

ERDEM

Sayı/Issue: 90 Haziran/June 2026

Başvuru/Submitted: 16-07-2025

Değerlendirme: İki Dış Hakem/Evaluation: Two External Referees

Kabul/Accepted: 13-02-2026

Çift Taraflı Körleme/Double-Blind Review

Benzerlik Taraması Yapıldı/Similarity Scan Performed - intihal.net

Yayın/Publication: 20-06-2026

Hece Vezniyle Yazılıp Darülbedayi'de Oynanmış İlk Yerli Piyes *Binnaz* Telif mi Yoksa Adaptasyon mu?

Hüsrev Akın | [0000-0002-9844-1781](mailto:husrevakin@gmail.com) | husrevakin@gmail.com
Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. | Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi/ University
Fen Edebiyat Fakültesi/ Faculty of Arts and Sciences
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ Department of Turkish Language and Literature
Erzincan | Türkiye
<https://ror.org/02h1e8605>

Atf: Akın, Hüsrev (2026). "Hece Vezniyle Yazılıp Darülbedayi'de Oynanmış İlk Yerli Piyes Binnaz Telif mi Yoksa Adaptasyon mu?", *Erdem*, Haziran, Sayı:90, s. 1-22.

Citation: Akın, Hüsrev (2026). "Binnaz, the First Native Play Written in Syllabic Meter and Staged at Darülbedayi: an Original Work or an Adaptation?", *Erdem*, June, Issue:90, pp. 1-22.

Makale Bilgileri Article Information

Yapay Zekâ Beyanı

Çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zekâ tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, tarafımda bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

AI Disclosure

No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content has been produced by myself in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.

Etik Kurul İzni

Çalışma etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Ethics Committee Approval

The study does not require ethics committee approval, and the data used were obtained through a literature review / published sources. It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of the study and that all referenced works are listed in the bibliography.

Etik Bildirim

erdemdergisi@akmb.gov.tr

Complaints

erdemdergisi@akmb.gov.tr

Lisans

Bu makale Creative Commons Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisans (CC BY-NC) ile lisanslanmıştır.

License

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

Dizinleme Bilgileri

Dergi TR Dizin, DOAJ, ERIH PLUS, MLA ve J-Gate tarafından dizinlenmektedir.

Indexing Information

The journal is indexed in TR Dizin, DOAJ, ERIH PLUS, MLA and J-Gate.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Conflict of Interest

There is no potential conflict of interest in this study.

Hece Vezniyle Yazılıp Darülbedayi’de Oynanmış İlk Yerli Piyes *Binnaz* Telif mi Yoksa Adaptasyon mu?

Öz

Bu çalışma, Yusuf Ziya Ortaç’ın Türk tiyatrosunda önemli bir dönüm noktası kabul edilen *Binnaz* piyesi ile Victor Hugo’nun Fransız romantizminin önde gelen yapıtlarından *Marion de Lorme* arasındaki edebî ilişkiyi kapsamlı bir karşılaştırmalı analizle incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, *Binnaz*’ın edebî kökenlerini somut verilerle ortaya koyarak, eserin özgün bir telif mi yoksa sistematik bir adaptasyon mu olduğunu güçlü kanıtlarla açığa kavuşturmak. Bu doğrultuda her iki piyesin olay örgüsü, karakter arketipleri, tematik örüntüleri ve yapısal özellikleri metin temelli bir yöntemle derinlemesine çözümlenmiştir.

Yapılan karşılaştırmalı incelemeler, iki eser arasında karakterlerin ahlaki duruşlarından olayların trajik düğüm noktalarına kadar şaşırtıcı derecede büyük ve yapısal benzerlikler olduğunu net bir şekilde göstermiştir. Kahramanın farkında olmadan müstakbel rakibini bir tehlikeden kurtarması, kamusal alandaki çatışma sonrası idam cezası alması, nüfuzlu kişiler aracılığıyla af aranması ve nihayetinde sunulan af imkânını reddederek ölüme gönüllü yürümesi gibi kritik kurgusal aşamalar her iki piyeste birebir örtüşmektedir. Beş perdelik Fransızca metnin üç perdeye indirgenmesi, birtakım teknik kusurlara, mantıksal uyumsuzluklara ve dramatik aksaklıklara yol açmıştır.

Sonuç olarak, elde edilen bulgular ışığında *Binnaz*’ın vakası ve kurgusu bakımından *Marion de Lorme*’dan yapılmış sistemli bir adaptasyon olduğu saptanmıştır. Buna karşın yapıt, Batı temelli bu kurgusal yapıyı Türkçülük akımının dilde sadeleşme ideali ve millî vezin olan hece vezniyle başarıyla birleştirmiştir. Darülbedayi’de heceyle sahnelenen ilk yerli piyes olma unvanını taşıyan *Binnaz*, konusu itibarıyla bir uyarlama olsa da bu kültürel yerleşirme çabası ve biçimsel yenilikçiliği ile Türk tiyatro tarihindeki öncü, kurucu ve sarsılmaz değerini korumaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Binnaz*, *Marion de Lorme*, Adaptasyon, Karşılaştırmalı Edebiyat, Türk Tiyatrosu, Yusuf Ziya Ortaç, Victor Hugo.

***Binnaz*, the First Native Play Written in Syllabic Meter and Staged at Darülbedayi: an Original Work or an Adaptation?**

Abstract

This study examines the literary relationship between Yusuf Ziya Ortaç’s play *Binnaz*, considered a significant turning point in Turkish theater, and Victor Hugo’s *Marion de Lorme*, one of the leading works of French Romanticism, through a comprehensive comparative analysis. The primary objective of the research is to clarify with strong evidence whether the work is an original creation or a systematic adaptation by revealing the literary origins of *Binnaz* through concrete data. In this direction, the plot, character archetypes, thematic patterns, and structural features of both plays have been analyzed in depth using a text-based method.

The comparative examinations conducted have clearly demonstrated that there are surprisingly substantial and structural similarities between the two works, ranging from the moral stances of the characters to the tragic turning points of the events. Critical fictional stages -such as the protagonist unwittingly saving his future rival from danger, receiving a death sentence after a conflict in a public space, seeking a pardon through influential figures, and ultimately walking voluntarily to his death by refusing the offered opportunity for a pardon- completely overlap in both plays. Reducing the five-act French text to three acts led to certain technical flaws, logical inconsistencies, and dramatic disruptions in the process.

Consequently, in light of the findings obtained, it has been determined that *Binnaz* is a systematic adaptation of *Marion de Lorme* in terms of its plot and structure. In contrast, the work successfully combined this Western-based fictional structure with the Turkism movement’s ideal of linguistic simplification and the national meter, the syllabic meter. Holding the title of being the first domestic play staged in syllabic meter at the Darülbedayi, even though *Binnaz* is an adaptation by subject matter, it retains its pioneering, foundational, and unwavering value in the history of Turkish theater through this effort of cultural indigenization and formal innovation.

Keywords: *Binnaz*, *Marion de Lorme*, Adaptation, Comparative Literature, Turkish Theater, Yusuf Ziya Ortaç, Victor Hugo.

Giriş

II. Meşrutiyet, Osmanlı tiyatrosunda Batılılaşma gayretlerinin en yoğun yaşandığı dönem olmuştur. Meşrutiyetin ilanıyla birlikte ortaya çıkan özgürlük ortamı sanatçılara muhteva açısından geniş bir imkân sunarken Türkçülük ve dilde sadeleşme cereyanları da tiyatro eserlerinin niteliklerini daha millî bir çizgiye yöneltmiştir. Meşrutiyetin ilânının hemen ardından ortaya çıkan çoğu amatör farklı tiyatro kumpanyaları sayesinde halkın tiyatroya olan ilgisi artmış, eskiden yasaklanmış olan oyunlarla birlikte yeni yazılan oyunlar da sahnelenmeye başlamıştır. Sergilenen bazı oyunların gelirlerinin “menfaat-i milliye” uğruna harcanacağı belirtilmesi de halkın oyunlara teveccüh göstermesinde önemli rol oynamıştır (And 2014: 115). Bu dönemde halkın tiyatroya yoğun ilgisine rağmen telif eserlerin sayıca az olması yazarları Fransız tiyatro, vodvil ve melodramlarına yöneltmiştir. Bu eserlerin bir kısmı tercüme edildiği gibi önemli bir kısmı da uyarlama yoluyla Türkçeye kazandırılmıştır. Tiyatro özelinde uyarlama/adaptasyon bir eserin farklı bir kültüre taşınırken basit bir dil çevirisinden öte eserin yerleştirilmesi sürecini ifade eder. Bu süreçte eser kişi, mekân, zaman, âdet ve gelenekler, olay örgüleri gibi yönlerden hedef toplumdaki seyircilerin beklentilerine uygun hâle getirilir. Bu özelliğiyle uyarlama metne birebir sadık kalınarak yapılan çeviriden farklı olarak eseri yeniden yorumlama ve yazma faaliyeti olarak öne çıkar (Çalışlar 1995: 660-661). Tercüme edilen eserlerde ortaya çıkan kültür farklılıklarının uyarlama eserlerde ortadan kaldırılması mümkün olduğundan, Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde yabancı tiyatro oyunları konu ve karakterler bakımından Osmanlı yaşam tarzına, gelenek ve göreneklerine uygun hâle getirilmiş, bu sayede seyircilerin oyunlara daha fazla ilgi göstermesinin önü açılmıştır.

