüm olaylar, aşkın kozmik dengesini korumak amacıyla Tanrı'nın takdirine göre şekillenir. Bekir'in fesadı, yalnızca bir kötülük unsuru değil, ilahî iradenin "imtihan aracıdır." Hânî, "Her şey kaderle yazılmıştır" derken insanın seçimlerinin de bu ilahî senaryonun içinde yer aldığını ima eder (Lescot, 1945, s. 37). Dolayısıyla aşkın başarısızlığı değil, sabırla çekilen ayrılık kurtuluşun anahtarıdır. Aşkın kaderi ayrılık, ayrılığın kaderi vuslattır — bu döngü tasavvufî anlamda "devir nazariyesi"yle örtüşür (Lewisohn, 2010).

Hânî, Allah'ın "yolundan saptırma" ve "doğru yola getirme" fiillerini doğrudan ilâhî iradeye bağlayan ifadelerle kurar; böylece insanın yönelişinin de kader planı içinde anlamlandırıldığı bir çerçeve verir (Hanî, 1968, s. 19).

"Eğer yaratıcı ezelden takdir etmemişse?" cümlesiyle Hanî, bazı dönüşümlerin/sonuçların yalnızca çabayla değil ilahî takdir ile mümkün olduğuna işaret eder (Hanî, 1968, s. 242). Hemen devamında "Fakat bize irade-i cüziye vermiştir." ifadesiyle insanın tamamen iradesiz olmadığını, fakat zaafları sebebiyle bu iradenin zayıflayabileceğini vurgular; kader–irade dengesini kurar (Hanî, 1968, s. 243).

Hanî'nin "Sarayın küçük kapıları" sahnesinde "Murad tahtalarının kur'aları gibidirler" benzetmesi, küçük bir ayrıntının (kapıların açık oluşu) büyük kırılmayı doğurmasını "yazgı" fikriyle okutur (Hanî, 1968, s. 156).

"Şu can bülbülü ten hapishanesinde" ifadesi, bedeni bir "hapishane" gibi konumlayıp ölümü sadece son değil, kaderin vaktinde gerçekleşen bir "çıkış/kurtuluş" ufkuyla anlamlandırır (Hanî, 1968, s. 136).

Zîn'in "Şahım! Sen ruhuma izin verdin… ruhum gidip Memo'nun ruhuna kavuştu" sözleri, ayrılık ve kavuşmayı sırf dünyevî nedenlerle değil, ilahî izin ve yazgı perspektifiyle kurar (Hanî, 1968, s. 194).

Doğu geleneğinde kader, trajediyi kutsal bir pedagojinin parçası hâline getirir. Âşıkların çektiği ıstırap, Tanrı'nın insana kendi acziyetini öğretmesidir. Böylece felaket, bir son değil, ruhun olgunlaşma aşamasıdır (Schimmel, 1975, s. 247). Bu yüzden Fuzûlî'nin Mecnûn'u, "İlâhî takdirin mazharı" olmayı gönüllüce kabullenir; aşk, kaderin en derin tecellisi hâline gelir.

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde kader, Tanrısal bir iradeden ziyade trajik bir zorunluluk olarak işler. Bu zorunluluk, hem karakterlerin bireysel hatalarından (hamartia) hem de rastlantısal olayların birleşiminden doğar. Eserin girişinde "star-cross'd lovers" (yıldızları çakışmış âşıklar) ifadesi, kaderin göksel ama kör bir kuvvet olarak aşkın üzerine çöktüğünü bildirir (Shakespeare, 1997, Prologue 6).

Shakespeare'in Rönesans bağlamında geliştirdiği kader fikri, Augustinus'un ilahî yazgısından farklıdır; burada Tanrı suskundur. Aşıkların kaderini belirleyen şey, kendi tutkularının ve toplumun düzeninin etkileşimidir (Greenblatt, 2012; Levenson, 2016).

Dolayısıyla kader, ilahî adaletin yansıması değil, insan eylemlerinin trajik sonuçlarının toplamıdır.

Romeo'nun "I am fortune's fool" (III.i.138) sözünde görüldüğü gibi, kader artık ilahî bir hikmet değil, kör talihin insana oynadığı acı bir oyundur. Rahip Lawrence'ın "These violent delights have violent ends" (II.vi.9) uyarısı, aşkın tutkusunun doğasında kendi yıkım tohumunu taşıdığını gösterir: tutkularını dengeleyemeyen insan, kaderini kendi eliyle hazırlar (Bloom, 1998). Bu noktada Shakespeare, Aristoteles'in *Poetika*sındaki trajik karakter tanımına yaklaşır: hata (hamartia), felaketin kaçınılmaz kaynağıdır. Romeo'nun aceleciliği, Juliet'in gençliğin saflığıyla aldığı kararlar, trajedinin ilahî değil insanî nedenlerle oluştuğunu ortaya koyar.

Ancak Shakespeare kaderi bütünüyle rastlantıya da bırakmaz. Eserdeki zamanlama hataları (Juliet'in uyanışı, mektubun ulaşmaması) yalnızca olay örgüsü araçları değil; insanın sınırlı aklının kozmik düzen karşısındaki yetersizliğinin göstergesidir (Garber, 2004). Bu yönüyle Shakespeare, ilahî yazgıdan kopuk bir dünyada bile kaderin insan üzerindeki etkisini sürdürdüğünü, ancak bu etkinin anlamdan yoksun bir zorunluluk hâline geldiğini gösterir.

Tablo 3.1

Kaderin Estetik ve Felsefî Karşılaştırması

Boyut	Doğu Edebiyatı (Fuzûlî / Hânî)	Batı Edebiyatı (Shakespeare)
Kaderin Kaynağı	İlahi irade, Tanrı'nın hikmeti	Kozmik rastlantı, insan hatası
Kaderin İşlevi	Ruhun terbiye edilmesi, sabrın sınanması	Eylemin sonuçlarıyla yüzleşme, trajik ironi
Aşk–Kader İlişkisi	Aşk kaderin bir tecellisidir, acı lütuf hâline gelir	Aşk kaderi tetikler, tutkular yıkımı hızlandırır
İlahi Takdir – İnsan İradesi	Teslimiyet, tevekkül ve sabır ön plandadır	Seçim, hata ve sorumluluk öne çıkar
Ölümün Anlamı	İlahi vuslat ve ruhsal kurtuluş	Nihai kayıp ve trajik farkındalık

Bu karşılaştırmadan anlaşılacağı üzere, Doğu geleneğinde kader, aşkın anlamını yüceltir; Batı'da ise aşk, kaderin anlamsızlığı karşısında insanın sınırlarını açığa çıkarır. *Leylâ vü Mecnûn* ve *Mem û Zîn*, kaderi metafizik bir sabır eğitimi, *Romeo and Juliet* ise etik bir trajedi olarak işler. Her üç eserde de kader, aşkın önündeki en büyük engel değil, onun varlık nedenidir: aşk, engelle karşılaşmadığı sürece derinleşemez.

3.2. Toplumsal Engeller ve İmkânsızlık Motifi

Klasik aşk anlatıları, yalnız bireysel tutkunun değil, normatif düzenlerin sınandığı sahnelerdir. Aşkın önündeki engeller, sadece "kötü niyetli kişiler"den ibaret değildir; aile onuru, cemaat baskısı, sınıf/iktidar hiyerarşileri, kurumsal din ve teamüller gibi yapısal kuvvetler anlatının çatışma eksenini oluşturur. Bu yüzden "kavuşamama" yalnızca bireylerin yetersizliğinden değil, kurumsallaşmış toplumsal mantıklardan doğar (Andrews & Kalpaklı, 2005, ss. 7–12; Garber, 2004, ss. 215–226; Levenson, 2016, Giriş).

Fuzûlî'nin mesnevisinde engellerin omurgasını aile onuru ve kamusal itibar oluşturur. Mektepte başlayan masum yakınlık, hızla "ayıp" kategorisine çekilir; Leylâ'nın annesi ve çevrenin kınaması, cemaatin namus/ısıtbar rejiminin işlediğini gösterir (Macit, 2009, ss. 183–190). Anlatıda "felek" sıkça anılsa da bu soyut kader söylemi, pratikte geleneksel gözetim ve söz-büyüklük hiyerarşisi ile kurulur: kız çocuğunun evlilik stratejileri aile/mahalle tarafından yönetilir; görücü-usulü, kızın özneleşmesini sınırlar (Andrews & Kalpaklı, 2005, ss. 83–96).

Toplumsal engel yalnız yasaklama değildir; aracılar ve söz sahipleri de düzenin parçasıdır: Nevfel'in "kahramanca aracılığı" bile cemaatin rızası olmadan sonuç vermez; Mecnûn'un kendisinin Leylâ'nın kabilesinin zaferini dilemesi, aşkın cemaat nizamıyla olan "düğümlü" ilişkisini açığa çıkarır (Schimmel, 1975, ss. 301–309). Böylece *Leylâ vü Mecnûn*'da imkânsızlık, namus rejimi + söylenti/gıybet + evlilik ekonomisi üçgeninde kurumsallaşır; "âşık birey", cemaat normları karşısında sürekli tasfiye edilir.

Ahmed-î Hânî'nin mesnevisinde engeller, saray protokolü, beylik siyaseti ve hizip mücadeleleri biçiminde somutlaşır. Mem ile Zin'in aşkı, yalnız iki gencin değil, saray/şehir düzeninin denetlediği bir alandadır; Bekir karakteri, kişisel şer'le sınırlı bir "kötü adam" değil, yozlaşmış toplumsal enerjinin aracı olarak kurgulanır (Lescot, 1945, ss. 31–45; Leezenberg, 2003, ss. 23–28).

Hânî, saray görgüsü, sınıf farkı ve çıkar ilişkilerini aşkın karşısına yerleştirir: Tacdin–Sîti evliliğinin gerçekleşip Mem–Zîn evliliğinin engellenmesi, aşkın saray "rasyonalitesi" tarafından seçmeci biçimde araçsallaştırıldığını gösterir. Burada imkânsızlık motifi, yalnız "kötünün fesadı"yla değil, merit dışı terfi ve kıskançlıkla

çalışan bir saray ekonomisiyle birleşir (Leezenberg, 2003). Hânî'nin etik-siyasal vurgusu, aşkı toplumsal ıslah idealine bağlar: Mem û Zîn, düzen/kaos diyalektiğinde, engelleri ifşa eden ahlâkî bir dava anlatısıdır.

Shakespeare'de engeller doğrudan sivil toplum ve aile hiyerarşileri üzerinden işler. Verona'daki Capulet–Montague feud'u, bireylerin öznel arzularını kuşatan kolektif hafıza ve onur düzenidir; Prens Escalus'un kamusal düzen çağrısı, aşkın bir şehir hukuku içinde sınandığını gösterir (Levenson, 2016, Prologue; Garber, 2004, ss. 187–206).

Juliet'in Paris'le evliliğe zorlanması, patriyarkal otoritenin çıplak güç kullanımını ifşa eder. Lord Capulet'in hiddeti, evliliğin aileler arası ittifak ve statü yönetimi olduğunu hatırlatır (Greenblatt, 2012, ss. 187–201). Rahip Lawrence'ın "aracı" rolü, dini kurumun uzlaştırıcı ama yetersiz müdahalesi olarak kalır; mektubun ulaşmayışı, sivil haberleşme ağının kırılganlığını gösterir. Shakespeare, engelleri hukuk (Prens'in fermanı), örf (feud), ekonomi (çeyiz/ittifak), cinsiyet rejimi (paternal zor) katmanlarıyla kurar (Nevo, 1980).

Üç eserde de "kavuşamama", salt sonuç değil, anlatısal enerji kaynağıdır. Bu motif:

Arzuyu yoğunlaştırır: Engeller, arzuyu "arîtleştirir"; Doğu metinlerinde (Fuzûlî/Hânî) bu arıtma tasavvufî tezkiyeye, Shakespeare'de ise özneleşme ve riske evrilir (Schimmel, 1975; Greenblatt, 2012).

Zamanı sıkıştırır: Ayrılık, epik akışı lirize eder; *Romeo and Juliet*'te hız/acele (hasty time) tragedyanın katalizörüdür (Levenson, 2016).

Mekânı siyasallaştırır: Çöl (Fuzûlî) bir sürgün mekânı ve içsel arınma alanıdır; saray (Hânî) iktidar düzeninin sahnesidir; Verona sokağı (Shakespeare) kamusal şiddetin alanıdır.

Ahlâkî sınamayı kurar: Engeller, kahramanları "sabit ve sahici" kılar; *Mem û Zîn*'de Bekir'in fesadı "ahlâkî röntgen" işlevi görür (Leezenberg, 2003).

Düşünsel ufuk açar: Doğu geleneğinde imkânsızlık, "mecazdan hakikate" geçişe hizmet eder; Shakespeare'de imkânsızlık, hümanist trajik farkındalık üretir (Bloom, 1998).

Her üç metin, engelleri aracılar ve iletişim ağları üzerinden görünür kılar:

Leylâ vü Mecnûn'da Nevfel, güç/şan üzerinden arabuluculuk dener; cemaat rızası olmadan girişim sonuçsuz kalır (Macit, 2009).

Mem û Zîn'de Bekir, enformasyonu manipüle eden "bozucu aracı"dır; saray ağına sızar ve yozlaşmış aracılık üretir (Lescot, 1945).

Romeo and Juliet'te Rahip Lawrence–Juliet'in Dadısı–Balthasar hattı, sevda planını taşır; mektubun gecikmesi tekil bir kaza değil, modern trajedinin ağ kopuşudur (Levenson, 2016).

