www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article / Araştırma Makalesi

From Exile to Stage: Patronage, Ideology and Rewriting in Ebüzziya Tevfik's Adaptation of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk

Sürgünden Sahneye: Ebüzziya Tevfik'in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk Uyarlamasında Patronaj, İdeoloji ve Yeniden Yazım

Hakan Soydaş*

Abstract: Nineteenth-century Turkish theatre established its contact with the Western dramatic tradition through translations and adaptations. This study examines *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*, adapted by Ebüzziya Tevfik in 1874 from Victor Hugo's romantic drama *Angelo, Tyran de Padoue* (1835). The theoretical framework of the study is built upon André Lefevere's concepts of rewriting, patronage, and ideology. Specifically, Lefevere's model of undifferentiated patronage, the mechanism of ideological neutralization, and the concept of the cultural grid are employed as the primary analytical tools. Written in the Ottoman Empire - a context that Lefevere directly cites to exemplify his undifferentiated patronage model- this adaptation offers a unique case study, as it was shaped under the severe pressure of patronage during the author's exile in Rhodes.

The study was conducted on a scene-by-scene basis using the method of comparative textual analysis. The investigation is structured around three main axes: the neutralization of political content, symbolic and spatial transformation, and the ideological substitution of religious ritual. The first axis demonstrates that Hugo's state critique, which centers on the institutional terror of Venice and the surveillance network of the Council of Ten, is reduced in the adaptation to the individual assassination threats of the Hashashin order. This transformation manifests the mechanism of ideological neutralization, which Lefevere defines as the rendering of elements conflicting with the dominant discourse into a harmless and familiar form. The second axis reveals that objects, spaces, and symbols incompatible with the target culture's conceptual grid are systematically substituted. The shortening and condensation of the dramatic form is read as the theatrical counterpart to Lefevere's assertion that when ideology and poetics clash, poetics must submit to ideology. The third axis examines the substitution of Christian rituals with Islamic traditions.

Evaluated as a whole, the findings indicate that *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* is an ideologically calculated act of rewriting, produced under an undifferentiated patronage system and subject to the simultaneous pressures of political, religious, and gender ideologies. By addressing Tanzimat-era theatrical adaptations not merely within a text-oriented framework but on the axis of power relations and patronage mechanisms, this study aims to make a methodological contribution to the field.

Keywords: Translation Studies, Rewriting, Cultural Adaptation, Domestication, Ebüzziya Tevfik.

* Asst. Prof. Dr., Karadeniz Technic University, Faculty of Lettres, Department of Turkish Language and Literature
Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ORCİD https://orcid.org/0000-0003-4939-3434
hakan_soydas@hotmail.com

Cite as/ Atıf: Soydaş, H. (2026). From exile to stage: patronage, ideology and rewriting in Ebüzziya Tevfik's adaptation of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk / Sürgünden sahneye: Ebüzziya Tevfik'in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk uyarlamasında patronaj, ideoloji ve yeniden yazım. *Turkish Studies-Language and Literature*, *21*(3), 6029-6107. Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.94516
Received/Geliş: 22 May/Mayıs 2026
Accepted/Kabul: 20 September/Eylül 2026
Published/Yayın: 25 September/Eylül 2026
Checked by plagiarism software

CC BY NC

Öz: 19. yüzyıl Türk tiyatrosu, Batı dramatik geleneğiyle olan temasını çeviri ve uyarlama eserler üzerinden kurmuştur. Bu çalışma Ebüzziya Tevfik'in 1874 yılında Victor Hugo'nun romantik dramı *Angelo, Tyran de Padoue*'dan (1835) uyarladığı *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* adlı eseri ele almaktadır. Çalışmanın kuramsal zemini André Lefevere'in yeniden yazım, patronaj ve ideoloji kavramları üzerine inşa edilmiştir. Lefevere'in farklılaşmamış patronaj modeli, ideolojik zararsızlaştırma mekanizması ve kültürel ızgara kavramları birincil analitik araçlar olarak kullanılmıştır. Lefevere'in farklılaşmamış patronaj modelini doğrudan örneklendirdiği Osmanlı İmparatorluğu'nda kaleme alınan bu uyarlama, Rodos sürgününün ağır patronaj baskısı altında biçimlenmesi bakımından özgün bir inceleme konusu sunmaktadır.