Meşrutiyet’in ilk yıllarında hissedilen özgürlük ortamı ilerleyen zamanlarda farklı siyasi sebeplerle kısıtlanmış, bu durum tiyatro eserlerinin konularını da sınırlamıştır. 1908 sonrasında yoğun olarak görülen siyasi muhtevalı oyunların yerine toplumsal veya siyasi açıdan “suya sabuna dokunmayan” eserler tercih edilmeye başlanmış, böylece Batılı tiyatro eserlerinin hem konuları hem şahıslarıyla yerleştirilerek seyirciye ulaştırılması yazarların olası sansür mekanizmalarını aşmalarına imkân sağlamıştır. Bununla birlikte Batıda yazılıp oynanmış popüler eserlerin kurgularının seyirci tarafından zaten beğenilmiş olması, onların uyarlamalarının da başarıya ulaşmasında önemli bir zorluğun üstesinden gelmesinde önemli katkı sağlamış, özellikle *La Petite Illustration* gibi dergiler tiyatro oyunlarına kaynak olarak

kullanılmıştır (Nutku 1970: 87). “Bu dönemde uyarlama piyes kaleme alma o kadar yaygınlaşmıştır ki pek çok yazar uyarladığı özgün eser ve yazarının adını bile anma gereksinimi duymadan, doğrudan kendine mal etmiştir. Dolayısıyla bu süreçte verilen telif eserler ve uyarlamalar birbirine karışmıştır.” (Bulut 2016: 118) Batılı tiyatro eserlerinin uyarlama yoluyla Türk edebiyatına kazandırılması yerli tiyatro yazarlarının yetişmesi için bir okul görevi de görmüştür. Bu eserlerdeki sahne ve anlatım tekniklerinin Türk sahnelerine taşınmasıyla yerli sanatçılara örnek oluşturması, böylelikle yerli ve özgün eserlerin yazılmasına imkân sağlaması hedeflenmiştir. Böylece uyarlanan eserler sadece eser boşluğunu doldurmakla kalmamış, Türk tiyatrosunun gelişimine de katkı sağlayan bir yöntem olmuştur.

1. Meşrutiyet Tiyatrosunda Uyarlama Oyunlar ve *Binnaz*'a Yöneltilen Eleştiriler

Meşrutiyet döneminin tiyatro faaliyetleri arasında en önemli gelişmelerden birisi 1914 yılında Darülbedayi-i Osmani'nin kurulması olmuştur. Sonradan Şehir Tiyatroları ismini alacak olan bu kurum ilk başta bir güzel sanatlar enstitüsü olarak düşünülmüşse de sonraki gelişmeler neticesinde Darülbedayi daha çok tiyatro faaliyetleri gösteren bir yer haline gelmiştir. Darülbedayi ilk temsilini Hüseyin Suat'ın Emile Fabre'dan uyarladığı *Çürük Temel* adlı oyun ile gerçekleştirmiştir (And 2022: 180). Darülbedayi'nin sahneye koyduğu ilk yerli oyun 2 Mart 1917 tarihinde oynanan, Halit Fahri'nin *Baykuş* adlı piyesi olmuştur. Manzum olarak aruz vezniyle yazılan, mekân ve şahıslarıyla Anadolu'yu konu edinen bu oyun hem sanatçılardan hem halktan büyük takdir toplamış, hakkında hayli yazı yazılmıştır (Akın 2025a: 161-243).

Baykuş'un sahneye konmasından bir yıl sonra Yusuf Ziya, Türk tiyatro tarihinde önemli dönüm noktalarından birisi olarak kabul edilen *Binnaz* piyesini yazmış ve eser 11 Nisan 1919'da Darülbedayi tarafından sahnelenmiştir. Bu dönem Türk edebiyatının her sahasında olduğu gibi tiyatro sahasında da şekil ve muhteva bakımından yerlileşme çabalarının ön plana çıktığı bir zamana denk gelmektedir. Dönemin en önemli tiyatro kuruluşlarından birisi olan Darülbedayi tarafından sahnelenmiş olmasıyla eser hece vezniyle yazılıp oynanan ilk yerli piyes olma ayrıcalığını kazanmıştır. Bu durum aynı zamanda hece vezninin ve sade İstanbul Türkçesinin tiyatro sahnesinde başarıyla uygulanabileceğinin de bir ispatı olmuştur.

Oyun, sahnelendiği dönemde gerek kurgusu gerekse dramatik olay örgüsü cihetiyle eleştirilere maruz kalmış olsa da hece vezninin ve sade Türkçenin tiyatro sahnesine başarıyla tatbik edilebileceğini gösterdiği için fazlasıyla takdir toplamıştır. Eserin aruz vezninin ağır yapısına karşı, milli vezin olarak kabul edilen hece vezninin tiyatroya daha uygun olduğunu kanıtlamış olması hem edebî çevreler hem de oyuncular tarafından beğeniyle karşılanmıştır.

II. Meşrutiyet döneminde tiyatrolarda sahnelenebilir nitelikte telif eserin az sayıda bulunması özellikle Fransız tiyatro metinlerinin uyarlanarak çeşitli kumpanyalar tarafından sahnelenmesine neden olmuştur. Bu süreçte uyarlama sayısı oldukça artmış, zaman içinde intihal olarak kabul edilebilecek dereceye varmıştır. Dönem içinde çoğu yazar uyarladıkları eserleri kendi telif eseriymiş gibi göstermekte herhangi bir sakınca görmemiştir. Hüseyin Suat'ın telif eseri olarak bilinen *Kirli Çamaşırlar* oyunu bunlara bir örnek olduğu gibi İbnürrefik Ahmet Nuri de birçok oyununda uyarlama olduğunu belirtmemiş, oyunları kendi telif eseri gibi göstermiştir. Bugüne kadar yapılan araştırmalarda birçok oyunun benzer durumda olduğu görüldüğü gibi bundan sonra yapılacak çalışmalarda başka oyunların da uyarlama oldukları ortaya çıkabilecektir (And 1971: 272).

Yusuf Ziya'nın *Binnaz* tiyatrosu da bu noktada dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir. *Binnaz* gerek yazıldığı gerekse sahnelendiği dönemde yazarı tarafından uyarlama olduğu açıkça belirtilmiş bir eser olsaydı döneminde esere yöneltilen eleştiriler farklı bir mahiyet arz edebilirdi. Nihayetinde bu eleştirilerin odak noktasını eserin telif olarak gösterildiği hâlde birçok yönüyle Victor Hugo'nun eseriyle benzerlik göstermesi oluşturmaktadır. Yusuf Ziya hatıralarında bu eseri yirmi yaşında iken dört beş ay gibi bir sürede yazdığını, bunun sonucunda da edebî şöhreti yakaladığını dile getirmektedir. (Ortaç 1966: 345-346). Genç yaştaki bir şairin hızlı bir şekilde şöhrete kavuşma isteği yazarın *Binnaz*'ı adapte bir eser olduğunu gizlemesine sebep olduğu yorumunun yapılmasına imkân vermektedir. Eğer *Binnaz*, yazarı tarafından açıkça bir uyarlama olarak takdim edilseydi, esere yöneltilen eleştirilerin mahiyeti de şüphesiz farklı olurdu.