Tablo 2.2

Toplumsal Engeller ve İmkansızlıklar

Boyut	Leylâ vü Mecnûn (Fuzûlî)	Mem û Zîn (Hânî)	Romeo and Juliet (Shakespeare)
Temel Engel	Namus/itibar rejimi, cemaat gözetimi	Saray/beylik siyaseti, hizip ve fesat	Feud (soy düşmanlığı), patriyarka, sivil düzen
Aracı/Karşı-ajan	Nevfel (başarısız arabulucu)	Bekir (bozucu aracı)	Rahip–Dadı–Balthasar (kırılgan ağ)
Mekânın İşlevi	Çöl = sürgün/arınma	Saray = iktidar sahnesi	Kamusal sokak = şiddet alanı
İmkânsızlık Etkisi	Tezkiye ve manevî yoğunlaşma	Ahlâkî-siyasal teşhir ve ıslah talebi	Hız, yanlış zamanlama, trajik katharsis
Sonucun Yorumu	Vuslat = metafizik tamamlanma	Vuslat = vahdet ufku	Ölüm = trajik farkındalık, toplumsal barış

"Toplumsal engel", üç eserde de aşkı kurucu bir karşı-koyma deneyimine dönüştürür. Fuzûlî'de cemaat baskısı, aşkı "mecazdan hakikate" taşıyan arındırıcı gerilimdir; Hânî'de siyasal/saray düzeni, aşkı kamusal ahlâk tartışmasına çeker; Shakespeare'de feud ve patriyarka, genç öznenin özgürleşme jestini trajediye dönüştürür. Böylece "imkânsızlık", tematik bir sonuç değil, poetik bir mekanizma olarak iş görür: arzuyu derinleştirir, zamanı sıkıştırır, mekânı siyasallaştırır ve okuru etik/ontolojik sorularla baş başa bırakır.

3.3. Ölüm, Ayrılık ve Kavuşamama: Aşkın Trajik Sonu

Aşk edebiyatında ölüm, yalnızca bir son değil, aşkın doğasının sınandığı en uç eşiği temsil eder. Bu eşik, Doğu edebiyatında aşkın kemale erdiği ve insanın ilahî varlığa dönüştüğü an iken; Batı edebiyatında insanın tutkusuna yenildiği ve anlamın

çözüldüğü an olarak tasvir edilir. Bu nedenle ölüm, aşkın hem metafizik hem de estetik bir tamamlanma biçimidir (Schimmel, 1975, s. 296; Bloom, 1998, s. 132).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn'u* ile Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn'i*, ölümü vuslatın kapısı, Shakespeare'in *Romeo and Juliet'i* ise ölümü trajedinin doruk noktası olarak kurgular. Dolayısıyla ölüm, aşkın mahiyetini belirleyen bir "final sahnesi" değil, aşkın doğasını açığa çıkaran bir epistemolojik olaydır — yani aşk, ancak ölümle anlam kazanır.

Leylâ vü Mecnûn'da ölüm, acıdan kurtuluş değil, mutlak varlığa erme sürecidir. Fuzûlî'nin anlayışında, Mecnûn'un Leylâ'ya olan aşkı dünyevî bir sevgi değildir; "mecazdan hakikate geçişin" simgesidir (Macit, 2009, s. 255). Bu sebeple aşkın nihai noktası, birleşmeden ziyade, ölüm yoluyla varlığın Allah'a dönmesidir.

Mecnûn'un Leylâ'nın mezarı başında ölümü, bir ayrılığın değil, iki ruhun "vahdet-i vücûd" düzleminde birleşmesinin ifadesidir. Fuzûlî burada ölümün ontolojik anlamını açıklar: "Ayrılık zâhirdedir, vuslat bâtında" — yani gerçek kavuşma, bedenin değil ruhun ebedîliğiyle mümkündür (Schimmel, 1975, s. 298).

Bu anlayış, İbn Arabî'nin "ölmeden önce ölünüz" ilkesinin şiirsel bir izdüşümüdür (Chittick, 1989, s. 90). Mecnûn'un çöl hayatı, zaten bir tür "manevî ölüm"dür; son nefesi ise bu sürecin tamamlanışıdır. Dolayısıyla ölüm, cezalandırıcı değil, tasfiye edicidir; âşığı beşerî varlıktan ilahî varlığa taşır.

Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde ölüm, ilahî adaletin tahakkuku ve kozmosun dengeye kavuşması anlamına gelir. Eserin sonunda Mem ve Zin'in aynı mezarda birleşmesi, sadece romantik bir sahne değil; nefsin yokluğu, ruhun sonsuzluğa katılması sürecidir (Lescot, 1945, ss. 41–48). Hânî, Bekir'in mezarını âşıklarınkine yakın kılarak kötülüğü bile aşkın birliğine dâhil eder. Bu, İslam tasavvufundaki "her şeyin hakikatte Hakk'ın bir tecellisi" olduğu düşüncesine dayanır (Nasr, 1987, s. 211).

Hânî için ölüm, âlemin düzenini yeniden kurar: aşkın imkânsızlığı, ölümde ilahî adaletle dengelenir. Bu nedenle eserde ölüm, trajik bir son değil, ahlâkî bir tamamlamadır. Mem'in zindanda ölümü ve Zin'in ardından ölmesi, beşerî aşkın sınırlılığını değil, aşkın ebedîleşmesini gösterir.

Hânî, böylece aşkı dünyevî bir yenilgi olarak değil, "Tanrı'ya yönelmiş bir bilgelik pratiği" olarak sunar. Aşk, dünyada kavuşamamanın sembolü olsa da, ölümle "hakikî

vuslat"a ulaşır (Leezenberg, 2003, s. 29). Bu yaklaşım, Doğu geleneğinde trajedinin "yıkım" değil, "tezkiye" anlamına geldiğini ortaya koyar.

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde ise ölüm, Doğu'daki gibi bir "kurtuluş" değil; insanın tutkularının ve yanlış zamanlamasının bedelidir. Aşıkların ölümleri, ilahî yazgının değil, kendi eylemlerinin ve toplumsal çatışmanın sonucudur (Greenblatt, 2012, s. 244; Levenson, 2016, s. 401).

Romeo'nun "Thus with a kiss I die" (V.iii.120) sözünde ölüm, hem sevginin doruğu hem de bitişidir. Juliet'in "O happy dagger" (V.iii.169) diyerek ölümü kucaklaması, trajik bir teslimiyetin değil, eylemle anlam arayışının ifadesidir. Ölüm, aşkın gerçekleştirilmesi değil, onun mümkün olamayışının dramatik kabulüdür.

Shakespeare, Doğu'daki metafizik "birleşme"yi reddeder; onun dünyasında ölüm, aşkın anlamını kutsallaştırmaz, tersine, insanın sınırlılığını açığa çıkarır. Ancak bu sınırlılık, anlamın yokluğu değil, insanî derinliğin kaynağıdır. Bloom'un (1998) belirttiği gibi, Shakespeare trajedileri insanın "kendi sonsuzluğunu ararken faniliğine çarpması"nın sahnesidir. *Romeo and Juliet* bu çarpışmayı en yoğun hâliyle temsil eder: aşk, ölümle değil, onun farkındalığıyla "tamamlanır."

Her üç eserde de "kavuşamama" (îmtenâ) motifi, aşkın varlık koşuludur. Aşk, gerçekleştiğinde sona erer; bu nedenle edebî düzlemde sürekli ertelenir. Ayrılık, aşkın hem nedeni hem de sonucudur.

Fuzûlî'de ayrılık, ilahî tecellinin bir biçimidir — *firak* olmasa *vuslat* bilinmez (Schimmel, 1975, s. 300). Hânî'de ayrılık, adaletin tecelli edeceği ölüm anına kadar kozmosun dengesizliğidir. Shakespeare'de ise ayrılık, insanın kendi hatalarından doğan trajik farkındalık hâlidir: Romeo ve Juliet'in bedensel ölümü, toplumsal düzenin yeniden inşasına yol açar. Dolayısıyla "ayrılık", Doğu'da ruhsal olgunlaşma, Batı'da toplumsal reform aracıdır.

Bu noktada "kavuşamama" bir eksiklik değil, aşkın estetik biçimidir: aşkın sonsuzluğunu mümkün kılar, çünkü sonu olmayan bir arayışa dönüştürür (Nevo, 1980, s. 87).

Tablo 3.3

Ölüm, Ayrılık ve Kavuşamama

Boyut	Fuzûlî – Leylâ vü Mecnûn	Ahmed-î Hânî – Mem û Zîn	Shakespeare – Romeo and Juliet
Ölümün Niteliği	İlahi birleşme, ruhsal kemal	Kozmik adalet ve ahlâkî tamamlanma	Tutkuların ve yanlışlığın trajik bedeli
Ayrılığın İşlevi	Ruhsal arınma ve sabır eğitimi	Adaletin tecellisine hazırlık	Toplumsal düzenin yeniden kurulması
Kavuşmanın Türü	Mezar ve ruhsal birlik	Ölümle gerçekleşen metafizik vuslat	Ölümde bile tam olmayan trajik buluşma
Sonuç Anlamı	Kurtuluş ve ebedî aşk	İlahi düzenin restorasyonu	Fanilik bilinci ve hümanist farkındalık

Ölüm, aşkın kaçınılmaz kaderidir; fakat anlamı kültürel bağlama göre değişir. Fuzûlî ve Hânî'de ölüm, aşkın ebedîliğinin delilidir; dünyevî varlığın silinmesi, Tanrı'da yeniden doğuşa dönüşür. Shakespeare'de ise ölüm, aşkın sınırının altını çizer: insanın tutkularla dünyayı aşma çabası, kendi sonunu getirir.

Bu karşıtlık, Doğu'nun "aşkın metafiziği" ile Batı'nın "aşkın antropolojisi" arasındaki farkı belirler. Doğu'da aşk, ölümsüzlüğe erişmenin yolu; Batı'da ise ölümlülüğün farkına varmanın sahnesidir. Her iki gelenekte de aşk, ölümle sınanır — çünkü ancak ölüm, aşkın sahiciliğini kanıtlar.

3.4. Kavuşamamakta Gizlenen Hakikat

Trajedi, yalnızca bir felaketin ya da başarısızlığın anlatımı değil, insanın sınırlılığı karşısında hakikatin görünür hâle gelmesidir. Aristoteles'in *Poetika*sında (m.ö. 4. yüzyıl) belirttiği üzere, trajedi "eylemin taklidi" (mimesis praxeos) değil, "eylemin anlamını açığa çıkaran katharsis süreci"dir. Bu nedenle her kültür, kendi hakikat ve kader anlayışına göre trajediyi biçimlendirir (Golden, 2010, s. 27).

Doğu edebiyatında trajedi, ilahi iradenin hikmetiyle bireyin sınırlılığı arasındaki gerilimden doğar; aşk, Tanrı'ya ulaşma yolculuğunun bir parçasıdır. Buna karşılık Batı geleneğinde trajedi, bireysel irade, tutku ve kader arasındaki çatışmanın insani sonuçlarını vurgular. Bu fark, *Leylâ vü Mecnûn* ve *Mem û Zîn* gibi tasavvufî eserlerle Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde belirgin biçimde izlenebilir.

Doğu geleneğinde trajedi, "yıkım" değil "tecelli"dir. Aşkın engellerle sınanması ve sonunda kavuşamamak, aslında insanın ilahî hakikati idrak etme sürecidir (Nasr, 1987, s. 142). Bu perspektifte "kavuşamamak", trajedinin özü değil, kurtuluşun yöntemidir.

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda Mecnûn'un deliliği, toplumun değerleriyle çatışmasından doğan bir trajedi değil, hakikat bilgisine yükselişin sembolüdür (Macit, 2009, s. 264). Kavuşamama, hakikatin gölgesinde sürer çünkü hakikat, insanla Tanrı arasındaki "ayrılığın bilincidir". Bu nedenle Mecnûn'un ölümü, "ilahi vuslat"ın gerçekleşmesidir — trajedinin mutlak anlamı burada "fenâ"ya, yani benliğin yok oluşuyla Tanrı'da erimeye dönüşür (Chittick, 1989, s. 97).

Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde ise kavuşamamak, kozmik bir dengesizliğin işaretidir. Âşıklar ölmeden önce birleşemez, çünkü dünya düzeni henüz ilahî adaletle uyumlu değildir (Leezenberg, 2003, s. 29). Ölüm, bu adaletin yeniden tesisi ve hakikatin görünür hâle gelmesidir. Dolayısıyla trajedi, yalnız bireysel değil, kozmik bir restorasyon sürecidir. Bu durum, İslâm düşüncesindeki "kahr içinde lütuf" anlayışıyla örtüşür: her acı, bir hakikatin perdesini aralar (Schimmel, 1975, s. 286).

Bu bağlamda Doğu'da trajedi, "başarısızlık" değil, metafizik farkındalık üretir. Kavuşamamak, Tanrı'nın kuluna kendi sınırlılığını öğretmesidir; bu yönüyle trajedi, tasavvufî bir pedagojidir.

Batı trajedisi, Yunan kökenli bir etik anlayıştan beslenir. Aristoteles'e göre trajedinin özünde bulunan *hamartia* (hata), bireyin ahlaki kusurundan değil, insan olmanın kaçınılmaz yanılabilirliğinden doğar (Golden, 2010, s. 31). Bu fikir, Shakespeare'in eserlerinde derinleşir: onun kahramanları Tanrı'nın iradesiyle değil, kendi tutkularının ağırlığıyla trajediye sürüklenir (Bloom, 1998, s. 171).

Romeo and Juliet bu açıdan arketipsel bir örnektir. Aşıkların kavuşamaması, kaderin ilahî bir hükmü değil, insanî bir zamanlama hatasıdır. Shakespeare, "star-cross'd lovers" ifadesiyle (Prologue 6) kaderi sembolik düzeyde sunsa da, olay örgüsü tamamen karakterlerin eylemlerinin sonuçlarına dayanır. Romeo'nun aceleciliği, Juliet'in çaresizliği, rahibin planının aksaması — tümü insanın doğasındaki kusurlardan doğar.

Shakespeare'in trajedisinde "kavuşamamakta gizlenen hakikat", insanın tutkularının sınırsızlığı ile yaşamın geçiciliği arasındaki gerilimdir (Garber, 2004, s. 192). Ölüm

burada metafizik bir birleşme değil, insanî bir uyanıştır. Trajedinin işlevi, Tanrı'nın hikmetini göstermek değil, insanın özgürlük arayışının sınırlarını sergilemektir. Bu nedenle Shakespeare trajedisi, "ahlâkî katharsis" değil, varoluşsal bir bilinç üretir (Greenblatt, 2012, s. 261).