Çalışma, karşılaştırmalı metin analizi yöntemiyle ve sahne bazında yürütülmüştür. İnceleme üç temel eksende yapılanmıştır: siyasi muhtevanın etkisizleştirilmesi, simgesel ve mekânsal dönüşüm ile dinî ritüelin ideolojik ikamesi. Birinci eksende, Hugo'nun Venedik'in kurumsal terörünü ve Onlar Konseyi'nin gözetim ağını merkeze alan devlet eleştirisinin uyarlamada Haşhaşiler tarikatının bireysel suikast tehdidine indirgendiği gösterilmektedir. Bu dönüşüm, Lefevere'in egemen söylemle çatışan unsurların tehlikesiz ve tanıdık bir forma büründürülmesi olarak tanımladığı ideolojik zararsızlaştırma mekanizmasının bir tezahürüdür. İkinci eksende, hedef kültürün kavramsal ızgarasıyla bağdaşmayan nesne, mekân ve simgelerin sistematik biçimde ikame edildiği ortaya konulmaktadır. Dramatik formun kısalması ve yoğunlaşması ise Lefevere'in ideoloji ile poetika çatıştığında poetikanın ideolojiye boyun eğmek zorunda kaldığı yönündeki tespitinin tiyatrodaki karşılığı olarak okunmaktadır. Üçüncü eksende, Hristiyanlığa ait ritüellerin İslâmi geleneğe ikame edilmesi incelenmektedir.

Bulgular bir bütün olarak değerlendirildiğinde, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ın farklılaşmamış bir patronaj sistemi altında, siyasi, dinî ve toplumsal cinsiyet ideolojilerinin eş zamanlı baskısı altında üretilmiş, ideolojik açıdan hesaplanmış bir yeniden yazım edimi olduğu görülmektedir. Çalışma, Tanzimat dönemi tiyatro uyarlamalarını salt metin odaklı bir çerçevede değil iktidar ilişkileri ve patronaj mekanizmaları ekseninde ele alarak alana metodolojik bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çeviribilim, Yeniden Yazım, Kültürel Uyarlama, Yerlileştirme, Ebüzziya Tevfik.

Structured Abstract:

Theatrical texts are dynamic literary products written to be spoken and performed on stage, and the iconic, indexical, and symbolical signs of these texts on stage exhibit radical variations from one culture to another. A sign that is translated in a highly accurate and faithful manner solely in terms of linguistic features can easily lead to a completely incorrect, distorted, or completely meaningless interpretation in the mind of the target audience due to the intrinsic performative nature of theater. The act of translation can never be evaluated within a sterile laboratory environment independent of social expectations; this is because translation norms precisely draw the boundaries of what a specific culture accepts as a legitimate translation and directly represent the prevailing societal and ideological values. For the audience to successfully make sense of what is happening on stage, they must be capable of decoding the signs, which forces the translator to implement inevitable adaptations in the text according to conventions such as the moral norms, ideologies, rituals, humor, and religious beliefs of the target audience. Otherwise, translations that do not comply with the intricate norms of the target culture are not deemed acceptable or valuable by the audience and are eventually rejected. The greatest power of stage plays lies in the ability of each individual performance to be dynamically adapted to changing circumstances, taking into account the specific cultural, social, historical, and geographical situation of its own specific audience. Works transferred to different cultures in different historical periods could only achieve success by executing radical adaptations in the plot and characters when they did not comply with the dramatic traditions of the target audience. Based on this multi-layered problem, the primary objective of this study, positioned within the axis of literature and theater sociology, is to examine how Victor Hugo's romantic drama *Angelo, Tyran de Padoue*, written in 1835 under the heavy shadow of ideological control and censorship mechanisms in France, was rewritten and adapted to Eastern culture under the title *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* by Ebüzziya Tevfik, one of the most prominent figures of Ottoman-Turkish theater. While seeking an answer to the question of how Western feodal conflicts and gothic intrigue elements were adapted to the mindset of the target culture, the study aims to uncover the deep ideological and sociological reasons underlying the dramaturgical interventions made by the translator to the plot.