Binnaz'ın sahnelendiği dönemde hakkında yazılan yazıların hemen hepsi oyunu dil ve üslup yönüyle beğenirken kurgu itibarıyla olan zayıflıklarını da dile getirmeyi ihmal etmemişlerdir. Mehmet Fuat Köprülü, Reşat Nuri, Kemal Emin, İbrahim Necmi, Faruk Nafiz gibi dönemin önde gelen tenkitçileri eserde gördükleri teknik aksaklıkları ayrıntılarıyla belirtirlerken (Akın 2025b: 61-71), Güzide Osman farklı bir noktaya dikkat çekmiş ve eserin

Victor Hugo'nun *Marion de Lorme* piyesinden uyarlanmaya çalışıldığını, ancak "bir telif olmadıktan başka iyi, muvaffakiyetli adaptasyon bile (Güzide Osman 1335: 206)" olmadığını iddia etmiştir. Güzide Osman yazısında *Marion de Lorme*'un kısaca özetini verdikten sonra olay örgüsünün buradan *Binnaz*'a uyarlanmaya çalışıldığı için oyunda birçok aksaklık olduğunu göstermiştir. Fransa'da XIII. Louis zamanında geçen olaylar Lâle Devrine uydurulmaya çalışılmış, Hugo'nun eserinde düello yapanların idama mahkûm edilmeleriyle sonuçlanan olay Yusuf Ziya'nın eserinde Hamza'yı kolundan hafif yaraladığı için Efe Ahmet'in idam edilmesine çevrilmiştir. Hugo'nun piyesinde bu idam kararı sonrasında ortaya çıkan affedilme olayları birbirleriyle bağlantılı olduğu halde Yusuf Ziya bu olay örgüsünü değiştirememiş ve Mahmut Paşa'yı padişahın huzuruna çıkartıp af fermanı almasını sağlamıştır. Halbuki, Güzide Osman'a göre Fransa'da Marki de Nangis'in Fransa kralından af talep etmesi olağan bir durumken Mahmut Paşa'nın Osmanlı padişahı III. Ahmet'ten şefaahat talep etmesi hiç de uygun değildir. Güzide Osman eserde başka hatalar da bulunduğunu, bunların hepsinin sebebinin eserin bir adaptasyon gayretinden kaynaklandığını söyler (Güzide Osman 1335: 205-206).

Güzide Osman'ın bu yazısından sonra Kemal Emin *Marion de Lorme* ile *Binnaz*'ın sadece af fermanı noktasında benzediklerini, bu husustan başka bir benzerliklerinin olmadığını dile getirir (Kemal Emin 1335: 3). Vedat Örfi, II. Meşrutiyet döneminin başarısız tiyatro oyunları arasında, *Binnaz*'ın Dârülbedayi oyuncularının da fevkalade gayretleri sonucunda oldukça başarılı bir eser olarak zuhur ettiğini belirtir; *Marion de Lorme*'dan adapte olduğu tezini kabul etmez; ona göre Victor Hugo'nun piyesi *Binnaz* için ancak memba-ı ilham olmuştur (Vedat Örfi 1335: 243). Faruk Nafiz, *Şair Nedim* dergisinde yayınladığı yazısında *Binnaz*'ı savunur ve *Marion de Lorme* ile aralarındaki benzerliğin sadece Hamza ile Efe Ahmet ve Gaspar ile Didier arasındaki mücadeleden ibaret olduğunu, sırf bu yüzden de eserin adaptasyon olduğunu iddia etmenin haksızlık olduğunu dile getirir ([Çamlıbel] 1335: 222). *Büyük Mecmua*'da Mim müstearıyla yayınlanan yazıda *Marion de Lorme* ile *Binnaz* arasında görülen lüzumundan fazla benzerlik yüzünden "Binnaz'ın istenildiği derecede millî bir eser olmadığını, ecnebi tesirinden masun kalamadığını görmek bizce az çok inkisar-ı hayali mucip oldu ki bunun için şaire teşekkür etmeyeceğiz." (Mim 1335: 111) denilerek eserin beklentileri karşılamadığı dile getirilmiştir. Makalenin bundan sonraki kısımlarında iki eserin hangi yönlerden birbirlerine benzedikleri ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

2. *Marion de Lorme* ve *Binnaz* Piyeslerinin Özetleri

Victor Hugo'nun 1829 yılında yazdığı ancak sansür sebebiyle 1831 yılında da sahneye konulan beş perdeden oluşan *Marion de Lorme* piyesi esere adını veren Paris'in ünlü fahişesi Marion'un geçmişin kirlerinden kurtulmaya çalışarak safiyane bir aşkla sevdiği Didier ile yaşadığı trajik hikâyeyi anlatır. Didier, düellonun yasaklandığı ve sonucunun idam cezası olduğunu bildiği halde yasağı çiğner ve kendisine rakip konumuna gelen Saverny ile düelloya tutuşur. Bunun sonucunda hem Didier'nin hem Saverny'nin idam cezasına çarptırılmasıyla olaylar tırmanır. Marion âşık olduğu Didier'yi krala affettirmeye muvaffak olsa da Kardinal Richelieu'nun bu affın geçersiz olduğuna dair yargıç Laffemas'ya belge vermesiyle Didier'nin idam cezası kesinleşmiş olur. Bunun üzerine Marion, Didier'yi hapisten kaçırabilmenin çarelerini aramaya başlar ve eski hayatından müşterisi olan yargıç Laffemas'la birlikte olmaya razı olur. Ancak Marion'un Didier'ye olan aşkı uğruna katlandığı bu fedakârlığını Didier ihanet olarak algılar ve tertemiz duygularla bağlandığı kadının bu şekilde kirlenmesini kabullenemez, hapisten kaçma fırsatını kabul etmeyerek kendi rızasıyla idama gider (Hugo 1966).

8

Binnaz piyesi 1918 yılında yazılıp 1919'da Darülbedayi tarafından sahnelenmiş üç perdeden oluşan bir oyundur. Lâle Devri İstanbul'unda herkesin namını duyduğu, güzelliğiyle meşhur Binnaz'ın etrafında gelişen bir aşk ve onur hikâyesidir. Binnaz, bir yandan Efe Ahmet'e duyduğu yoğun aşkla bağlanmışken, diğer yandan soylu ve nüfuz sahibi Hamza'nın aniden evine gelip kendisini sevdiğini söylemesiyle kafa karışıklığı yaşar. Efe Ahmet ile Hamza bir kahvehanede karşı karşıya gelerek Binnaz uğruna bir kavgaya tutuşurlar ve Hamza kolundan yaralanır. Efe Ahmet tutuklanarak hapse atılır ve hakkında idam cezası verilir. Efe'nin idam edilecek olmasına üzülen Binnaz, Hamza'dan Efe Ahmet'i kurtarmak için çare bulmasını ister, o da dedesi Mahmut Paşa vasıtasıyla bir af fermanı almaya muvaffak olur. Bu sırada hapisten kaçarak Binnaz'ı görmeye gelen Efe Ahmet Binnaz'ın Hamza'yla yakınlaşarak kendisine ihanet ettiğini fark edince af fermanını yakar, idama götürülmek üzere yeniçerilere teslim olur (Ortaç 1941).

3. *Marion de Lorme* ile *Binnaz*'ın Karşılaştırılması

Fransız tiyatrosunun ve romantik akımın önemli temsilcilerinden Victor Hugo'nun *Marion de Lorme* oyunu ile II. Meşrutiyet döneminde hece vezni ve sade bir Türkçe ile yazılıp sahnelendiği için hayli takdir toplayan Yusuf Ziya'nın *Binnaz* piyesi gerek vaka kuruluşu gerekse olayların merkezinde yer alan kadın ve erkek karakterler üzerinden detaylı bir karşılaştırma konusudur. Bu iki eser farklı kültürlerle ait toplumsal ve ahlaki kodları yansıtır olsa da vakaların seyrindeki benzerliklerin fazla olması *Binnaz*'ın uyarlama olduğu yönünde kuvvetli göstergeler ortaya koymaktadır.