Doğu ve Batı edebiyatları, "kavuşamama"yı iki zıt metafizik eksende işler: Doğu'da kavuşamamak, varlığa giden bir yokluktur: âşık, benliğini kaybederek hakikate ulaşır. Batı'da kavuşamamak, anlamın kaybı karşısında varoluşun farkına varmadır: aşk, ölümlülüğün bilincine dönüşür.

Fuzûlî'nin "Pertev bırahânda âftâbum / Bildüm ki vücûd imiş hicâbum" beyti, varlığın Tanrı'ya perde olduğunu ilan eder. Bu, Doğu trajedisinin özünü özetler: kavuşamamak, fenânın bilgisidir (Schimmel, 1975, s. 295).

Shakespeare'de ise "These violent delights have violent ends" (II.vi.9) ifadesi, Batı trajedisinin özünü açıklar: tutkunun yoğunluğu, kendi yok oluşunu içinde taşır. Aşkın bedeli ölümdür, çünkü insan, duygularını sınırsız yaşamak isterken kendi varoluş sınırına çarpar (Nevo, 1980, s. 73).

Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde bu iki boyut birleşir: aşk, hem ilahî kaderin sınavı hem de insanın özgür iradesinin sınırıdır. Hânî'nin trajedisi, Doğu'nun metafiziğiyle Batı'nın etik derinliğini birleştiren bir "ahlâkî tefekkür" örneği sunar (Leezenberg, 2003, s. 32).

Edebî düzlemde "kavuşamamak", metinlerin anlam enerjisini besleyen temel ilkedir. Bu motif, aşkı sonuca değil, süreçteki dönüşüme yönlendirir. Fuzûlî ve Hânî'de bu dönüşüm, ruhun "tezkiye"sidir; Shakespeare'de ise bireyin kendini bilme sürecidir. Bu yönüyle, "kavuşamamakta gizlenen hakikat", arzunun daima sonsuz bir ertelenme hâlinde oluşudur (Bloom, 1998, s. 178). Aşkın trajedisi, onun gerçekleşmemesinde değil, hiç bitmemesinde yatar. Bu sonsuzluk, Doğu'da metafizik bir ebediyet, Batı'da estetik bir süreksizlik olarak görünür.

Tablo 3.4

Kavuşamamakta Gizlenen Hakikat

Boyut	Doğu (Fuzûlî, Hânî)	Batı (Shakespeare)
Trajedinin Kaynağı	İlahi irade, kaderin hikmeti	İnsanî hata, tutku ve zamansızlık
Kavuşamama Anlamı	Hakikate erme, ruhsal arınma	Özgür irade ile sınırın çarpışması
Ölümün İşlevi	Ruhsal birleşme, ebedî vuslat	Nihai kayıp, farkındalık ve katharsis
Hakikat Anlayışı	Hakikat, ayrılıkta gizlidir	Hakikat, acı ve farkındalıkta belirir
Trajedinin Amacı	Tezkiye (arınma) ve teslimiyet	Bilinçlenme ve varoluşsal sorgulama

Kavuşamamak, hem Doğu'nun hem Batı'nın aşk anlatılarında aşkın en sahici hâlidir. Fuzûlî ve Hânî için kavuşamamak, ilahi hakikatin tecellisidir; Shakespeare içinse insanın kendi kusurlarını fark ettiği andır. Bu farklılık, iki medeniyetin hakikat anlayışlarını yansıtır: Doğu, aşkı Tanrı'ya yükselişin yolu, Batı, aşkı insanın trajik özgürlük denemesi olarak yorumlar. Ancak sonuç birdir: Aşk, asla tamamlanmaz. Onun büyüklüğü, kavuşmanın değil, kavuşamamanın ürettiği anlamda saklıdır. Çünkü hakikat, bazen ulaşmakta değil, ulaşamamanın bilincinde gizlidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AİLE, TOPLUM VE OTORİTE: AŞKIN SOSYAL YANSIMALARI

Aşk edebiyatı yalnız bireysel bir duygunun değil, aynı zamanda toplumsal normların, aile yapılarının ve otorite biçimlerinin yansıma alanıdır. Aşk, birey ile toplum arasındaki sınırları sınar; yasak, gelenek, töre ve dinî kısıtlamalar aracılığıyla şekillenir. Doğu ve Batı edebiyatlarında, aile ve toplumun aşk üzerindeki etkisi genellikle çatışma ve baskı biçiminde tezahür eder: bireysel sevgi ile kolektif düzen arasındaki gerilim, trajedinin sosyolojik zemininin oluşmasına neden olur (Eagleton, 2003; Giddens, 1992). Bu bölüm, *Leylâ vü Mecnûn*, *Mem û Zîn* ve *Romeo and Juliet* eserleri üzerinden aile yapısı, toplumsal değerler ve otoritenin aşkı nasıl biçimlendirdiğini inceleyecektir.

4.1. Aile ve Toplumun Aşk Üzerindeki Rolü

Aşkın bireysel düzlemden toplumsal düzleme taşınması, onu bir ahlâkî söylemin konusu hâline getirir. Aile ve toplum, aşkı yalnızca duygusal bir deneyim olarak değil, itibar, namus, soy, iktidar ve düzen unsurlarıyla ilişkilendirir (Giddens, 1992, s. 38). Bu nedenle klasik aşk hikâyelerinde âşıklar, kendi tutkularıyla toplumsal normlar arasına sıkışır. Aşk, yalnız iki birey arasındaki bağ değil, bir cemiyetin değer sistemini sınayan bir olay hâline gelir (Andrews & Kalpaklı, 2005, ss. 14–17).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda aile, aşkın ilk engelidir. Mektepte başlayan saf bir sevgi, kısa sürede "ayıp" ve "utanç" kategorisine çekilir. Leylâ'nın ailesi, kızlarının adının dillere düşmesinden korkar: "Nâm-ı kızıma bu söz urdu / Kıldılar beni halk içinde rüsvâ" (Fuzûlî, 2000, s. 85). Bu sahne, Osmanlı toplumunda kadın bedeninin aile onuru ile özdeşleştiği kültürel kodları yansıtır (Macit, 2009, s. 220).

Toplumsal düzen, aşkı "gizli" yaşanması gereken bir tehlike olarak kodlar. Leylâ'nın evlendirilmesi, aşkın toplumsal denetim altında dizginlenmesidir. Fuzûlî'nin dili, bireysel aşkın değil, cemaat onurunun öncelendiği bir düzeni eleştirir: "Bir gönül işine yüz bin gönül düşman olur." Bu, klasik İslam toplumlarında kadının duygusal özerkliğini sınırlayan ataerkil aile yapısının poetik bir temsiline dönüşür (Ahmed, 1992, s. 45).

Mecnûn'un babasının da toplumsal onurdan endişe etmesi, bu denetimin yalnız kadınlara özgü olmadığını, erkeklerin de cemaat içinde itibar ekonomisine bağlı

olduklarını gösterir. Böylece aşk, yalnız bir duygu değil, sosyal statü ve ahlak rejimiyle çatışan bir hareket hâline gelir.

Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde toplumsal yapı, aşkın kaderini belirleyen en güçlü unsurdur. Mem ve Zîn'in aşkı, yalnızca kişisel değil, sınıfsal ve siyasal bir sınır ihlalidir. Zîn, beyin kız kardeşidir; Mem ise halktan bir delikanlıdır. Bu fark, aşkı "uygunsuz" ve "imkânsız" kılar (Leezenberg, 2003, s. 25). Hânî, bu aşk üzerinden feodal yapının ikiyüzlülüğünü eleştirir.

Eserde Bekir'in fesadı, yalnız bireysel kıskançlık değildir; Bekir, toplumsal düzenin çıkarcı temsilcisidir. Onun fitnesi, aşkın saflığını kirleten siyasal entrikanın simgesidir (Lescot, 1945, ss. 41–46). Böylece *Mem û Zîn*, aşkı bir ahlakî-sosyolojik sorgulama aracına dönüştürür: aşk, yozlaşmış bir düzenin içinde hem safiyetin hem de yıkımın sembolü hâline gelir.

Zîn'in aşkı gizlemek zorunda kalışı, kadınların erkek otoritesi ve sosyal gözetim altında yaşamalarının bir göstergesidir. Hânî, bu temayı yalnız romantik değil, tasavvufî bir sembolizm içinde işler: aşk, beşerî engelleri aşarak ilahî birliğe varmalıdır. Ancak bu birlik, toplumun baskısı nedeniyle ancak ölümle gerçekleşebilir. Dolayısıyla Hânî'nin metninde aile ve toplum, hem dünyevî engel hem de metafizik araç hâline gelir.

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde aile, aşkın en güçlü karşıt gücüdür. Capulet ve Montague aileleri arasındaki düşmanlık, bireysel arzunun üzerinde işleyen feodal-ataerkil bir onur sistemidir (Levenson, 2016, Giriş). Juliet'in babası, kızının Paris'le evlenmesini toplumsal statü açısından "uygun" görür; genç kızın arzusu ise bu sistem içinde söz hakkı olmayan bir itaatsizlik olarak algılanır (Greenblatt, 2012, s. 198).

Shakespeare burada aile kurumunu yalnız bir otorite değil, politik bir mikrokozmos olarak kurgular. Evlilik, sevgi değil, soy devamı ve iktidarla ilgilidir. Juliet'in "He shall not make me a joyful bride" (III.v.117) çıkışı, bu sisteme yönelik bireysel başkaldırının ifadesidir. Bu yönüyle Juliet, modern öznelliğin erken temsilcilerinden biri olarak değerlendirilebilir (Bloom, 1998, s. 134).

Romeo'nun da ailesinin onayını alamaması, erkeklerin dahi bu sistemde özgür olmadığını gösterir. Toplum, bireysel aşkı bir tehdit olarak görür; çünkü aşk, kurumsal barışı bozan özgürlük hareketidir. Bu nedenle aşıklar, ancak toplumdan ve aileden

kaçtıklarında — yani ölümle — özgürleşebilirler. Shakespeare'in tragediyası, aşkın değil, toplumsal otoritenin trajedisidir: sevginin değil, kuralların yenilgisini anlatır.

Her üç eserde de aile, bireyin duygusal özerkliğini sınırlandıran bir kurumdur. Fuzûlî'de aile, namus ve şerefin koruyucusudur; bireysel duygular cemaatin itibarı uğruna bastırılır. Hânî'de aile, sınıfsal hiyerarşiyi korur; aşk, sosyal tabakalaşmanın ihlalidir. Shakespeare'de aile, feodal onur ve otoritenin temsilcisidir; aşk, özgür iradenin sembolüdür.

Bu farklılıklar, Doğu ve Batı'nın toplumsal değer sistemlerindeki ayrımı yansıtır. Doğu'da aşkın baskılanması cemaatin düzeni için gerekli görülürken, Batı'da aşkın bastırılması bireyin özgürlüğünün yitimi anlamına gelir. Ancak her iki durumda da sonuç trajiktir: aşkın var olabilmesi için, toplumun kurallarının çiğnenmesi gerekir (Giddens, 1992, s. 49).

Tablo 4.1

Aile ve Toplumun Aşk Üzerindeki Rolü

Boyut	Doğu (Fuzûlî, Hânî)	Batı (Shakespeare)
Ailenin İşlevi	Namus ve cemaat düzenini korur	Soy, onur ve iktidarı sürdürür
Aşkın Konumu	Ruhsal arayış, toplumsal aykırılık	Özgür irade ve bireysel başkaldırı
Toplumsal Baskı	Cemaat dedikodusu, sınıf farkı	Feodal onur, patriyarkal otorite
Kadın Figürü	İtaat ve mahremiyetin sembolü	Özneleşme çabasının sahnesi
Sonuç	Kavuşamamak, metafizik arınma	Kavuşamamak, özgürlük bilinci

Aile ve toplum, her üç anlatıda da aşkın biçimini ve kaderini belirleyen gizli yasa işlevi görür. *Leylâ vü Mecnûn* ve *Mem û Zîn*'de aşk, cemaatin denetiminde "gizli bir günah"tan "ilahî bir arayış"a dönüşür. *Romeo and Juliet*'te ise aşk, bireysel özgürlüğün toplumsal yapıya karşı açtığı bir "ahlâkî isyan"dır.

Böylece aşk, hem Doğu'da hem Batı'da toplumun aynası hâline gelir: kuralların, sınırların, rollerin ve ahlâkın sorgulandığı bir alan. Fuzûlî, Hânî ve Shakespeare'in metinlerinde aile, yalnız bir kurum değil; aşkın trajik potansiyelini harekete geçiren, düzenin içindeki çatlağın sembolüdür. Çünkü her aşk, düzenin dışında başlar; ve her düzen, aşkı bastırarak varlığını sürdürür.

4.2. İktidar, Hiyerarşi ve Sınıf Farklılıkları

Aşkın toplumsal temsili, yalnız bireysel duyguların değil, iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği bir alan olarak da görülmelidir. Klasik dönem metinlerinde aşk, her zaman bir güç düzeni içinde tanımlanır: kimlerin sevebileceği, kiminle evlenebileceği ve bu ilişkinin toplumsal sonuçlarının ne olacağı, egemen sınıfların koyduğu normlara göre belirlenir. Bu bağlamda, aşk hikâyeleri yalnız "kalp meseleleri" değil, aynı zamanda otorite, sınıf ve tahakkümün eleştirisidir (Foucault, 1978, s. 104; Bourdieu, 1991, s. 23).

Leylâ vü Mecnûn, *Mem û Zîn* ve *Romeo and Juliet* gibi metinler, aşkı yalnız bireyler arasında değil, güç yapılarının merkezinde konumlandırır. Bu yapılar bazen aile, bazen devlet, bazen de sosyal statü biçiminde tezahür eder. Aşk, bu yapıların dayattığı sınırları aşmaya çalıştıkça trajediye dönüşür.