3.1. Konu ve Tema Benzerlikleri

Marion de Lorme Batı, *Binnaz* ise Türk-İslâm kültüründe yazılmış olmalarına rağmen iki oyun da aşk, ihanet, şeref, fedakârlık, kıskançlık ve ölüm gibi motifleri olay örgülerinin ve karakterlerin kaderlerinin merkezine yerleştirmesi bakımından benzerlikler sergilemektedir.

Öncelikle her iki piyeste de aşk dramatik çatışmaya sebep olur ve karakterleri trajik sona sürükler. Marion'un Didier'ye beslediği aşk geçmişinden kurtulma ve toplumsal yargıdan kurtulma çabasını ortaya koyarken *Binnaz*'ın Efe Ahmet'e duyduğu sevgi Hamza'nın aniden ortaya çıkan ilgisiyle kesişerek aşk üçgenini ortaya çıkarır. İki oyunda da yoğun aşkın gölgesinde ihanet teması görülür. Marion'un Didier'yi kurtarmak için Laffemas'ya kendini teslim etmesi Didier tarafından, *Binnaz*'ın Efe Ahmet'i idamdan kurtarmak için Hamza ile yakınlık kurması Ahmet tarafından ihanet olarak algılanır ve erkekler arasında bir kıskançlığı ortaya çıkarır.

Marion de Lorme ile *Binnaz* piyeslerinde olayların merkezinde bulunan kadın karakterler, kültür ve dönem farklılıklarına rağmen eserin dramatik vaka kurgusunun temelini oluşturmaları ve sosyal konuları itibariyle oldukça benzemektedirler. Marion ve *Binnaz* eserlere adlarını veren *eponim* (Baldick 2008: 116) figürler olarak vakanın mutlak merkezinde yer alırlar. İki kadının da yaşadıkları ikilemler, olaylar sırasında aldıkları kararlar ve üzerlerindeki baskılar dramatik gerilimi ve trajik sonu belirleyici mahiyettedir.

Marion de Lorme'da Didier'nin Marion'a duyduğu safiyane aşk, Marion'un Paris'te herkesin bildiği meşhur bir fahişe olduğu gerçeğinden tamamen habersiz olması üzerine kurgulanır. Bu durum oyunda hem dramatik ironinin temelini oluşturur hem de Didier'nin safiyet algısı ile sosyal

gerçeklik arasındaki çatışmayı gözler önüne serer. Didier'nin gerçek kimliğini bilmeden Marion'a âşık olup onu yüceltmesi trajik sona giden vaka kurgusunda ahlaki değerlerin ve toplumsal statülerin belirleyici rolünü pekiştiren bir unsur olarak işlev görür. Marion'un, Paris'in tanınmış ve meşhur bir fahişesi olduğu şu sözlerle dile getirilir:

“... Marion denen o meş'um
Kadını bir bilseniz! Vücudu bir şaheser
Ama içerisi ciyfe, Phyrené'den de beter!
Her önüne gelenle yatan bir kadındır o!
Etini sokak sokak satan bir kadındır o!” (Hugo 1966: 20)

Marion'un herkes tarafından bilinen bu durumu onun yeni bir hayat ve temiz aşka duyduğu özlemin önünde büyük bir engel hâline gelir ve gerek toplumun gerekse ona (gerçek kimliğini bilmeden) âşık olan Didier'nin ön yargıları onun kurtuluş arayışını trajik bir sona sürükleyen temel dinamiği oluşturur.

Binnaz bu noktada Marion'dan farklı bir konumdadır. Öncelikle Binnaz'ın fahişe olduğu piyeste açıkça söylenmez, bunun yerine İstanbul'un paşa ve vezirleriyle birlikte olduğu ve adının saraylarda gezdiği ifade edilir:

“Peşinde koşarken binlerce kişi,
Bilmem ki bu hangi şeytanın işi?
Bugün saraylarda geziyor adın,
İstesene, bir sultan gibi yaşardın.
(...)
Her akşam bir paşa, yahut bir vezir
Sırmalar, samurlar içinde gelir.” (Ortaç 1941: 8-9)

Binnaz'ın şöhreti ve zengin, nüfuzlu kişilerle olan ilişkisi, Marion'da olduğu gibi doğrudan belirtilmese de geleneksel toplumsal normların dışında bir şöhrete sahip olduğunu ima eder, dönemin ahlaki değerleri açısından olumsuz bir konumda olduğunu hissettirir.

Bu bağlamda iki piyese de bakıldığında her iki kadın karakterin de toplumsal yargının ve itibarın kıskacında oldukları görülür. Marion geçmişindeki açık kimliği sebebiyle toplum tarafından dışlanırken Binnaz sıra dışı ilişkileri ve İstanbul'a yayılan ünü sebebiyle toplumun beklentilerinin dışında konumlanır. Her iki piyeste de toplumsal algı ve ahlak kavramı kadınların mutluluk arayışlarını engellemekte, onları yanlış seçimlere yönelterek dramatik çatışmayı geliştirmekte ve trajik sonlara iterek kaderlerini belirleyici unsur hâline gelmektedir.

Marion de Lorme ile *Binnaz*'ın, olay örgüsü bir kadına âşık olan iki erkeğin çatışması etrafında kurgulanması ve böylece “aşk üçgeni” temasını işleyen dramatik yapı sergilemesiyle de benzerlikleri görülmektedir. Fakat iki eserin temel dinamiğini oluşturan bu benzerlikte karakterlerin toplumsal mevkileri ve çatışmanın ortaya çıkmasındaki etkenler itibariyle bazı farklılıklar da göze çarpmaktadır.

Marion de Lorme'da Didier Marion'a masumca ve gerçek kimliğini bilmeden saf bir aşk besler. Ancak bu aşk duygusu Marion'u eski hayatından tanıyan ve geçmiş hayatına çekmeye çalışan Marquis de Saverny ile kesişir. Burada ortaya çıkan çatışma iki erkeğin aynı kadına duydukları arzudan öte Marion'un geçmişinden kurtulma ve yeni bir hayata başlama gayreti ile eski hayatının ve toplumsal yargıların onu geri çağırması arasındaki gerilimi de yansıtır. Didier'nin masumane ancak Saverny'nin tensel, hazcı ve ahlaksız yaklaşımı Marion'un etrafında farklı değer yargılarının çarpışmasını simgeler. Ortaya çıkan bu aşk üçgeni Marion, Didier ve Saverny'nin kaderlerini belirlemenin yanı sıra toplumda görülen ahlaki yargılar, kral tarafından konulan düello yasağı gibi normların kişisel hürriyeti nasıl kısıtladığını gösteren bir araç haline gelir.

Binnaz'daki aşk üçgeni ise onu gerçek bir aşkla sevdiği belirtilen Efe Ahmet ile uzak diyarlardan namını duyarak gelen Hamza'nın tutkusu arasında şekillenir. Ancak buradaki aşkın dinamiği *Binnaz*'ın ahlaki davranışındaki çelişkilerle şekillenir. Binnaz bir yandan hakiki bir sevda ile Efe Ahmet'i sevdiğini belirtirken diğer yandan ilk defa gördüğü Hamza'nın kendisini öpmesine izin verip ertesi gün erkence gelmesini tembihlemesi çatışmayı *Binnaz*'ın ahlaki zaafı üzerinden besler. Burada ortaya çıkan rekabeti *Binnaz* ortaya çıkarıp derinleştirirken olayların ahlaki boyutu ve karakterin itibarı daha fazla sorgulanır hale gelir.

Görüldüğü üzere her iki piyeste de kadın karakterler, erkeklerin birbirleriyle olan rekabetleri sebebiyle kaderleriyle yüzleşmek durumunda kalırlar. Ancak *Marion de Lorme*'daki çatışma daha çok toplumsal yargılar ve Marion'un geçmiş hayatının sonucu olarak gelişirken *Binnaz*'da karakterin her iki erkeğe de yüz veren muğlak tavırları sonucu ortaya çıkar. Dolayısıyla her iki eserde de dönemin ahlaki değerleri, kadın-erkek ilişkileri ve bireysel yazgı temalarının nüans farklarıyla ele alındığı görülmektedir.