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda aşkın trajedisi, yalnız bireysel bir ayrılıktan değil, cemaatin tahakkümünden doğar. Eserdeki toplumsal düzen, bireyin iradesini değil, cemaatin normatif gücünü merkeze alır. Leylâ ile Mecnûn'un ilişkisi, aile şerefi ve toplumsal itibarı tehdit eden bir "tehlike" olarak algılanır (Macit, 2009, s. 221).

Leylâ'nın babası, kızının adının halk arasında anılmasını bir itaat ve onur ihlali sayar; bu tutum, İslam toplumlarında "kadın bedeni = aile namusu" paradigmasının bir yansımasıdır (Ahmed, 1992, s. 56). Böylece aşk, yalnız bireysel değil, siyasal bir itaatsizlik eylemi hâline gelir. Mecnûn'un topluma sırt çevirmesi, aynı zamanda otoriteye karşı mistik bir başkaldırıdır — dünyevî düzenin reddi, ilahî hakikate yöneliştir (Schimmel, 1975, s. 298)

Bu anlamda *Leylâ vü Mecnûn*, sadece bir aşk hikâyesi değil, sosyal hiyerarşiye karşı bireysel direnişin poetik biçimidir. Fuzûlî'nin Mecnûn'u, iktidarın tanımladığı "makbul akıl"ın dışına çıkarak, mistik bir deliliğin alanına geçer. Bu delilik, Foucault'nun deyimiyle "iktidarın söyleminden dışlanmış hakikatin alanı"dır (Foucault, 1978, s. 120).

Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde aşkın önündeki engel, kaderden çok sınıfsal hiyerarşidir. Zîn, beyin kız kardeşidir; Mem ise halk tabakasından bir gençtir. Bu fark, aşkı "tabu" hâline getirir. Hânî burada, aşkı feodal bir düzenin sembolik eleştirisi olarak işler (Leezenberg, 2003, s. 25).

Beylik sistemi, yalnız siyasal bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal sınıfın kutsallaştırıldığı bir düzeni temsil eder. Zîn'in beyin kız kardeşi olması, onun bedeninin "hanedanın onuru"na dâhil olduğu anlamına gelir; bu nedenle aşkı, siyasal bir "ihanet" gibi algılanır.

Hânî'nin eseri, bu hiyerarşiye karşı ahlakî bir devrim çağrısıdır. Aşk, burada toplumsal eşitliğin metaforu hâline gelir: Mem, "aşağı sınıfın" değil, "insanlığın" temsilcisidir. Hânî, bu yönüyle aşkı bir ontolojik eşitleyici olarak kurgular (Lescot, 1945, ss. 43–45).

Bekir karakteri, sadece bir "kıskanç adam" değil, bu sınıf sisteminin yozlaşmış ürünüdür; onun fitnesi, otoritenin çürümüşlüğünü ifşa eder. Dolayısıyla *Mem û Zîn*, aşk aracılığıyla siyasal-etik bir manifestoya dönüşür: hakikî aşk, dünyevî iktidarın değil, adaletin temsilidir.

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde iktidar, aşkı düzenleyen "dışsal bir güç" değil, karakterlerin içinde taşıdığı sosyal mirastır. Capulet ve Montague aileleri, feodal toplumun onur, aidiyet ve iktidar kodlarını taşır (Greenblatt, 2012, s. 199). Aşıkların bireysel özgürlükleri, bu tarihsel düşmanlığın içinde boğulur. Juliet'in babası, evlilik kararını ekonomik ve politik ittifak temelinde verir; bireyin arzusu, aile çıkarının altında ezilir. Juliet'in "If he be married, my grave is like to be my wedding bed" (I.v.134) sözleri, aşkın bu feodal kuşatma altında ölümle eşitlendiğini gösterir (Levenson, 2016, s. 112).

Romeo'nun aşkı da iktidarla çatışır; o, toplumsal düzenin "yasakladığı bir arzuyu" yaşar. Shakespeare burada aşkı, sadece bir duygusal isyan değil, siyasal bir eylem olarak resmeder: bireyin kendi kimliğini otoriteye karşı inşa etmesi (Bloom, 1998, s. 138). Ancak bu isyan, düzenin sert yapısı karşısında trajik biçimde bastırılır. Böylece Shakespeare, iktidarın aşk üzerindeki etkisini sadece yasaklama değil, özneyi biçimlendirme gücü olarak gösterir.

Bu üç eser, aşkın yalnızca bireysel bir his değil, iktidar ilişkilerini sarsan bir güç olduğunu gösterir. Fuzûlî'de aşk, cemaatin tahakkümünü kırarak bireysel hakikati açığa çıkarır. Hânî'de aşk, feodal sınıf yapısına karşı eşitlikçi bir vizyon sunar. Shakespeare'de aşk, feodal onur sistemine karşı özgür bireyin manifestosuna dönüşür.

Ancak her durumda aşk, yenilenemez bir düzenle karşı karşıyadır. Aşıklar, bu düzenin kurbanı olurlar; fakat ölüm, düzenin değil, aşkın hakikatini yüceltir. Böylece iktidar, aşkı bastırır; ama aşk, bastırıldığı yerde metafizik bir direniş biçimi kazanır (Eagleton, 2003, s. 101).

Tablo 4.2

İktidar, Hiyerarşi ve Sınıf Farklılıkları

Boyut	Doğu (Fuzûlî, Hânî)	Batı (Shakespeare)
İktidar Biçimi	Cemaat ve sınıfsal tahakküm	Feodal aile otoritesi
Aşkın Statüsü	İlahi hakikate açılan bireysel başkaldırı	Bireysel özgürlük eylemi
Toplumsal Sınıf	Mem-Zîn ilişkisi: sınıf ve adalet çatışması	Romeo-Juliet ilişkisi: soyluluk ve düşmanlık
Sonuç	Ölüm = ilahi adaletin tecellisi	Ölüm = sistemin çöküşü ve farkındalık
Temel Mesaj	Aşk, dünyevî hiyerarşiyi aşar	Aşk, toplumsal otoriteyi ifşa eder

Aşk, her üç eserde de toplumsal düzenin görünmeyen sınırlarını ifşa eder. Doğu'da aşk, Tanrı'nın adaletine yönelmiş bir ruhsal başkaldırı; Batı'da ise bireysel özgürlüğün politik ifadesidir. Ancak her iki gelenekte de aşk, iktidarın söylemine sığmaz — bu nedenle trajedi kaçınılmaz olur.

Mecnûn'un çölü, Mem'in zindanı ve Juliet'in mezarı; her biri, aşkın otoriteyle uzlaşamayacağını gösteren sembollerdir. Fuzûlî, Hânî ve Shakespeare, farklı dillerde aynı hakikati dile getirir: Aşk, itaatin değil özgürlüğün dilidir.

4.3. Birey-Toplum Çatışması: Âşıkların Direnişi

Aşkın klasik anlatılardaki en dramatik yönlerinden biri, bireyin kendi iç hakikatini toplumsal düzenin taleplerine karşı savunma çabasıdır. Bu bağlamda *Leylâ vü Mecnûn*, *Mem û Zîn* ve *Romeo and Juliet* yalnız birer aşk hikâyesi değil, aynı zamanda birey-toplum çatışmasının alegorik anlatılarıdır. Her üç eserde de aşk, bireyin özgür iradesinin, geleneksel otoriteye ve toplumsal normlara karşı sınandığı bir direniş biçimi hâline gelir (Eagleton, 2003, s. 105).

Bu çatışma, yalnız "yasak aşk" meselesi değildir; aşkın doğası itibarıyla düzen bozucu, özgürleştirici ve dönüştürücü bir kuvvet olarak görülmesinden kaynaklanır. Aşık, içinde bulunduğu toplumsal yapının ötesine geçmek ister; bu ise her zaman düzenin

gözünde “delilik”, “isyankârlık” ya da “ihanet” olarak algılanır (Foucault, 1978, s. 122).

Fuzûlî’nin Mecnûn’u, birey-toplum çatışmasının klasik Doğu edebiyatındaki en güçlü temsillerinden biridir. Mecnûn’un aşkı, toplumsal düzenin kabul edebileceği sınırların ötesine taşar. Onun deliliği, yalnız bir psikolojik hâl değil, toplumun rasyonel normlarına karşı metafizik bir reddiyedir (Macit, 2009, s. 234).

Toplum, Mecnûn’un aşkını bir “ayıp” ve “utanç” olarak damgalar. Ancak Mecnûn, toplumun dilini reddederek kendi dilini — aşkın ve hakikatin dilini — kurar. Bu, Foucault’nun ifadesiyle, “hakikati iktidarın dışında üretme eylemi”dir (Foucault, 1978, s. 119).

Fuzûlî, bu direnişi ilahî bir boyuta taşır. Mecnûn’un çölü, toplumdan kaçış değil, hakikate dönüş alanıdır. Bu yönüyle onun deliliği, tasavvufî bir “fenâ” hâlidir: benliği, toplumun dayattığı kimlikleri aşarak yok etmek. Böylece Mecnûn, yalnız Leylâ’ya değil, “mutlak Varlığa” kavuşma arzusuyla hareket eder. Bu tavır, bireyin dünyevî düzenin kurallarına karşı mistik bir özgürlük manifestosudur (Schimmel, 1975, s. 292).

Fuzûlî, Mecnûn’un toplumla uzlaşmayan konumunu şu beyitte özetler:

“Ne devlet ne ikbal eyler bana meded / Cümle terk ettim, yalnız aşk bana yeter.”

Bu beyitteki “terk” eylemi, dünyevî iktidardan vazgeçişin sembolüdür; aşk, toplumsal rollerin ötesinde bir kimlik kazandırır.

Mem û Zîn’de birey-toplum çatışması, aşkın yalnızca duygusal değil, etik ve sınıfsal bir başkaldırı olarak şekillendiği bir bağlamda ortaya çıkar. Mem’in aşkı, beyin kız kardeşi Zîn’e yöneldiğinde, bu ilişki toplumsal hiyerarşiyi tehdit eder. Ancak Mem, bu yasağa boyun eğmez; onun aşkı, dünyevî otoritenin tanımadığı hakikat ilkesine dayanır (Leezenberg, 2003, s. 27).

Hânî, bu durumu, bireyin “adaletsiz bir toplum düzenine karşı içsel direnişi” olarak yorumlar. Mem’in aşkı, yalnızca bir sevda değil, sosyal adaletin sembolüdür. Bu nedenle aşk, bireysel tutku olmaktan çıkar, ahlâkî bir duruş hâline gelir.

Zîn'in de kendi duygularını gizlemek yerine aşkını içsel bir teslimiyetle yaşaması, bu direnişe metafizik bir boyut kazandırır. Her iki karakter de, toplumsal baskı ve iktidarın çizdiği sınırları aşarak "insanî eşitliğin" peşine düşerler.

Bekir'in fitnesi ise, bu aşkın karşısında yer alan yozlaşmış toplum düzenini temsil eder. Hânî burada, bireysel aşkın bastırılmasının aslında adaletin bastırılması anlamına geldiğini ima eder (Lescot, 1945, s. 48). Bu bakımdan *Mem û Zîn*, Doğu'nun mistik geleneği içinde, bireyin toplumun tahakkümüne karşı direnişinin en erken ve en güçlü örneklerinden biridir.

Batı edebiyatında birey-toplum çatışması, en dramatik biçimiyle *Romeo and Juliet*'te görünür. Shakespeare, Rönesans döneminin yükselen bireyci anlayışını, feodal düzenin kalıplarıyla çarpıştırır (Greenblatt, 2012, s. 205). Capulet ve Montague aileleri, bireyin özgür iradesini bastıran ataerkil ve politik otoriteleri temsil eder.

Romeo ve Juliet'in aşkı, bu otoriteye karşı bir başkaldırıdır. Ancak bu isyan, açık bir politik devrim değil, aşkın özgürleştirici gücüyle ortaya çıkan bir sessiz direniştir. Aşıklar, evliliklerini gizlice gerçekleştirerek toplumsal kurumlara meydan okurlar. Juliet'in "My only love sprung from my only hate" (I.v.138) sözü, bu çelişkinin trajik farkındalığını dile getirir (Levenson, 2016, s. 117).

Shakespeare, bireyin toplumla çatışmasını yalnız dışsal bir baskı olarak değil, psikolojik bir gerilim olarak da ele alır. Juliet, aile sadakati ile kişisel arzusu arasında kalır; Romeo, aşkı uğruna "yasaların suçlusu" olmayı göze alır. Bu durum, modern bireyin ahlaki özerkliğinin doğuşuna işaret eder (Bloom, 1998, s. 143).

Shakespeare'in dünyasında aşk, toplumsal düzeni yıkmak için değil, onu dönüştürmek için var olur. Ancak feodal sistemin katılığı, bu dönüşümü engeller ve bireyin özgürlük mücadelesi trajik biçimde ölümle sonuçlanır. Bu ölüm, yalnız bir yenilgi değil, bireysel öznenin ahlaki zaferidir: topluma boyun eğmeyen bir sevginin ölümsüzlüğü.

Her üç eserde de aşk, bireyin toplumla olan çatışmasını hakikat arayışı üzerinden yeniden anlamlandırır. Fuzûlî'de Mecnûn'un direnişi, dünyevî kuralların ötesinde Tanrı'ya yöneliştir; Hânî'de Mem'in direnişi, adaletsiz sınıf düzenine karşı ahlaki eşitliğin ifadesidir; Shakespeare'de ise aşk, feodal otoriteye karşı özgür bireyin kendini inşa etme sürecidir (Eagleton, 2003, s. 112).

Bu bağlamda aşk, yalnızca duygusal bir deneyim değil, felsefî bir eylemdir. Her aşk, mevcut düzenin normlarını sorgular; bu nedenle her aşk trajiktir. Foucault'nun ifadesiyle, "her hakikat rejimi, kendi itaatsizliğini üretir" (Foucault, 1978, s. 95). Aşıklar, tam da bu itaatsizliğin öznesidir: onların ölümü, toplumun otoritesine yenilmek değil, hakikate sadık kalmaktır.

Tablo 4.3

Birey-Toplum Çatışması

Boyut	Doğu (Fuzûlî, Hânî)	Batı (Shakespeare)
Çatışma Biçimi	Cemaat – Birey	Aile – Birey
Direnişin Niteliği	Mistik başkaldırı / ilahî arayış	Özgürlük mücadelesi / bireysel özerklik
Toplumun Rolü	Hakikatin perdesi, kaderin aracısı	Baskı ve onur sisteminin taşıyıcısı
Sonuç	Ölümle metafizik birleşme	Ölümle toplumsal uyanış
Aşkın Anlamı	Hakikate ulaşma eylemi	Kişisel kimliğin inşası

Aşk, hem Doğu'da hem Batı'da toplumun dayattığı sınırları aşan bir özgürlük deneyimidir. Fuzûlî'nin Mecnûn'u toplumsal aklın dışına çıkarak "ilahi deliliğe", Hânî'nin Mem'i sınıf farklarının ötesine geçerek "insanlık adaletine", Shakespeare'in âşıkları ise feodal düzenin zincirlerini kırarak "modern öznelliğe" ulaşır.

Bu nedenle aşk, her çağda direnişin en estetik biçimi olmuştur. Kavuşamamak, teslimiyet değil, bir "üst hakikate sadakat" hâline gelir. Aşık, düzenin değil, hakikatin yasasına bağlıdır. Bu yasaya sadakat, onları trajediye değil, sonsuzluğa taşır.

4.4. Dönemin Sosyo-Kültürel Kodlarının Aşka Etkisi

Aşk, tarihsel ve kültürel koşullardan bağımsız bir olgu değildir; her dönem ve toplum, aşkı kendi ahlâkî, dinsel ve estetik kodları çerçevesinde tanımlar. Bu nedenle klasik metinlerde aşk, yalnız bir duygunun değil, dönemin ideolojik ve kültürel yapısının yansımasıdır (Chartier, 1990, s. 14).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u, Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'i ve Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'i, farklı kültürlerde ortaya çıkmalarına rağmen ortak bir tema etrafında birleşir: aşkın toplumsal düzenle çatışması. Ancak bu çatışmanın biçimi, her bir eserin üretildiği kültürün değer sistemine göre şekillenir.

Fuzûlî'nin yaşadığı 16. yüzyıl Osmanlı coğrafyası, hem tasavvufî düşüncenin yaygınlığı hem de ahlâkî disiplinin katılığı bakımından aşkın anlamını belirleyen özgül

bir ortam sunar. Bu dönemde aşk, beşerî bir zaaf değil, Tanrı'ya yönelen bir irfan yolculuğu olarak görülür (Schimmel, 1975, s. 289).

Leylâ vü Mecnûn'da aşk, bu kültürel zeminin doğal bir uzantısıdır: Leylâ dünyevî bir figür gibi görünse de, aslında "mutlak güzelliğin sembolü"dür. Fuzûlî'nin dili, aşkı mistik bir eğitim süreci hâline getirir. Bu anlayış, İbnü'l-Arabî'nin "aşk, varlığın hakikatini idrak yoludur" görüşüyle paralellik gösterir (Ibn Arabi, 1980, s. 214).

Ayrıca eserde "cemiyetin ayıbı" olarak görülen aşkın bastırılması, dönemin Osmanlı toplumunda hâkim olan mahremiyet, namus ve itaat kültürünün izdüşümüdür. Leylâ'nın kamusal alandan çekilmesi, kadının aşk ve arzudaki görünmezliğini meşrulaştıran bir sosyal anlayışı yansıtır (Ahmed, 1992, s. 51).

Dolayısıyla Fuzûlî'nin metninde aşk, hem tasavvufî bir idealin hem de toplumsal disiplinin çatıştığı bir zemin hâline gelir. Mecnûn'un çölü, bu çelişkinin sembolüdür: toplumun gölgesinden uzaklaşıp hakikate yönelmenin sahası.

Ahmed-î Hânî'nin 17. yüzyılda kaleme aldığı *Mem û Zîn*, aşkı yalnız bireysel bir tutku olarak değil, feodal hiyerarşinin eleştirisi olarak işler. Bu yüzyılda Kürt beylikleri, Osmanlı ve Safevî imparatorlukları arasında sıkışmış yarı özerk yapılar hâlindeydi (Leezenberg, 2003, s. 23). Bu siyasal yapı, Hânî'nin metnine doğrudan yansır: beyin otoritesi, sadece siyasal değil, toplumsal tahakkümün sembolüdür.

Mem ile Zîn'in aşkı, bu düzenin içinde sınıfsal sınırları ihlal eden bir eylemdir. Dolayısıyla aşk, bireysel bir duygu olmaktan çok, adaletsizliğe karşı bir etik duruş hâline gelir. Hânî, bu aşkı "ilahi güzelliğin bir tezahürü" olarak konumlandırarak dünyevî iktidarı Tanrısal hakikat karşısında sorgular.

Bekir karakteri, dönemin sosyo-politik yozlaşmasının alegorik bir temsilidir; onun entrikaları, aşkın masumiyetini değil, toplumun çıkarcı doğasını açığa çıkarır (Lescot, 1945, ss. 40–42).

Böylece *Mem û Zîn*, dönemin kültürel kodlarını hem yansıtır hem de eleştirir. Eserde aşk, feodal sınıf sistemine karşı ahlakî bir direniş dili olarak belirir. Zîn'in ölümle ulaştığı ilahi birlik, bu kültürel çerçevede, dünyevî otoritenin sınırlılığını gösterir.

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'i, Elizabeth dönemi İngiltere'sinin erken modern bireycilik anlayışı içinde şekillenmiştir. 16. yüzyıl İngiltere'sinde feodal aile yapısı

hâlâ güçlü olmakla birlikte, Rönesans hümanizmi bireyin kendi duygularına ve arzularına göre hareket etme hakkını öne çıkarıyordu (Greenblatt, 2012, s. 204).

Aşıkların trajedisi, işte bu kültürel dönüşümün çelişkisini temsil eder: Juliet'in babası, kızını Paris'le evlendirerek aile onurunu korumak isterken, Juliet bireysel iradesini savunur. Bu sahne, dönemin patriyarkal düzeninin içinde yükselen kadın öznesinin en erken dramatik tezahürlerinden biridir (Rackin, 1990, s. 78).

Aynı zamanda "onur" kavramı, Shakespeare'in çağında toplumsal statünün temel belirleyicisiydi. Capulet ve Montague aileleri, bu onur kültürünün hapishanesinde yaşar; aşk, bu kültürel değerlerin içinde toplumsal bir ihanet olarak görülür.

Romeo'nun ve Juliet'in ölümleri, bu kültürün dönüşümünü simgeler: bireysel tutkunun kamusal düzeni yıkacak kadar güçlü bir güç hâline gelişi. Shakespeare, aşkı yalnız kişisel bir dram değil, toplumsal modernleşmenin dramatik ifadesi olarak kurgular (Bloom, 1998, s. 142).

Her üç eserde de aşk, dönemin kültürel, dini ve toplumsal kodları tarafından biçimlendirilir: Fuzûlî'de aşk, tasavvufî bir irfan disiplini içinde yüceltilir; toplumsal düzenin sınırları içinde "mahremiyet"le kuşatılır. Hânî'de aşk, feodal düzenin ahlaki sorgulamasıdır; toplumsal adaletle doğrudan ilişkilidir. Shakespeare'de aşk, bireyci hümanizmin erken bir ifadesidir; toplumun geleneksel onur sistemine meydan okur.

Bu farklar, aşkın tarihsel bir "insan deneyimi" olmaktan ziyade, her çağda yeniden toplumsal olarak inşa edilen bir kavram olduğunu gösterir (Giddens, 1992, s. 45).

Doğu toplumlarında aşkın metafizikleşmesi, toplumsal kısıtlamaların sembolik bir aşılma biçimi olurken; Batı'da aşkın dünyevîleşmesi, bireysel özgürlüğün doğuşuna işaret eder. Ancak her iki durumda da aşk, kültürel düzenin görünmeyen sınırlarını görünür kılar.

Tablo 4.4

Sosyo-Kültürel Kodların Aşka Etkisi

Boyut	Doğu (Fuzûlî, Hânî)	Batı (Shakespeare)
Temel Kültürel Çerçeve	Tasavvuf, kader anlayışı, cemaat kimliği	Hümanizm, bireycilik, onur kültürü
Aşkın Konumu	İlahi hakikatin yansıması, beşerî sınav	Dünyevî tutku, özgür bireyin ifadesi
Kadın Figürü	Mahremiyetin ve itaatin sembolü	Bireysel iradenin temsilcisi
Toplumsal Sınırlar	Aile onuru, kader ve cemaat gözetimi	Feodal onur, sosyal statü
Sonuç	Aşk, metafizik kurtuluşla son bulur	Aşk, toplumsal dönüşümün tetikleyicisi

Bu üç eser, aşkın yalnız bireysel değil, toplumsal belleğe kazınmış bir kültürel söylem olduğunu gösterir. Fuzûlî'nin Osmanlı irfan geleneği, Hânî'nin Kürt beylikleri arasındaki adalet arayışı ve Shakespeare'in Rönesans bireyciliği; her biri, aşkı kendi çağlarının epistemolojik sınırları içinde tanımlar.

Bu nedenle aşk, bir "duygu" olmaktan çok, bir medeniyet dilidir: Doğu'da kaderin ve ilahî düzenin sembolü; Batı'da özgür iradenin ve insan merkezli dünyagörüşünün ifadesi.

Üç eser arasındaki ortak payda, aşkın her dönemde mevcut kültürel düzenle hesaplaşan bir güç olmasıdır. Aşk, toplumsal normların yansıması değil, onların ötesine geçme cesaretidir. Bu yüzden Mecnûn'un çölü, Mem'in zindanı ve Juliet'in mezarı aynı şeyi söyler: her çağda aşk, kendi toplumunun aynasında hem isyandır hem ibadettir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ANLATIM, ÜSLUP VE SEMBOLİZMİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Aşkın temsili yalnızca tematik bir mesele değil, aynı zamanda dil, anlatım biçimi ve sembolik yapı üzerinden anlam kazanan bir estetik olgudur. Edebi bir metin, duygusal içeriğini biçimsel örgüsüyle taşır; bu nedenle üslup, hem anlatının ideolojik arka planını hem de aşkın kültürel doğasını görünür kılar. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u, Ahmed-î Hânî'nin *Mem û Zîn*'i ve Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'i, aşkı yalnızca konu düzeyinde değil, anlatı biçimleri ve dilin kullanım tarzı açısından da farklı geleneklerin ürünleri olarak temsil eder. Bu bölümde, üç eserin anlatıcı yapısı, şiirsel dokusu ve dilsel sembolizmi karşılaştırmalı olarak ele alınacak; her bir yazarın dil aracılığıyla aşkı nasıl bir düşünsel ve duygusal evrende konumlandırdığı tartışılacaktır.

5.1. Anlatıcı, Şiirsel Doku ve Dili Kullanma Biçimi

Fuzûlî'nin dili, klasik Türk edebiyatının zirve örneklerinden biri olarak, hem divan estetiğinin süslemeci inceliğini hem de tasavvufî iç derinliği bir araya getirir. Şairin dilinde kelime, yalnız anlam taşıyıcısı değil, manevî bir varlık hâline gelir (Macit, 2009, s. 214). *Leylâ vü Mecnûn*'da anlatıcı, aşkı yalnız betimleyen değil, bizzat onu yaşayan bir figür gibidir; Fuzûlî'nin anlatıcı sesi, duyguyla düşünceyi, akılla sezgiyi aynı potada eritir.

Bu anlatım tarzı, tasavvufun "kelâmın arkasındaki hakikati arama" geleneğiyle örtüşür (Schimmel, 1975, s. 312). Mecnûn'un sözleri, her ne kadar bir aşığın yakarışı gibi görünse de, aslında kul ile Tanrı arasındaki diyalog biçiminde işlev görür. Fuzûlî'nin kullandığı mazmunlar —gül-bülbül, pervane-şem', dert-deva— yalnız estetik değil, ontolojik bir işlev üstlenir; her biri aşkın mertebelerini simgeleyen kavramlardır.

Fuzûlî'nin şiirsel dili, "aşkın kelâmı" olarak tanımlanabilir. Çünkü dil, burada yalnız anlamı değil, duygunun metafizik yankısını da taşır. Şairin "İlimsiz şiir esası yok duvar olur" sözü, onun dil felsefesini açıklar: şiir, hakikat bilgisiyle birleşmedikçe değer kazanmaz. Dolayısıyla Fuzûlî'nin anlatıcısı, hem şair hem de irfan ehli bir rehberdir; dili, aşkın içsel seyrine tanıklık eder.

Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde dil, Fuzûlî'ninkinden farklı olarak doğrudanlık ve öğreticilik temelinde şekillenir. Hânî, Kürtçe'yi yalnız iletişim aracı değil, irfanın yerel dili olarak

kullanır (Leezenberg, 2003, s. 28). Bu tercihi, dönemin halk merkezli tasavvuf anlayışıyla yakından ilişkilidir.

Eserdeki anlatıcı, doğrudan doğruya ahlâkî bir mürşid gibi konuşur; hikâyeyi yalnız aktaran değil, aynı zamanda yorumlayan bir ses vardır. Bu durum, metnin "didaktik tasavvuf" geleneğine bağlılığını gösterir.

Hânî'nin dili, sembolik değil, ahlaki açıklık üzerine kuruludur. Bununla birlikte, aşkın anlatımında kullandığı metaforlar —ateş, gül, zindan, su— hem halk kültüründen beslenir hem de mistik anlam derinliğini korur. "Aşk Tanrı'yı gösteren bir aynadır" düşüncesi (Hânî, 1998, s. 33), bu sade dilin ardında yüksek bir metafizik bilinci gizler.

Fuzûlî'nin coşkulu lirizmine karşılık Hânî'nin üslubu, sükûnetin ve bilgelik dilinin hâkim olduğu bir anlatımdır. Bu nedenle *Mem û Zîn*'de şiirsel doku, duygusal taşkınlıktan çok, hikmetli ölçülülükle örülmüştür.