İki piyeste de karakterlerin kaderlerini belirleyen, erkeklerin şeref anlayışlarıdır. *Marion de Lorme*'da Didier'nin şerefini muhafaza için Saverny ile düelloda ısrar etmesi ve Marion'un Laffemas ile birlikte

olduğunu anlaması sonrasında hissettiği ıstırap şerefin ferdi ve toplumsal hayattaki ağırlığını gösterir. *Binnaz*'da da benzer şekilde Efe Ahmet'in şerefli ölümü haysiyetsiz yaşamdan üstün tutması ahlaki ilkelere vurgu yapar. İki oyunda da bu temaların kesişimi kıskançlık ve idamla sonuçlanır. Erkeklerin birbirleriyle rekabeti sonucu ortaya çıkan kıskançlık vakayı şiddete ve trajik sona yönlendirir. Bu kıskançlık Didier ile Saverny arasında biraz üstü kapalı seyrederken Efe Ahmet ile Hamza arasında kahvehanede kavgaya tutuşmalarına sebep olmasıyla açıkça gözlemlenir. Böylece *Marion de Lorme* ile *Binnaz*, farklı kültür kodları içinde de olsa insanların şerefleri için ölümü dahi göze almalarını trajik şekilde sahneye yansıtmaktadır.

Marion de Lorme ile *Binnaz* geçmiş dönemler üzerinden siyasi eleştiriye yer vermeleri bakımından da benzemektedir. Bu durum özellikle *Marion de Lorme*'da çağının eleştirisini dolaylı yoldan yapabilmek açısından etkin bir şekilde kullanılmıştır. Eser 1829'da yazılmış olmasına rağmen Fransa'da görülen siyasi sansür sebebiyle 1831 yılında sahnelenebilmiştir. Eserin ön sözünde de belirtilen bu durum (Hugo 1966: I-VI), Kardinal Richelieu döneminin baskıcı yönetimini ve ferdi hürriyeti kısıtlayan uygulamaları hedef alan eleştirinin, Hugo'nun kendi döneminin siyasi baskılarına meydan okumasının bir yansıması olarak tezahür eder. Didier'nin Marion'a olan aşkının dönemin baskıcı siyasi düzende nasıl ezildiği ve ferdin devlet gücü karşısındaki acizliği trajik sonla vurgulanır.

Binnaz'da siyasi eleştiri *Marion de Lorme*'daki kadar yoğun olmasa da varlığını belli eder. Yusuf Ziya eserin ikinci perdesinde Lâle Devri'nde görülen eğlence düşkünlüğünü dile getirir ve çok kısa bir eleştiri yapar. Ancak II. Meşrutiyet döneminin yazarlara özgürlük sağladığı ve Hugo'nun eserini yazdığı dönemdeki gibi bir sansür ortamının bulunmadığı bir zamanda Yusuf Ziya'nın kendinden iki yüz yıl öncesine, yani Lâle Devri'ne eleştiri yöneltmesi özellikle dikkati çekmektedir. Piyesteki siyasi eleştirinin çok yüzeysel olduğu da nazara alındığında yazarın *Marion de Lorme*'daki vaka unsurlarını tam olarak uyarlamakta zorluk yaşadığı intibai uyanmaktadır. Dolayısıyla yazar eleştirisini Hugo'nun eserine göre oldukça uzak bir döneme sathi olarak yöneltmek çözüm üretmiştir.

3.2. Karakter Benzerlikleri ve İşlevleri

İki farklı kültürde kaleme alınmış olan bu iki eser kurguda yer alan kadın ve erkek karakterlerin olaylar karşısındaki tavırları, ahlak anlayışları, aşk, şeref, ihanet gibi olgular karşısında aldıkları tutumları birbirlerine çarpıcı derecede benzerlik göstermektedir. Her iki eserde de karakterlerin bireysel arzuları ile sosyal beklentiler, kişisel erdemler ile ahlaki ikilemler arasındaki çatışmalar ve insani çelişkiler trajik sonuçlara yol açmaktadır.

Öncelikle iki eserin de merkezinde bulunan Marion ve Binnaz duygusal ilişkilerinde “kararsızlık” yaşarlar ve olayların seyrine göre “çıkarıcı tutum” sergilerler. Ortaya çıkan bu benzerlik aynı zamanda her iki karakterin de siyasi ve toplumsal baskılar, şahsi arzular ve geçmişlerinden getirdikleri yüklerle nasıl mücadele ettiklerini de gösterir. Marion, herkesin bildiği bir kadın olmasına rağmen Didier’le tanıştıktan sonra safiyane bir aşk ve duygusal bağlılık yaşamak istemektedir. Bu yüzden Marion geçmişinden kurtulmak ister ve kimsenin kendisini tanımadığı bir yerde yaşamaya çalışır. Fakat vakanın seyri sırasında Marion Didier’yi kurtarmak için tekrar eski hayatındaki konuma düşer ve istemeden de olsa “çıkarıcı” bir eyleme zorlanır. Bu durum karşısında seyirci, Marion’un aldığı karar sevdiği kimseyi idamdan kurtarmak için verilmiş trajik bir zorunluluğun neticesi olduğu için Marion’un aşkını sorgulamaz, fakat yine de Marion’un faydacı bir duruma düştüğü ortaya çıkar.

Binnaz’daki kararsızlık ve çıkarıcılık daha çok Binnaz’ın ahlaki zaafıyla iç içe geçmiş bir şekilde ortaya çıkar. Oyunun ilk sahnesinde Binnaz’ı Efe Ahmet’i ne kadar çok sevdiğini Faika’ya anlatırken gördüğümüz halde ansızın ortaya çıkan Hamza’yı evinden gönderebilmek için kendisini öpmesine izin vermesi hatta ertesi gün erken bir saatte gelmesini tembihlemesi onun aşk karşısındaki tutumunda bariz bir tutarsızlığı ortaya koyar ve her an çıkarı doğrultusunda hareket edebilecek bir yapıda olduğunu gösterir. Bu hareketler Binnaz’ın “namlı” bir kadın olarak ima edilen geçmiş hayatının ve ahlaki zaafının somut bir göstergesi olup, onun kendi tercihleriyle erkekler arasındaki kıskançlık ve çatışmayı ortaya çıkaran bir karakter olduğunu hissettirir. Kısacası eserlerdeki kadın karakterlerin ikisi de insani zafiyetler gösterir. Fakat Marion’un kararları daha çok trajik şartların ve kirli geçmişinin sonucu olarak tezahür edip, safiyane bir aşk arayışına rağmen kaderinin ironik bir tecellisi olarak sunulurken; Binnaz’ın hareketleri ahlak zayıflığının ve çıkarıcı tutumunun bir yansımasıdır.

Marion de Lorme'daki Didier ile *Binnaz*'daki Efe Ahmet, vaka kurgusu içindeki konumları ve karakter özellikleri itibarıyla benzerlik gösteren kahramanlardır. Her iki karakterin de âşık oldukları kadınlara besledikleri yoğun aşk duygusu ve taşıdıkları ahlaki ilkeler, trajik sona zemin hazırlamalarıyla ortak nitelikler taşır. Oyunların merkezinde yer alan Marion ve Binnaz'a karşı safiyane bir aşk besleyen bu iki gençten Didier, Marion'un geçmişini bilmeden onu tertemiz bir kadın olarak sever ve aşkını bu saflık üzerine inşa eder. Efe Ahmet'in Binnaz'a olan aşkı da uğrunda ölmeye değecek motivasyonu sağlayan temel duygudur. Dolayısıyla, her iki gencin de aşkları, trajik sona ulaşan olaylar zincirinin başlangıcını oluşturur.

Bu iki karakterin ortak noktalarından biri de kahramanlıkları ve zorda kalanlara ölümü göze alarak da olsa yardım etmeleridir. Didier Marquis de Saverny'yi, Efe Ahmet de Hamza'yı eşkıyaların elinden kurtarmak için canlarını hiçe sayar. Onların bu fedakârane ve karşılıksız yardımsever hareketleri iki erkeğin de sadece aşklarına değil, doğru bildikleri ilkelerine de son derece sadık olduklarını gösterir ve ikisini de birer kahraman statüsüne yükseltir.

Didier ve Efe Ahmet'in diğer benzerlikleri de şereflerini her zaman her şeyin önde tutmalarındır. İki için de şeref hayatlarından önemlidir, dolayısıyla iki karakter de rakipleri olan erkeklere karşı âşık oldukları kadınlara sahip çıkar ve onlar için ölümü göze alır.

Efe Ahmet ile Didier'nin rakipleri konumundaki Hamza ve Marquis de Saverny de sosyal statüleri ve aşka yaklaşımları bakımından dikkat çekici benzerlikler sergilemektedir. Hamza ve Saverny'nin hem sınıfsal konumları hem de kadınlara olan yaklaşımları Efe Ahmet ile Didier'nin trajik sonlarının sebebidir. Öncelikle hem Hamza hem de Saverny kendi toplumlarının nüfuzlu ailelerine mensuptur. Hamza Tuna beylerinden birisinin oğlu iken Saverny Fransız soyluluğunun temsilcisidir ve bu konumları her ikisine de toplumsal ahlak normlarının üstünde hareket alanı sunar. İkisinin de doğuştan getirdikleri bu sınıfsal ayrıcalık aşkı masumane bir bağlılıktan ziyade bir eğlence unsuru, ya da ulaşılacak bir hedef gibi görmelerine yol açar.

Saverny Marion'a, Hamza da Binnaz'a daha çok çıkar odaklı yaklaşır ve aşkı tensel bir haz vasıtası olarak algırlar. Saverny'nin Marion'la geçmişten gelen, anlık zevke dayalı bir ilişkisi vardır ve Saverny Marion'un geçmişinden kurtularak saf aşka ulaşma çabasını anlamaya yanaşmaz, tam tersine onu geçmişin kirlerine tekrar döndürmeye çalışır. Hamza'nın ise

Binnaz'ın sadece namını duyarak Tuna'dan kalkıp İstanbul'a gelmesi ve evine pervasızca girmesi, Binnaz'ı elde etmeye çalışması aşkı yüzeysel anladığını ve sadece şahsi duygularını tatmin etmek için hareket ettiğini düşündürür.

Bunlarla birlikte Saverny ve Hamza Marion ile Binnaz'ın idealize edilmiş safiyane aşka ulaşma gayretlerinin önünde birer engel teşkil ederler ve iki kadının da geçmişlerinin bugüne yansıyan gölgeleri gibidirler. Saverny, Marion'un arkasında bırakmaya çalıştığı kirli geçmişinin ve o geçmişte yer alan yozlaşmış aristokratik dünyanın temsilcisi iken Hamza Binnaz'ın Efe Ahmet'le yaşamaya niyetlendiği aşkın önünde bir tehdit olarak ortaya çıkar ve onun ahlaki zaaflarından kurtulamadığını gösterir. Dolayısıyla hem Saverny hem de Hamza soylu sınıftan olmanın getirdiği ayrıcalığı kullanarak aşkı daha yüzeysel, hazza dayalı, çoğu zaman da bencilce algılar ve bu tavırlarıyla piyeste çatışmaya sebep olurlar.

3.3. Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı: Sistematik Benzerlikler ve Yapısal Dönüşümler

Fransız romantizminin yapı taşlarından biri kabul edilen *Marion de Lorme* ile Türk tiyatrosunda millî vezin arayışının ürünü olan *Binnaz* piyesi, vaka kurgusu ve dramatik çatışma noktaları bakımından sistemli bir paralellik arz etmektedir. İki eser arasındaki bu yapısal örtüşme, sadece tematik benzerliklerle sınırlı kalmayıp olayların kronolojik dizilişinde, düğüm noktalarında ve trajik çözüm aşamalarında kendisini açıkça göstermektedir.

Vaka örgüsünün başlangıç evresindeki en dikkat çekici benzerlik, her iki piyeste de kahramanın, ileride aşk uğruna can düşmanı ve rakibi olacak kişiyi henüz tanımadan büyük bir tehlikeden kurtarmasıyla kurulan trajik ironidir. Hugo'nun eserinde bu motif, birinci perdede seyircinin gözü önünde cereyan eden dinamik bir aksiyon olarak sahnelenir. Didier, Marion ile bulunduğu sırada dışarıdan gelen imdat çılgınlıklarına kayıtsız kalmayarak balkondan atlar ve kimliğini bilmediği asilzade Saverny'yi eşkıyaların elinden kurtarır. Buna mukabil Yusuf Ziya, *Binnaz* piyesinde bu merkezi motifi doğrudan bir sahne aksiyonu olarak değil, birinci perdede Hamza'nın Binnaz'a yaptığı bir nakil/anlatı olarak kurgulamıştır. İstanbul'a girdiği sırada haramilerin saldırısına uğrayan Hamza, kendisini bir "yiğit" in kurtardığını anlatırken, bu meçhul kurtarıcının (Efe Ahmet) kendisine hatıra olarak gümüş saplı süslü bir hançer hediye ettiğini de belirtir. Hugo'da kahramanların birbirine olan minnet borcu bir eylemle mühürlenirken Yusuf Ziya'da bu bağ, Hamza'nın

anlatısı ve Efe Ahmet'in ona verdiği nesne (hançer) üzerinden kurulur. Her iki metinde de ortak olan bu başlangıç noktası, kahramanların kendi trajik sonlarını bizzat kendi erdemli hareketleri üzerinden hazırladıklarını gösteren merkezi bir kurgusal işlev görür.

Olayların tırmanma noktası olan ikinci aşama, her iki piyeste de çatışmanın sosyal etkileşimin yoğun olduğu yarı kamusal alanlara (meyhane/kahvehane) taşınması ve devletin hukuki otoritesinin devreye girmesiyle şekillenir. *Marion de Lorme*'da Didier ve Saverny, Kardinal Richelieu tarafından konulan ve ihlali idamla sonuçlanan düello yasağını çiğneyerek bir meyhane önünde kavgaya tutuşurlar. *Binnaz*'da ise Efe Ahmet ve Hamza, yeniçerilerin müdavimi olduğu bir kahvehanede karşı karşıya gelerek Binnaz uğruna kavgaya tutuşur ve Efe Ahmet, Hamza'yı kolundan yaralar. Ancak bu noktada adaptasyon sürecindeki bir teknik uyumsuzluk göze çarpar: Hugo'nun kurgusunda idam cezası, kraliyet yasasına (düello yasağı) karşı gelmenin siyasi bir sonucuyken; *Binnaz*'da basit bir yaralama hadisesinin doğrudan idamla cezalandırılması, Osmanlı hukuk sistemiyle bağdaşmayan kurgusal bir zorlamadır.

Vaka örgüsündeki bir diğer paralel motif, idam mahkûmu kahramanı kurtarmak için yürütülen bürokratik ve şahsi af girişimleridir. Hugo'da Saverny'nin dayısı Marki de Nangis'in kralın huzuruna çıkarak aile şerefi üzerinden af talep etmesi; *Binnaz*'da ise Hamza'nın dedesi Mahmut Paşa'nın saraydaki nüfuzunu kullanarak padişahın af fermanı alması, iki metin arasındaki kurgusal örtüşmeyi pekiştiren unsurlardır.

Eserlerin trajik çözüm (final) aşaması ise her iki metinde de doruk noktasına ulaşan bir "şeref ve ölüm" tercihiyle mühürlenir. Kahramanlar (Didier ve Efe Ahmet), sevdikleri kadınların kendilerini kurtarmak adına yaptıkları fedakârlıkları (Marion'un Laffemas ile birlikte olması, Binnaz'ın Hamza'ya yakınlık göstermesi) birer "ihamet" veya "ahlaki lekelenme" olarak algırlar. Bu algı, onların yaşama olan inançlarını kırar ve kendilerine sunulan af imkânını reddetmelerine yol açar. Efe Ahmet'in kendisine getirilen fermanı yakarak "Efe ölür, şerefi kalır" sözleriyle cellada teslim olması, Didier'nin idam sehпасına giderken sergilediği uzlaşmaz tavırla birebir aynı dramatik öze sahiptir. Sonuç olarak, Hugo'nun beş perdelik yapısının Ortaç tarafından üç perdeye indirilirken bu temel vaka duraklarının titizlikle korunmuş olması, *Binnaz*'ın vaka örgüsü düzeyinde sistemli bir adaptasyon olduğunu bilimsel bir kesinlikle ortaya koymaktadır.