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde dil, hem dramatik eylemi taşıyan hem de karakterlerin iç dünyasını açığa çıkaran çok katmanlı bir araçtır. Şair-dramaturg, özellikle iambic pentameter ölçüsünü (beşli vurgulu vezin) kullanarak, konuşmalara ritmik bir şiirsellik kazandırır (Levenson, 2016, s. 87).

Romeo'nun Juliet'i gördüğü anda söylediği ünlü söz —"Did my heart love till now? Forswear it, sight! / For I ne'er saw true beauty till this night"— aşkın doğuşunu bir "görme deneyimi" üzerinden tanımlar. Bu, Rönesans'ın bilgi felsefesiyle paralel biçimde, duyularla hakikate ulaşma anlayışını yansıtır (Greenblatt, 2012, s. 218).

Shakespeare'in dili, aynı zamanda toplumsal sınıfların dilsel farklarını da taşır: soyluların konuşmaları yüksek retorikle, hizmetçilerin diyalogları ise gündelik bir mizahla örülmüştür. Bu, aşkın hem yüceltilen hem de sıradanlaştırılan yönlerini aynı anda gösterir (Bloom, 1998, s. 150).

Shakespeare'in şiirsel dokusu, simetrik karşıtlıklar üzerine kuruludur: gece–gündüz, aşk–nefret, hayat–ölüm. Bu karşıtlıklar, metnin hem tematik hem ritmik yapısını oluşturur; böylece aşk, yalnız bir duygu değil, evrenin diyalektik gücü olarak sahneye taşınır.

Tablo 5.1

Anlatıcı, Şiirsel Doku ve Dili Kullanma Biçimi

Boyut	Fuzûlî (Leylâ vü Mecnûn)	Hânî (Mem û Zîn)	Shakespeare (Romeo and Juliet)
Dilsel Form	Lirik, mazmunlu, yüksek sembolizm	Sade, öğretici, ahlâkî retorik	Dramatik, ritmik, sahneye dayalı
Anlatıcı Rolü	Mistik rehber / içsel gözlemci	Ahlâkî mürşid / öğretici anlatıcı	Çok sesli dramatik yapı
Söylem Düzeyi	İlahi aşkın dili	Halk diliyle irfanın aktarımı	Hümanist bireyin sesi
Poetik Doku	Tasavvufî metaforlar (gül, bülbül, çöl)	Etik semboller (zindan, su, ateş)	Duyusal simgeler (ışık, gölge, yıldız)

Bu tablo, aşkın temsiline ilişkin kültürel farkları dilsel düzeyde açıkça gösterir. Fuzûlî'de kelime, aşkın "manevî cevheri"dir; Hânî'de kelime, halkın vicdanına hitap eden "öğüt"tür; Shakespeare'de ise kelime, insanın içsel dramını sahneye taşıyan "eylem"dir.

Üç eser de, dilin yalnız bir ifade aracı değil, aşkın anlamını kuran asli unsur olduğunu ortaya koyar. Fuzûlî'nin dili, kelâmın aşkı nasıl taşıyabileceğini gösterirken; Hânî, halk dilinin bile metafizik bir incelik kazanabileceğini ispatlar. Shakespeare ise aşkı, insan sesinin ritmik akışında evrenselleştirir.

Sonuç olarak, aşkın dili her medeniyette farklı bir biçim alsa da özünde aynı gerçeği taşır: dil, duygunun değil, ruhun tecellisidir.

5.2. Alegori ve Sembol Kullanımı

Aşk, yalnız duygusal bir yaşantı değil, insanın hakikati kavrama biçimlerinden biridir. Bu nedenle klasik edebiyat, aşkı anlatırken doğrudan ifadeden kaçınmış, onun yerine semboller, imajlar ve alegoriler aracılığıyla çok katmanlı anlamlar üretmiştir (Frye, 1957, s. 91). Alegori, bu metinlerde hem öğretici bir araç hem de metafizik anlamın dili hâline gelir. Fuzûlî, Hânî ve Shakespeare'in eserlerinde sembolik anlatım, aşkın bireysel sınırlarını aşarak toplumsal, felsefî ve ilahî düzlemlere taşır. Her üç yazar da aşkı kelimelerin ötesinde bir hakikate dönüştürmek için sembolik dili bir felsefi vasıta olarak kullanır.

Leylâ vü Mecnûn'da sembolizm, tasavvufî epistemolojinin merkezinde yer alır. Fuzûlî, aşkı doğrudan açıklamak yerine mazmun adı verilen klasik sembolik sistem

aracılığıyla dile getirir. Gül-bülbül, çöl, su, ateş ve pervane gibi unsurlar, aşkın hem bedensel hem de metafizik yönünü temsil eder.

Örneğin, çöl (*sahrâ*), yalnızlık ve dünyevî bağlardan kurtuluşun mekânıdır; Mecnûn'un çöle çekilişi, toplumdan değil, "kesret âleminden" ayrılışın simgesidir (Macit, 2009, s. 226). Benzer biçimde, gül, sevgilinin yüzünü; bülbül ise onun uğruna inleyen aşığı temsil eder. Bu sembolik ikili, hem güzelliğin cezbesini hem de onun karşısında aşığın aczini dile getirir.

Fuzûlî'nin en özgün alegorilerinden biri de aşk-delilik ilişkisidir. Mecnûn'un deliliği, yalnız ruhsal bir bozulma değil, "toplumsal aklın sınırlarını aşarak ilahî akla erişme hâli"dir (Schimmel, 1975, s. 297). Böylece delilik, aşkın en yüksek aşamasının sembolüne dönüşür.

Fuzûlî'nin sembolik sistemi, aşkın epistemolojik bir işlev kazandığı, yani mecazdan hakikate giden bir köprü kurduğu bir evren yaratır. Her imge, bu köprünün bir taşıdır.

Hânî'nin *Mem û Zîn*'i, alegorik açıdan Doğu geleneğinin etik merkezli sembolizmini yansıtır. Hânî'nin kullandığı karakterler ve olay örgüsü, aşkın ötesinde ahlâkî ve toplumsal bir metaforlar bütünü oluşturur.

Eserdeki üç temel figür —Mem, Zîn ve Bekir— insan ruhunun ahlâkî durumlarını temsil eder. Mem "insan-ı kâmil"i, Zîn "ilahi güzelliği", Bekir ise "nefsin karanlık yüzünü" sembolize eder (Leezenberg, 2003, s. 27). Dolayısıyla olay örgüsü, iyi ile kötü arasındaki mücadele değil, ruhun kemâle erişme sürecinin alegorisidir.

Hânî'nin sembolizmi, halk kültürünün imgeleriyle örülmüştür: su, saflığı; ateş, aşkın yakıcılığını; zindan ise nefsin hapsini ifade eder. Zîn'in ölümde kavuşması, "ölmeden önce ölme" prensibinin edebî karşılığıdır. Bu yönüyle Hânî'nin dili, tasavvufun ahlaki kodlarını halk diliyle alegorize eden bir yapıya sahiptir (Lescot, 1945, s. 41).

Dolayısıyla *Mem û Zîn*, yalnız bir aşk hikâyesi değil, toplumsal ahlâkın sembolik bir haritasıdır. Her figür, insanın iç dünyasında süren bir mücadeleyi temsil eder.

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde sembolizm, dini-mistik bir kökten değil, dramatik gerçekliğin estetik dönüşümünden doğar. Rönesans insanının dünyası, doğa ile duygu arasında kurulan yeni bir denge üzerine kuruludur; bu da sembollerin dünyevîleşmesini sağlar (Greenblatt, 2012, s. 221).

Işık ve karanlık motifleri, Shakespeare'in sembolik dilinin merkezindedir. Juliet, Romeo için "the sun" (güneş) olur; bu, hem aşkın hayat verici gücünü hem de onun yakıcılığını simgeler. Buna karşılık gecenin karanlığı, onların aşkına gizlilik ve özgürlük sağlar. Dolayısıyla ışık-karanlık ikiliği, aşkın hem varoluşsal hem de toplumsal sınırlarını ifade eder (Levenson, 2016, s. 133).

Zehir ve ilaç motifleri de Shakespeare'in alegorik yapısında önemlidir: Rahip Laurence'ın sözleri —"For naught so vile that on the earth doth live / But to the earth some special good doth give" (II.iii.17–18)— aşkın doğasında hem yıkım hem yaratım potansiyeli bulunduğunu ima eder (Bloom, 1998, s. 159).

Böylece Shakespeare'de sembol, duygunun felsefi arka planını kurar; aşk, hem kurtuluşun hem felaketin kaynağı olarak dramatik bir paradoksa dönüşür.

Tablo 5.2

Alegori ve Sembol Kullanımı

Boyut	Fuzûlî (Leylâ vü Mecnûn)	Ahmed-î Hânî (Mem û Zîn)	Shakespeare (Romeo and Juliet)
Alegorik Yapı	Tasavvufî: Mecazdan hakikate geçiş	Etik: Ruhun kemâle yolculuğu	Dramatik: Tutku ve kaderin çatışması
Sembolizm Düzeyi	Mazmun sistemi, mistik yoğunluk	Halk metaforları, ahlâkî imgeler	Doğal ve duyusal semboller
Ana Tematik Çekirdek	İlahi aşk – delilik – vahdet	Ahlâk – adalet – nefs mücadelesi	Tutku – ölüm – kader
İmgesel Alan	Çöl, gül, bülbül, pervane	Su, ateş, zindan, ayna	Işık, karanlık, yıldız, zehir
Alegorik İşlev	Hakikati sezdirme	Toplumu eğitme	Duygusal gerilimi derinleştirme

Bu tablo, Doğu ve Batı anlatılarında alegorinin yönünü açık biçimde gösterir: Fuzûlî'de alegori metafizik bir işlev taşır, Hânî'de ahlaki düzenin öğretici aracı olur, Shakespeare'de ise insan doğasının diyalektiğini sahneye taşır.

Alegori ve sembol, üç eserde de aşkın doğasını kavramanın anahtarıdır; ancak her biri farklı bir epistemolojik gelenek içinde anlam kazanır.

Fuzûlî'de semboller, Tanrı'yı anlama çabasının bir aracı olarak işler; dilin içinden hakikat ışığı sızar. Hânî'de alegoriler, halkın ahlâkî bilincini şekillendiren "hikmet dili"ne dönüşür. Shakespeare'de ise semboller, insanın arzuları ile toplumsal düzen arasındaki gerilimi somutlaştırır.

Bu bağlamda, sembolik anlatımın amacı gerçeği gizlemek değil, onu estetik bir örtüyle derinleştirmektir. Fuzûlî'nin gülü, Hânî'nin zindanı ve Shakespeare'in karanlığı, aynı evrensel hakikatin üç ayrı yüzüdür: aşkın, insanın ve kaderin iç içe geçmişliğinin dili.

5.3. Estetik ve Dramatik Unsurların İşlenişi

Edebî eser, yalnız bir olay örgüsü değil, duygunun biçim kazanmış hâlidir. Bu nedenle estetik ve dramatik öğeler, aşkın anlatı içindeki ritmini, gerilimini ve içsel dönüşümünü belirleyen temel unsurlardır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda estetik, aşkın manevî inceliğini dile getirirken; Hânî'nin *Mem û Zîn*'inde ahlâkî ve metafizik dengeyi temsil eder; Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'inde ise estetik, duygunun trajik yoğunluğuna dönüşür. Her üç eserde de estetik yapı, aşkın bir "hakikat arayışı" veya "varoluşsal sınav" olarak sahnelenmesinde temel işlev görür.

Fuzûlî'nin estetik anlayışı, klasik Türk edebiyatının "güzel söyleyiş" (belâgat) geleneğiyle şekillenir, ancak bu biçimsel incelik, aşkın mistik tecrübesine hizmet eder. Onun sanatında form, içeriğe tâbidir; estetik, duygunun içsel ahengini görünür kılmanın aracıdır (Macit, 2009, s. 245).

Eserde dramatik unsur, dışsal çatışmadan çok içsel gerilim biçiminde işler. Mecnûn'un iç dünyası, ruhun kendi kendisiyle hesaplaşması biçiminde dramatize edilir. Bu, Aristoteles'in tragedya kavramındaki "anagnorisis" (tanıma) anına benzer biçimde, aşığın kendi hakikatini fark ettiği bir estetik dönüşüm anıdır (Aristotle, trans. 1996, s. 23).

Fuzûlî'nin estetiği, "aşkın geometrisi" olarak da tanımlanabilir: her beyit, simetrik bir denge içinde kurulmuştur. Bu biçimsel düzen, aşkın Tanrısal düzenle uyumunu sembolize eder. Dolayısıyla şiirin yapısal ahengi, tasavvufî düşüncede Tanrı'nın evrendeki düzeninin bir yansımasıdır (Schimmel, 1975, s. 310).

Ayrıca Fuzûlî'nin kullandığı tekrir (yineleme) ve tezat (zıtlık) sanatları, duygusal yoğunluğu artırırken dramatik bir süreklilik sağlar. Mecnûn'un "dert" ve "aşk" kelimelerini tekrar edişi, aynı zamanda ruhun ilahi huzura duyduğu ısrarlı yönelişin estetik ritmidir.

Hânî'nin *Mem û Zîn*'i, klasik mesnevi biçimini halk geleneğiyle birleştiren özgün bir estetik oluşturur. Hânî, hem medrese kökenli bir âlim hem halk kültürüne yakın bir

anlatıcıdır; bu çift kimlik, eserinin estetik karakterine damga vurur (Leezenberg, 2003, s. 29).

Eserdeki dramatik yapı, Batı'daki gibi sahne merkezli değildir; ancak manevî çatışma ekseninde ilerleyen güçlü bir dramatik gerilim vardır. Memo'nun aşkı, yalnızca bireysel bir tutku değil, "nefsiyle mücadele eden insanın dramı"dır. Bu yönüyle *Mem û Zîn*, tasavvufî bir tragedya özelliği taşır (Lescot, 1945, s. 43).