İki oyunda görülen bu yapısal benzerliklerin ötesinde, Victor Hugo'nun beş perdelik panoramik nitelikteki kurgusunun Yusuf Ziya Ortaç tarafından üç perdeye indirgenmesi, beraberinde birtakım radikal farklılıkları, teknik aksaklıkları ve kurgusal tutarsızlıkları da getirmiştir. Bu değişimler, sadece bir hacim daralması değil, vakanın mantıksal zeminini ve dramatik inandırıcılığını doğrudan etkileyen yapısal müdahalelerdir. İki eser arasındaki en temel farklılık, olayların sunuluş biçiminde “aksiyondan anlatıya”, bir başka ifadeyle *mimesis*'ten *diegesis*'e geçişte kendisini gösterir. Hugo'nun *Marion de Lorme* eserinde vakanın kurucu eylemi olan “rakibi kurtarma” motifi, birinci perdede bizzat sahnede icra edilen dinamik bir eylem olarak kurgulanmıştır. Buna mukabil Ortaç, *Binnaz*'da bu sahneyi sahne dışına iterek Hamza'nın Binnaz'a yaptığı bir geçmişe dönüş anlatısı düzeyine indirmiştir. Hamza, İstanbul'a girişi sırasında haramilerin saldırısına uğradığını, kendisini meçhul bir yiğidin (Efe Ahmet) kurtararak gümüş saplı süslü bir hançer hediye ettiğini uzunca nakleder. Hugo'da seyirci, kahramanın erdemine ve trajik ironinin başlangıcına doğrudan şahitlik ederken; Ortaç'ın metninde bu durumun sadece bir diyalog vasıtasıyla aktarılması dramatik hızı yavaşlatmış ve olay örgüsünün etkileyciliğini azaltmıştır.

Adaptasyon sürecinde ortaya çıkan bir diğer önemli teknik kusur, karakterlerin motivasyonları ve vaka örgüsüne dâhil oluş biçimlerindeki zayıflıktır. Victor Hugo'nun eserinde Marki de Saverny, Marion'un geçmişinden gelen ve onu eski hayatından tanıyan organik bir figür olarak dramatik yapıda merkezi bir işlev görür. Ancak Yusuf Ziya, bu karakteri Tuna'da yaşayan aristokrat bir ailenin çocuğu olan Hamza'ya dönüştürürken karakterin olaylara dâhil oluşunu sadece “şöhret” unsuruna bağlamıştır. Hamza'nın Binnaz'ı hiç tanımadan, sadece namını duyarak Tuna'dan İstanbul'a gelmesi ve aniden gelişen bir aşk rekabetinin içine girmesi, Saverny'nin temsil ettiği “geçmişin gölgesi” işlevini karşılayamamaktadır. Karakterler arasındaki ilişkinin bu denli tesadüfi ve yüzeysel bir zemine oturtulması, piyesteki trajik çatışmanın inandırıcılığını zedeleyen ciddi bir kurgusal eksikliklerdir.

Hugo'nun piyesinin merkezinde yer alan, kahramanların seyirli tiyatrocular arasına karışarak gizlendiği üçüncü perde ile kralın sarayındaki siyasi gerilimin işlendiği dördüncü perde, *Binnaz* piyesinde tamamen tasfiye edilmiştir. Bu radikal eleme, vaka örgüsünde telafisi güç kurgusal boşluklara yol açmıştır. Hugo'da karakterlerin psikolojik dönüşümü ve kaderlerine razı oluş süreci haftalara yayılan bir firar süreciyle olgunlaşırken; *Binnaz*'da ikinci perdedeki kavganın hemen ardından üçüncü perdede

idam kararı ve af fermanıyla karşılaşılır. Bu durum, dramatik zamanın inandırıcılığını zedeleyerek vakayı bir acelecilik içerisinde sokarken karakter motivasyonlarını zayıflatmıştır. Mekânsal düzlemde de benzer bir daralma söz konusudur; Hugo’da olaylar Blois, Chambord ve Beaugency gibi farklı şehirlere yayılarak epik bir genişlik kazanırken Yusuf Ziya, vakayı Binnaz’ın odası ve bir kahvehane ile sınırlı tutarak toplumsal panoramanın daralmasına sebep olmuştur.

Binnaz piyesinin kurgusal düzlemdeki aksaklıklarından bir diğeri, eserin siyasi ve toplumsal eleştiri boyutunun dramatik vaka ile bütünleşmemiş olmasıdır. Yusuf Ziya, Hugo’nun eserini adapte ederken olay örgüsünün her zerresine nüfuz eden siyasi gerilimi kendi metnine tam olarak eklemeyememiş; bu durum siyasi eleştiri kısımlarının yapıda başarısız ve adeta gereksiz birer bölüm gibi kalmasına yol açmıştır. *Marion de Lorme*’da siyasi otoriteyi temsil eden Kardinal Richelieu’nün düello yasağı, vakanın ana motoru olup karakterlerin trajik sonunu hazırlayan temel dinamikken; *Binnaz*’da, özellikle ikinci perdede yeniçeriler üzerinden dile getirilen eleştiriler, ana vaka olan aşk ve onur çatışmasından kopuk, eğreti bir unsur olarak durmaktadır. Lâle Devri’nin sosyal yozlaşmasına ve idari gevşekliğine dair yapılan bu konuşmaların piyesten çıkarılması durumunda eserin yapısal bütünlüğünde herhangi bir eksilme hissedilmeyecek olması, Yusuf Ziya’nın adaptasyon sürecinde bu kısımları dramatik bir zorunluluktan ziyade sadece dönemsel bir dekor olarak kurguladığını ve dolayısıyla eserin kurgusal tutarlılığını zayıflattığını kanıtlamaktadır.

Adaptasyon sürecindeki en belirgin yapısal tutarsızlık ise trajik sonu hazırlayan hukuki gerekçede ortaya çıkmaktadır. Hugo’nun kurgusunda Didier’nin idamı, krallık tarafından ilan edilen ve mutlak otoriteyi temsil eden “düello yasağı”na dayanmaktadır ki bu, dönemin siyasi gerçekliğiyle uyumlu bir trajik motiftir. Ancak Yusuf Ziya, bu kurguyu Lâle Devri İstanbul’una taşıırken Efe Ahmet’i, Hamza’yı kolundan hafif yaraladığı için idam cezasına çarptırır. Osmanlı hukuk sisteminde basit bir yaralamanın doğrudan idamla sonuçlanması, sadece orijinal metindeki trajik sonucu muhafaza etmek adına yapılmış kurgusal bir zorlamadır ve eserin mantıksal zeminini ciddi biçimde sarsmaktadır. Ayrıca, Hugo’da Marion’un Didier’yi kurtarmak için Kral’ın huzuruna bizzat çıkması eserin vaka örgüsünde merkezi bir öneme sahipken; *Binnaz*’da bu süreç Mahmut Paşa’nın saraya gidip ferman alması şeklinde sadece bir haber olarak verilir. Bu teknik tercih, kadın karakterin olaylar üzerindeki aktif etkisini ve dramatik

ağırlığını azaltmıştır. Sonuç olarak, Yusuf Ziya'nın Hugo'nun beş perdelik mimarisini üç perdeye indirme gayreti, vakanın ana duraklarını muhafaza etse de aksiyonun anlatıya dönüşmesi, hukuki zemindeki mantık hataları ve karakter motivasyonlarındaki zayıflıklarla birlikte eserin teknik başarısını tartışmalı hale getirmiştir.