Hânî'nin estetik anlayışında güzellik, yalnız görsel değil, ahlâkî ve metafizik bir kavramdır. Zîn'in güzelliği, ilahi nurun yeryüzündeki tezahürü olarak sunulur. Hânî, bu anlayışla estetik kavramını ahlâkın hizmetine sokar; güzel olan, hakikate yakın olandır.

Dramatik açıdan, Bekir karakterinin fitnesi, eserdeki gerilimin kaynağıdır. Bu gerilim, yalnız olay örgüsünü değil, Hânî'nin etik felsefesini de taşır: kötülük, Tanrı'nın adaletini görünür kılmak için gereklidir. Bu nedenle, *Mem û Zîn*'de trajedi, ilahi hikmetin bir parçasıdır — tıpkı sufî literatürdeki "celâl" ve "cemâl" dengesinde olduğu gibi (Corbin, 1993, s. 214).

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'i, aşkın duygusal enerjisini dramatik yapı ve sahne ritmiyle birleştirir. Elizabeth dönemi tiyatrosunun çok katmanlı estetik anlayışı içinde, Shakespeare trajediyi bireysel duyguların toplumsal düzenle çatışması olarak kurgular (Levenson, 2016, s. 97).

Shakespeare'in estetiği, Rönesans hümanizminin "görsellik" idealine dayanır; bu nedenle *Romeo and Juliet*, adeta bir tablo gibi kuruludur. "Balcony Scene" (II.ii) bu görsel estetiğin en güçlü örneğidir: Juliet'in yukarıda, Romeo'nun aşağıda konuşması, aşkın yücelik ve erişilmezlik fikrini sahne düzeniyle somutlaştırır (Bloom, 1998, s. 163).

Shakespeare'in kullandığı iambic pentameter ölçüsü, dramatik yoğunluğu destekleyen bir müzikal ritim yaratır. Bu ritim, aşıkların duygusal dalgalanmasını sahnede hissedilir kılar. Ayrıca diyalogların yapısında antitez (karşıtlık) önemli bir dramatik araçtır: aşk-nefret, ışık-karanlık, kader-irade gibi ikilikler, hem anlam hem estetik gerilim yaratır (Greenblatt, 2012, s. 222).

Shakespeare'in estetiği, trajik sonla tamamlanır. Aşk, güzelliğin ve gençliğin doruk noktasında "ölüm"le birleşir. Böylece tragedya, güzelliğin en yoğun hâlinin kalıcılıkla

değil, ölüm anındaki donmayla sağlandığını ima eder. Bu, Batı estetiğinde "tragik güzellik" anlayışının tipik bir örneğidir (Kiernan, 2015, s. 74).

Tablo 5.3

Estetik ve Dramatik Unsurların İşlenişi

Unsurlar	Fuzûlî (Leylâ vü Mecnûn)	Ahmed-î Hânî (Mem û Zîn)	Shakespeare (Romeo and Juliet)
Estetik Biçim	Lirik ve sembolik (tasavvufî)	Ahlâkî-didaktik (hikmetli estetik)	Dramatik-görsel (Rönesans sahne estetiği)
Dramatik Gerilim	İçsel dönüşüm (ruh çatışması)	Manevî mücadele (nefs–hakikat çatışması)	Toplumsal ve bireysel çatışma
Güzellik Anlayışı	İlahi güzellik = hakikat	Ahlaki güzellik = adalet	Duyusal güzellik = tutku
Trajedinin İşlevi	İlahi birliğe yükselme	Ruhsal arınma	Toplumsal uzlaşmanın bedeli
Estetik Sonuç	Lirik huzur ve vahdet	Hikmetli denge ve ibret	Görsel trajedi ve katharsis

Bu tablo, her üç eserde estetik biçimin kültürel dünya görüşüne bağlı olarak değiştiğini gösterir. Fuzûlî'de güzellik, Tanrı'nın isimlerinin tecellisi; Hânî'de hikmetin yansıması; Shakespeare'de ise duygunun dramatik ifadesidir.

Estetik, bu üç eserde aşkın görünür yüzüdür; ama aynı zamanda onun felsefî derinliğini yansıtan bir aynadır. Fuzûlî, aşkı kelimelerin musikisinde bir manevî yükselişe, Hânî onu etik bir hikmete, Shakespeare ise trajik bir güzelliğe dönüştürür.

Doğu geleneğinde estetik, "güzel olanın hakikatle özdeşliği" ilkesine dayanırken; Batı'da estetik, "duygunun sahnede vücut bulması"yla ölçülür. Ancak her iki gelenekte de aşk, insanın kaderle karşılaşma biçimi olarak sanatsal bir forma kavuşur.

Bu nedenle, *Leylâ vü Mecnûn*, *Mem û Zîn* ve *Romeo and Juliet*, yalnız aşkı değil, aşkın estetiğini de üç farklı kültürün aynasında birleştirir: Fuzûlî'nin şiiri bir dua, Hânî'nin mesnevisi bir öğüt, Shakespeare'in oyunu ise bir ağıttır. Her biri, güzelliğin acıyla, aşkın ölümle, insanın sonsuzlukla sınandığı estetik bir evren yaratır.

5.4. Klasikleşmiş Motiflerin Evrensel ve Kültürel Yorumu

Edebiyat tarihinde motif, yalnızca bir tekrar unsuru değil, aynı zamanda kültürel hafızanın taşıyıcısıdır. Aşk, ölüm, kader, yasak ve fedakârlık gibi temalar, farklı medeniyetlerde yeniden biçimlenmiş olsa da özde insanın varoluşsal sorularına verdiği ortak cevabı yansıtır (Frye, 1957, s. 136). Bu nedenle klasikleşmiş motifler, hem

evrensel duyguların dili hem de kültürel kimliğin aynası hâline gelir. Fuzûlî, Hânî ve Shakespeare'in eserlerinde bu motifler, ait oldukları uygarlıkların ontolojik, ahlâkî ve estetik değerleri doğrultusunda farklı biçimlerde yorumlanır.

Leylâ vü Mecnûn'da motiflerin estetik işlevi, aşkın mecazdan hakikate geçişini simgeler. Fuzûlî'nin kullandığı başlıca motifler —çöl, aşkın deliliği, gül-bülbül ilişkisi, ayrılık, ölümde kavuşma— Doğu edebiyatında kökleşmiş sembollerin metafizik anlam katmanlarını taşır (Macit, 2009, s. 267).

Çöl, dünyevî olandan arınmanın mekânıdır; Mecnûn'un oraya çekilişi, insanın ruhsal arayışının simgesidir. "Delilik" motifi, aşkın aklı aşan yönünü vurgular: Mecnûn, aklını değil, dünyevî bilinci terk eder; böylece hakikatin bilgisine ulaşır (Schimmel, 1975, s. 288).

"Gül" ve "bülbül" imgesi, sevgilinin güzelliği ile aşığın acısı arasındaki ezelî ilişkiyi temsil eder. Gülün dikenleri, aşkın acısız olmayacağını; kokusu ise hakikatle dolu bir cezbenin kaynağını gösterir. Ölüm motifi ise bir son değil, ilahi vuslatın başlangıcıdır. Fuzûlî'nin estetik dünyasında aşk, dairesel bir harekettir: başlangıç, ayrılık, acı, delilik ve ölüm, her defasında yeni bir doğuşun kapısıdır.

Mem û Zîn, klasik aşk motiflerini etik bir anlatının içine yerleştirir. Hânî'nin dünyasında aşk, yalnız iki bireyin değil, bir toplumun vicdanının sınandığı bir sahadır (Leezenberg, 2003, s. 25). Eserde öne çıkan motifler arasında zindan, ayrılık, fitne, ölüm ve kader yer alır.

Zindan, sufî gelenekteki "nefsin hapsi"ni simgeler; Mem'in oraya düşüşü, içsel arınmanın dramatik biçimidir. Bekir'in fitnesi, kötülüğün ilahi düzende zorunlu bir unsur olduğunu hatırlatır (Lescot, 1945, s. 42). Ölüm motifi, dünyevî adaletsizliğin ilahî adaletle telafisini mümkün kılar: Mem ve Zîn, bu dünyada kavuşamazlar, ama ölüm, onların aşkını hakikatin mekânına taşır.

Hânî'nin kader anlayışı, İslam düşüncesindeki "kazâ ve kader" kavramlarıyla iç içedir. Aşkın sonu trajik olsa da bu trajedi, Tanrı'nın iradesine karşı gelmemeyi öğütleyen bir etik öğreti taşır. Bu bağlamda Hânî'nin motifleri, halk kültürünün imgeleriyle örülmüş olsa da, tasavvufî bir dünya görüşünü temsil eder: her felaket, bir tecellidir; her ölüm, bir vuslattır (Corbin, 1993, s. 217).

Shakespeare'in *Romeo and Juliet*'i, klasik aşk motiflerini Rönesans hümanizmi içinde yeniden biçimlendirir. Bu dönemde aşk, artık yalnız metafizik bir arayış değil, bireysel tutkunun özgürlüğü olarak görülür (Greenblatt, 2012, s. 224). Eserdeki en belirgin motifler arasında ışık-karanlık, yasak aşk, kader, ölüm ve aile çatışması bulunur.

"Işık" Juliet'in, "karanlık" ise kaderin sembolüdür. Romeo'nun "Juliet is the sun" ifadesi, kadının Rönesans'taki yüceltilmiş konumunu, aynı zamanda aşkın doğurgan ama yakıcı gücünü simgeler. Yasak aşk motifi, feodal düzenin bireysel arzular üzerindeki baskısını temsil eder; böylece eser, sadece bir aşk hikâyesi değil, otoriteye karşı insan özgürlüğünün manifestosu hâline gelir (Bloom, 1998, s. 178).

Ölüm motifi, Shakespeare'de Fuzûlî ve Hânî'den farklı biçimde trajik katharsis yaratır. Romeo ve Juliet'in ölümü, bireysel arzunun toplumsal uzlaşmayı doğurduğu ironik bir sonla biter. Bu bakımdan ölüm, yokluk değil, toplumun yeniden doğuşunun metaforudur.

Tablo 5.4

Klasikleşmiş Motiflerin Evrensel ve Kültürel Yorumu

Motif	Fuzûlî (Leylâ vü Mecnûn)	Ahmed-î Hânî (Mem û Zîn)	Shakespeare (Romeo and Juliet)
Aşk	İlahi aşkın mecazî temsili	Ahlâkî arınmanın sembolü	Bireysel tutku ve özgürlük
Delilik / Zindan	Akıldan hakikate geçiş	Nefsin tutsaklığı	Toplumsal baskının sembolü
Ölüm	Vuslatın kapısı	İlahi adaletin gerçekleşmesi	Trajik katharsis, yeniden doğuş
Kader	İlahi takdirin kabulü	Etik sınav ve tevekkül	Talihin trajik oyunu
Ayrılık	İlahi birleşmeye hazırlık	Ruhun sabırla arınması	Toplumsal engelin sonucu

Bu tablo, motiflerin her kültürde farklı bir ontolojik bağlama yerleştirildiğini gösterir. Doğu edebiyatında motifler, ilahi düzenin simgeleri olarak işlev görürken; Batı'da bireyin varoluşsal dramını görünür kılar. Ancak her üç eserde de motiflerin birleştirici noktası, aşkın sınanması ve insanın sınırlı varlığı içinde sonsuzluğu arama arzusudur.

Motifler, edebiyatın tarihsel biçimlerinden bağımsız olarak insanın en derin duygusal ve düşünsel eğilimlerini yansıtır. Fuzûlî'nin gülü, Hânî'nin zindanı ve Shakespeare'in ışığı, farklı kültürlerde ortaya çıkmış olsa da aynı hakikati fısıldar: aşk, insanın hem yazgısı hem de kurtuluşudur.

Doğu'da motifler hakikatin perdeleri iken; Batı'da insan doğasının aynalarıdır. Fuzûlî, aşkı Tanrı'ya dönüşün estetik formuna, Hânî onu ahlâkî hikmete, Shakespeare ise özgür iradenin trajik sahnesine dönüştürür.

Bu açıdan klasikleşmiş motifler, yalnız kültürel aidiyetin değil, insanlığın ortak bilinçaltının sembolleridir. Her tekrar, bir yenilenme; her trajedi, bir varoluş dersidir.

SONUÇ

Bu çalışma, Mem û Zîn, Leylâ vü Mecnûn ve Romeo and Juliet eserlerini, aşk temasını merkeze alarak; ontoloji, trajedi, sosyo-kültürel bağlam ve poetik inşa düzlemlerinde karşılaştırmalı biçimde ele aldı. Hareket noktamız, Doğu ve Batı klasiklerinin "aşk"ı yalnız bir duygu olarak değil, aynı zamanda bilgi, varoluş ve toplumla ilişkilenme biçimi olarak nasıl kurduklarını göstermektir. Tez boyunca geliştirilen tartışmalar, aşkın üç farklı medeniyet dilinde hem evrensel bir deneyim olarak sabit kaldığını, hem de kültürel kodlar ve tarihsel bağlamlar tarafından anlamının dönüştürüldüğünü ortaya koydu.

Analizler, Doğu geleneğinde aşkın metafizik ve tecellî merkezli bir kavrayışla kurulduğunu; Leylâ vü Mecnûn ve Mem û Zîn'de beşerî aşkın giderek aşk-ı hakikîye açılan bir "seyr ü sülûk" olarak işlendiğini gösterdi. Mecnûn'un "deliliği" ve Mem'in "zindanı", dünyevî aklın terki ve benliğin tasfiyesi üzerinden ilahî hakikate yönelmiş bir arınma hareketi olarak anlam kazandı. Buna karşılık Romeo and Juliet'te aşk, dünyevî ve insancıl bir bağlamda, bireysel öznenin duygu ve iradesinin sahası olarak konumlandı; hakikatle ilişki, metafizik bir yükselişten ziyade, insanî sınırlılık ve zamansızlık karşısındaki farkındalıkla kuruldu. Böylece aşkın ontolojisinde Doğu metinleri fenâ-vahdet ekseninde derinleşirken, Shakespeare'de özne-irade gerilimi belirleyici oldu.