3.4. Dil ve Üslup Karşılaştırması

Romantik akımın dil ve üslup dünyası; rasyonalizmin katı sınırlarını aşan coşkulu bir duygusallık, bireyin içsel çatışmalarını merkeze alan subjektif bakış açısı ve zıtlıkların uyumundan beslenen retorik bir ihtişam üzerine kuruludur. Victor Hugo, bu akımın kuramsal çerçevesini çizen bir figür olarak *Marion de Lorme* piyesinde, dilin imkânlarını karakterlerin varoluşsal sancılarını ve ontolojik sorgulamalarını yansıtacak şekilde derinleştirmiştir. Hugo'nun bu yapıtta sergilediği katmanlı fikrî yapı, karakterlerin sadece bir vaka figürü değil, aynı zamanda insan doğasına dair evrensel hakikatleri arayan birer düşünür gibi konuşmalarını sağlar. Örneğin Didier'nin, Marion'a kendisini tanıtırken sarf ettiği şu dizeler, bireyin topluma ve dünyaya duyduğu köklü yabancılaşmanın felsefi bir dışavurumudur:

“Yolculuk, içimdeki hüznü dağıtır diye,
Dolaştım diyar diyar, dolaştım bir teviye.
Ne oldu? Hiç!... Bir sürü insan gördüm, o kadar!
Kimini iğrenç buldum, kimisini riyakâr!
İnsan çehresi denen dökük sırlı aynada
Gururdan, ıstıraptan, bayağılıktan mâ'da
Bir his okuyamamak beni ihtiyarlattı.
Dünya kötüydü ama, insan, daha berbattı!...” (Hugo 1966: 14)

Görüldüğü üzere Hugo'nun dili, karakterin iç dünyasını bir “dökük sırlı ayna” metaforuyla birleştirerek toplumsal bir eleştiriye ve ontolojik bir yalnızlığa tahvil eder. Yine bu konuşmanın devamında Didier'nin aşkın mahiyetini kozmik bir varoluş ve arınma aracı olarak tanımlaması, metindeki romantik derinliği doruğa çıkarır:

“Biliyor musunuz ki aşk demek, hayat demek,
Nağme demek, renk demek, bütün kâinat demek!
Söndü zannedersiniz, birden şahlanıverir.
Kutsal alevlerinde bütün günahlar erir
İlâhi yangının... Ne kir kalır, ne pas.
Bir avuç küle döner gönlümüzde ihtiras!” (Hugo 1966: 15-16)

Buna mukabil, II. Meşrutiyet sonrasında ivme kazanan dilde sadeleşme cereyanı ve millî vezin olan hecenin ön plana çıkarılması, *Binnaz* piyesinin estetik dokusunu ve felsefi derinliğini doğrudan etkileyen birincil unsurlar olarak öne çıkar. Hugo'nun edebî şöhretinin zirvesinde ve fikrî olgunluk döneminde kaleme aldığı eserin aksine; Yusuf Ziya'nın bu piyesi henüz sanat hayatının ilk basamaklarında, yirmili yaşının başlarında bir genç olarak kurgulamış olması, iki metin arasındaki derinlik farkının temel sosyo-edebî gerekçesini oluşturur. Yazar, *Binnaz*'ı millî bir heyecanla ve halk şiirindeki klasik koşma kalıplarından olan 6+5=11'li hece vezniyle inşa etmiştir. Bu teknik tercih, dönemin dilde millîleşme gayretleriyle olarak halkın aşına olduğu ritmik bir akıcılık sağlasa da, Hugo'da görülen felsefi genişliğin yerini daha şematik ve doğrusal bir anlatıma bırakmasına neden olmuştur. Hamza'nın aşkını ifade ettiği şu dizeler, Didier'nin varoluşsal sorgulamalarıyla kıyaslandığında oldukça yüzeysel ve geleneksel bir bağlılık düzleminde kalmaktadır:

“Nedir bu?.. Kaç aydır aklımda hep siz.
Karşınızda geldi benliğim vecde,
Her bir emrinize ederim secde,
Aşkınız, gönüller fetheden bir din!” (Ortaç 1941: 17)

Sonuç olarak; Hugo'nun Didier'si için aşk, evrensel bir arınma ve kâinatı kuşatan ilahi bir yangın iken, Ortaç'ın Hamza'sı için aşk daha ziyade sevgiliyi kutsallaştıran ferdi bir hayranlık ve sadakat beyanıdır. Bu dilsel farklılık, adaptasyon sürecinde vakanın iskeleti korunmuş olsa dahi, eserin felsefi dokusunun genç bir şairin kaleminde dilde sadeleşme ve vezin endişesiyle yerleşerek sadeleştiğinin, en nihayetinde kaybolduğunun somut bir göstergesidir.

Sonuç

Yusuf Ziya Ortaç'ın Türk tiyatrosunda önemli bir dönüm noktası kabul edilen *Binnaz* piyesi ile Victor Hugo'nun *Marion de Lorme* adlı eseri arasındaki edebî münasebeti karşılaştırmalı bir perspektifle irdeleyen bu çalışma, *Binnaz*'ın konu ve vaka örgüsü bakımından sistemli bir adaptasyon olduğunu bilimsel verilerle ortaya koymuştur. Yapılan karşılaştırmalı analiz; karakter arketipleri, rakibi kurtarma ironisiyle başlayan dramatik düğüm noktaları ve şerefi hayata tercih eden trajik çözüm aşamalarının her iki yapıtta da çarpıcı bir biçimde örtüştüğünü doğrulamıştır. Bununla birlikte, Hugo'nun olgunluk dönemi eserindeki felsefi derinliğin ve kozmik

aşk tanımının, genç bir şairin ilk denemesi olan *Binnaz*'da yerini olayların dış görünüşüne odaklanan daha yüzeysel bir anlatıma bıraktığı; beş perdelik kurgunun üç perdeye indirilmesi sırasında ise *mimesis*'ten *diegesis*'e geçiş ve hukuki tutarsızlıklar gibi teknik aksaklıkların ortaya çıktığı saptanmıştır.

Bu bulgular ışığında, *Binnaz*'ın Türk tiyatro tarihindeki konumu yeniden değerlendirilmelidir. *Binnaz*, bir yandan Batılı tiyatro formlarının ve anlatı tekniklerinin Osmanlı/Türk sahnesine nasıl taşındığının, telif eser kıtlığı ve yazarların orijinal konu bulma konusundaki kolaylık arayışlarının uyarlamalara yönelttiğinin somut bir örneğidir. Ancak Yusuf Ziya'nın adaptasyon sürecinde teknik olarak birçok hata yapmış olması, eserin uyarlama başarısı hakkında soru işaretleri uyandırmaktadır. Diğer yandan, piyes asıl önemini ve özgünlüğünü, Batıdan alınan bu kurguyu Türkçülük akımının dilde sadeleşme ve millî vezin arayışlarıyla birleştirerek kazanmıştır. Darülbedayi'de hece vezni ve sade İstanbul Türkçesiyle sahnelenen ilk yerli piyes olması, *Binnaz*'ı dil ve form açısından Türk tiyatrosunda yeni bir dönemin öncüsü yapmıştır. Dolayısıyla *Binnaz*, konusu itibarıyla adaptasyon olsa da temsil ettiği kültürel yerlileştirme çabası ve biçimsel yenilikleriyle Türk tiyatrosu için bir dönüm noktası olma özelliğini korumaktadır.

Kaynakça

- Akın, Hüsrev (2025a). *Baykuş Dârülbedâyi Sahnesinde İlk Yerli Ses ve Eleştirel Yankıları*, (A. Can, Ed.) Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Akın, Hüsrev (2025b). *Binnaz Dârülbedâyi'de Hece Vezniyle İlk Piyes ve Hakkındaki Eleştiriler*, (A. Can, Ed.) Çanakkale: Paradigma Akademi.
- And, Metin (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, Metin (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (7. b.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, Metin (2022). *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi* (2. b.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baldick, Chris (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (3. b.), Oxford: Oxford University Press.

Bulut, Sibel (2016). *Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi.

Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

[Çamlıbel], Faruk Nafiz (1335, Mayıs 1). “Sanat Âleminde Binnaz”, *Şair Nedim* 14, s. 221-222.

Güzide Osman. (1335, Nisan 24). “Sanat Âleminde Binnaz”, *Şair Nedim* 13, s. 205-206.

Hugo, Victor (1966). *Marion de Lorme*, (C. Meriç, & M. S. Kılıççı, Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.

Kemal Emin. (1335, Mayıs 1). “Binnaz”, *Musavver Tiyatro Temaşa* 16, s. 2-3.

22

Mim. (1335, Mayıs 8). “Binnaz’ın Temsili”, *Büyük Mecmua* 7, s. 111-112.

Nutku, Özdemir (1970). “Darülbedayi’in Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1, s. 69-139.

Ortaç, Yusuf Ziya (1941). *Binnaz*, İstanbul: Akbaba Kütüphanesi.

Ortaç, Yusuf Ziya (1966). *Bizim Yokuş*, İstanbul: Akbaba Yayınları.

Vedat Örfi. (1335, Nisan 30). “Binnaz”. *Utarid* 16, s. 243-244.