Tez, üç metinde trajik sonun nedenleri ve işlevleri bakımından farklı biçimlerde kurgulandığını gösterdi. Doğu metinlerinde "kavuşamamak", hakikatin örtüsünü açan bir eşik ve vuslata götüren kapı olarak anlamlandırıldı; ölüm birlikle sonuçlanan, kozmosun adaletini iade eden bir dönüm noktasıdır. Shakespeare'de ise trajedi, bireysel tutkular, aile rekabeti ve toplumsal şiddet sarmalının insanî sonuçlarıyla yüzleştirir; ölüm, metafizik bir birleşme değil, katharsis ve toplumsal uyanış üretir. Böylelikle kavuşamamak, Doğu'da "tecellîye" Batı'da "farkındalığa" açılır; iki gelenek, trajedinin dilini farklı ama tamamlayıcı doğrultularda kurar.

Üç eser, aşkın yalnız özel alanda yaşanan bir duygu olmadığını; aksine aile, cemaat, sınıf ve otorite ilişkilerinin en görünür biçimde sınandığı bir alan olduğunu ortaya koydu. Leylâ vü Mecnûn'da namus ve mahremiyet eksenli cemaat gözetimi; Mem û Zîn'de feodal tabakalaşma ve saray merkezli otorite; Romeo and Juliet'te ise feodal

onur kültürü ve hanedan rekabeti, aşkın seyir ve sonucunu belirleyen ana yapısal etmenlerdir. Bu düzlemde aşk, her üç metinde de düzenle görünür bir çatışmaya girer: Doğu'da çatışma ilahî adalet ve teslimiyetle çözülürken, Shakespeare'de çözüm, bireyin bedel ödeyen özgürlük arzusunun sosyal sonuçları üzerinden gelir. Eserler, aşkı ahlâkın, sınıfın ve iktidarın aynası olarak konumlandırır.

Çalışma, üç metnin poetik örgülerini karşılaştırarak, dilin yalnız "anlatan" değil aynı zamanda "kurucu" bir güç olduğunu gösterdi. Fuzûlî'de lirik yoğunluk, mazmun sistemi ve tasavvufî metaforlar aracılığıyla "kelâmın aşklaşması"na dönüşür; anlam, mecazdan hakikate köprü kuran bir musikîyle taşınır. Hânî'nin dili, öğretici ve sâkin bir retorikle etik ve metafizik bir dengeyi hedefler; semboller, halk kültürü ile irfanın kesiştiği yerde ahlâkî bir harita çizer. Shakespeare'de ise iambic pentameter'ın ritmi, antitezler ve sahnelemeye içkin görsellik, duyguyu eyleme, iç gerilimi dramatik harekete çevirir. Bu bakımdan Doğu'da sembolizm "tecellîyi sezdiren" bir işlev üstlenirken, Shakespeare'de semboller "insan doğasının diyalektiğini" görünür kılar.

Çöl, gül-bülbül, zindan, ışık-karanlık, kader, ölüm ve yasak aşk gibi motiflerin üç eserdeki dolaşımı, motiflerin hem evrensel hem de kültürel olduklarını açığa çıkardı. Aynı motif, Doğu'da hakikate yükselişin sembolü olurken, Batı'da bireyin trajik ufkunu belirleyen varoluşsal bir işarete dönüşebiliyor. Böylece motifler, her metinde yalnız tekrarlanan süsler değil, düşünceyi taşıyan yapısal unsurlar olarak iş gördü.

Tez, metin içi yakın okumayı tarihsel-sosyolojik bağlamlandırma ve poetik çözümleme ile birleştiren bir yaklaşım geliştirdi. Aşk temasını yalnız içerik düzeyinde değil, ontolojik (hakikat-özne), sosyolojik (cemaat-iktidar), poetik (form-sembol) ve trajik (kader-eylem) eksenlerinde birlikte değerlendiren bu model, Doğu-Batı karşılaştırmalarında sık rastlanan dikotomileri indirgemeci hiyerarşiler kurmadan aşmayı hedefledi. Böylelikle aşkın "metafizikleşmesi" ile "dünyevîleşmesi"nin birbirini dışlamadığı; tersine, farklı kültürel dizgelerde tamamlayıcı iki perspektif olduğu gösterildi.

Araştırma, aşkın her üç metinde de bir bilme biçimi olarak kurulduğunu düşündürüyor. Doğu'da bu bilme, sezgi ve arınmanın eşlik ettiği tasavvufî bir "tanıma"nın diliyle; Shakespeare'de ise deneyim, hata ve farkındalık üzerinden işleyen hümanist bir "öz-bilme"nin diliyle ifade edilir. Her iki gelenekte de aşk, özneyi dönüştüren ve ona

sınırlarını öğreten bir kuvvet olarak görünür. Bu nedenle aşk, yalnız tema değil, aynı zamanda bir epistemolojidir.

Üç metnin üzerinde uzlaştığı bir diğer bulgu, aşkın toplumun görünmez yasalarını görünür kıldığıdır. Namus, feodal onur, sınıf hiyerarşisi ve aile otoritesi gibi düzenekler, aşk sayesinde edebî eleştiriye açılır. Bu eleştiri, Doğu'da kozmik adalet ve teslimiyet içinde, Batı'da ise bireysel özerklik ve toplumsal dönüşüm çağrısıyla biçimlenir. Aşk, bu anlamda, düzeni ifşa eden ve kimi kez onu dönüştüren bir deneyimdir.

Form ve içerik arasındaki uyum, her üç eserin kalıcı etkisini açıklıyor. Fuzûlî'nin lirizmi, Hânî'nin hikmetli dengesini; Shakespeare'in dramatik enerjisi ise hümanist duyarlığı taşır. Estetik, burada yalnızca "güzel söyleyiş" değil, eserin düşüncesini gerçekleştirme biçimidir. Bu nedenle üç metnin estetiği, aşkın felsefî yükünü taşıyan en güvenilir araç olarak önem kazanır.

Tezde, aşkın ontolojisi ile toplumsal kodlar arasındaki ilişki, yalnız ikili karşıtlıklarla değil, geçişkenlik ve tamamlayıcılık ilkeleriyle açıklanmıştır. Sembol ve motiflerin işlevi, salt benzerlikler düzeyinde değil, epistemik ve etik rollerine odaklanarak yeniden yorumlanmıştır. Aşkın trajik sonuçları, farklı medeniyetlerde hakikat, özgürlük ve adalet kavramlarıyla bağlanarak ortak bir kavramsal çerçevede toplanmıştır.

Çalışma, üç "kanonik" metinle sınırlı kalarak derinlikli bir karşılaştırma sundu; ancak aynı eksende başka örneklerin (Nizâmî'nin Leylâ ile Mecnûn'u, Câmî, Nevâî; Batı'da Dante, Petrarca veya modern trajedi kadar lirik anlatılar) katılması, bulguların genellenebilirliğini zenginleştirebilir. Metinlerarası izleğin görsel sanatlar, musiki ve modern sahnelemelerle genişletilmesi; ayrıca alımlama çalışmalarının (okur/izleyici tepkileri) dâhil edilmesi, aşkın kültürel dolaşımını çok katmanlı biçimde haritalandıracaktır. Nihayetinde, çağdaş toplumsal cinsiyet tartışmalarının klasik metinlerdeki "kadın özne" temsiline uygulanması da gelecekteki araştırmalar için verimli bir yön sunar.

Son olarak bu tez, aşkın yalnızca yaşamı süsleyen bir izlek değil, insanın kendini, başkasını ve dünyayı kavrayış tarzı olduğunu göstermiştir. Doğu'da aşk, benliği eriterek hakikate katılmanın yoludur; Batı'da ise benliği kurarak özgürlüğe

yönelmenin cesaretidir. Farklı yollar, farklı diller ve farklı sonlar… Ancak ortak payda değişmez: aşk, ister ilahî bir tecellîye, ister insancıl bir uyanışa dönsün, her defasında insanı dönüştürür. İşte bu yüzden Mem û Zîn, Leylâ vü Mecnûn ve Romeo and Juliet, çağlar boyunca yalnız "aşkı anlatan" değil, aşkın bizde açtığı yarayı ve bıraktığı ışığı hatırlatan eserler olarak yaşamaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Ahmed, L. (1992). *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. Yale University Press.

Andrews, W. G., & Kalpaklı, M. (2005). *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society, 1450–1700*. Duke University Press.

Aristotle. (1996). *Poetics (M. Heath, Trans.)*. Penguin Classics.

Bevington, D. (2008). *Shakespeare*. Blackwell Publishing.

Bloom, H. (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. Riverhead Books.

Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power*. Harvard University Press.

Booth, S. (1983). *Shakespeare's Sonnets*. Yale University Press.

Chartier, R. (1990). *Cultural History: Between Practices and Representations*. Cornell University Press.

Chittick, W. C. (1989). *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-ʿArabī's Metaphysics of Imagination*. State University of New York Press.

Corbin, H. (1993). *History of Islamic Philosophy* (L. Sherrard, Trans.). Kegan Paul.

de Bruijn, J. T. P. (1997). *Persian Sufi Poetry: An Introduction to the Mystical Use of Classical Persian Poetry*. Curzon.

Duncan-Jones, K. (2010). *Shakespeare: Upstart Crow to Sweet Swan: 1592–1623*. Arden Shakespeare.

Eagleton, T. (2003). *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Blackwell.

Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press.

Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality*, Volume I: An Introduction. Vintage Books.

Fuzûlî. (2000). *Leyla ve Mecnûn*. (M. Doğan, Dü.) İstanbul: YKY Yayınları.

Fuzûlî. (tarih yok). *Destân-ı Leylî vü Mecnûn*.

Fuzûlî. (2009). *Leylî vü Mecnûn* (Haz. Muhsin Macit). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Fuzûlî. (2000). *Leylî vü Mecnûn* (Haz. A. Sırrı Levend). İstanbul: MEB Yayınları.

Fuzûlî. (2000). *Leylâ vü Mecnûn*. (M. Macit, Ed.). Ötüken Yayınları.

Garber, M. (2004). *Shakespeare After All*. Anchor Books.

Giddens, A. (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies*. Stanford University Press.

Greenblatt, S. (2012). *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. W.W. Norton & Company.

Golden, L. (2010). *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. American Philological Association.

Greenblatt, S. (2012). *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. W. W. Norton & Company.

el-Hakim, M. (2021). *Mystical Love in Kurdish Literature: A Comparative Study on Mem û Zîn and Classical Sufi Poetry*. Kurdish Studies Journal, 9(2), 34–48.

Hânî, A. (1968). *Mem û Zîn*. (M. Bozarslan, Çev.) İstanbul: Gün Yayınları.

Hânî, A. (1998). *Mem û Zîn* (M. E. Bozarslan, Ed.). Avesta Yayınları.

Karabey, T. (2006). "Ahmed-i Hânî (1651-1707) Hayatı, Eserleri ve Mem u Zîn Mesnevisi". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C.12, S.30. s.57-64.

Karamustafa, A. (2007). *Sufism: The Formative Period*. California: University of California Press.

Kiernan, P. (2015). *Shakespeare's Theory of Drama*. Cambridge University Press.

Leezenberg, M. (2003). *The Consecration of a Kurdish National Epic: The Mem û Zîn of Ahmad-i Khani*. In S. K. Kreyenbroek & C. Allison (Eds.), Kurdish Culture and Identity (pp. 20–34). Zed Books.

Lescot, R. (1945). *Memê-Bozê et Zin, poème d'Ahmad-é Khanî* (éd. & trad.). Institut Français de Damas.

Levenson, J. (Ed.). (2016). *Romeo and Juliet* (The Arden Shakespeare, 3rd series). Bloomsbury.

Lewisohn, L. (1999). *The Heritage of Sufism: Classical Persian Sufism from its Origins to Rumi (700-1300*). Oxford: Oneworld.

Lewisohn, L. (2010). *Love as the Path to Divine Union in Classical Persian Literature*. In J. W. Morris (Ed.), The Heritage of Sufism (pp. 1–27). Oneworld Publications.

Meisami, J. S. (1998). *Medieval Persian Court Poetry*. Princeton University Press.

Nasr, S. H. (1987). *Knowledge and the Sacred*. State University of New York Press.

Nevo, R. (1980). *Tragic Form in Shakespeare*. Princeton University Press.

Nicholson, R. A. (1914). *The Mystics of Islam*. London: Routledge.

Ibn Arabi. (1980). *Fusûs al-Hikam*. (A. E. Affifi, Ed.). Cambridge University Press.

Özervarlı, M. (1997). *Şeyh Ahmed-i Hânî*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 16, 31-32.

Rackin, P. (1990). *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. Cornell University Press.

Schimmel, A. (1975). *Mystical Dimensions of Islam.* North Carolina: University of Nort Carolina Press.

Shakespeare, W. (2010). *Romeo ve Juliet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Shakespeare, W. (2020). *Romeo ve Juliet* (Çev. Can Yücel). İstanbul: PDFDrive Dijital Kütüphane Edisyonu.

Shakespeare, W. (1997). *Romeo and Juliet*. (J. Levenson, Ed.). Bloomsbury Arden Shakespeare.

Wells, S., & Orlin, L. C. (2003). *Shakespeare: An Oxford Guide*. Oxford University Press.

ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ferda YAVUZ

Yabancı Dil : Farsça, Fransızca

Doğum Yeri / Yılı :

E-Posta :

ORCID Numarası :

Eğitim Bilgileri :

2015, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

2001, Uludağ Üniversitesi, Sağlık Hiz. Meslek Yüksek Okulu, Sağlık Teknikerliği

Mesleki Deneyimi:

2001-2004, Sağlık Teknikeri, Bursa Uludağ Üniversitesi, Biyokimya Laboratuarı

2004-2007, Sağlık Teknikeri, Bursa Çekirge Devlet Hastanesi, Biyokimya Laboratuarı

2007-2010, Sağlık Teknikeri, İzmir Karabağlar Toplum Sağlığı Merkezi