The conceptual and theoretical framework of the study is structurally built upon modern translation theories that have been widely adopted with the cultural turn in translation studies and are fundamentally based on the fact that translation is not a neutral, transparent tool. As explicitly emphasized by André Lefevere and Susan Bassnett, translation is a highly creative rewriting process in which texts are shaped within the ideological networks and constraints of the target culture. Lefevere masterfully explains this ideological construction through the concept of patronage, which ensures the coordination and alignment of the text with the power systems in the society it newly enters. Patronage mechanisms, with their ideological, economic, and status components, do not allow the translated text to contradict the existing ideological system in the target culture. The changes made by the translator to exclude potentially subversive or destabilizing elements from the system are termed deliberate interventions. Similarly, Lawrence Venuti argues that domesticating strategies possess an ethnocentric violence and appropriation, making the text fluent, readable, and familiar for the target culture's values and expectations while eliminating the potential ideological subversiveness and differences possessed by the foreign text. In an environment of institutional control, the translator completely loses the quality of being an independent and neutral mediator who transfers the source text as it is, and instead, as stated in Toury's theory of norms, a managerial role emerges that handles numerous social variables, expectations, and constraints, making the translator an ideological filter. This theoretical background is of great importance in proving that works such as *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* are not merely translations but a new construction of truth serving the political, moral, and ideological needs of the target culture, thereby filling the gap in the relevant literature regarding the sociological rather than purely textual analysis of theatrical adaptations.

In conclusion, this research confirms through theoretical discussions and concrete text analyses that the act of translation is not merely a tool for interlingual transfer, but rather a trans-border arena of sociological transformation where cultures, ideologies, and patronage systems collide. It has been proven that the concept of fidelity to the source text, which is frequently discussed in literary studies, is a meaningless effort in theatrical transfer; as seen in the example of *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*, the work can only embody itself in the target society when it is transformed into an authentic cultural synthesis that aligns with the mindset, moral expectations, and ideological norms of the target reader. This act of rewriting, in which Ebüzziya Tevfik technically accelerated the plot through dramaturgical compressions, omissions, and local additions, substantiates that the translator functions as a manager protecting the values of the target culture and acting as

an ideological filter. The primary recommendation for translation scholars and sociologists of literature is that historical translation practices, especially during periods of political pressure, should be examined through an interdisciplinary method within the context of self-censorship, domestication, and institutional assimilation policies, rather than solely through textual equivalence. The recommendation for practitioners, theater directors, and dramaturgs is not to disregard the fact that the target audience's rituals, taboos, spatial perception, and gender norms directly shape the perception of the work when translating stage texts; strategic adaptations based on cultural conventions should be made fearlessly so that the audience can decode the signs on stage. Ultimately, the survival of theatrical works depends on their successful adaptation to different historical and geographical conditions, rather than being stuck in the myth of an untouchable original text.

Keywords: Modern Turkish Literature, Sociology of Translation. Theatrical Adaptation, Dramaturgical Analysis, Domesticaion.

الملخص المنهجي:

النصوص المسرحية هي منتجات أدبية ديناميكية كُتبت لتُلقى وتُؤدّى على خشبة المسرح، وتُظهر العلامات الأيقونية والمؤشرية والرمزية لهذه النصوص على المسرح اختلافات جذرية من ثقافة إلى أخرى. إن العلامة التي تُترجم بدقة عالية ووفاء تام من حيث الخصائص اللغوية يمكن أن تؤدي بسهولة إلى تفسير خاطئ أو مشوّه أو عديم المعنى تمامًا في ذهن الجمهور المستهدف، وذلك بسبب الطبيعة الأدائية الجوهرية للمسرح. لا يمكن تقييم فعل الترجمة أبدًا في بيئة معملية معزولة عن التوقعات الاجتماعية؛ لأن معايير الترجمة ترسم بدقة حدود ما تقبله ثقافة معينة بوصفه ترجمة مشروعة، وتمثل مباشرة القيم المجتمعية والأيديولوجية السائدة. ولكي يتمكن الجمهور من فهم ما يحدث على خشبة المسرح، يجب أن يكون قادرًا على فك شفرات العلامات، الأمر الذي يُجبر المترجم على إجراء تعديلات حتمية في النص وفقًا للأعراف مثل القيم الأخلاقية، الأيديولوجيات، الطقوس، الفكاهة، والمعتقدات الدينية للجمهور المستهدف. وإلا فإن الترجمات التي لا تتوافق مع المعايير الدقيقة للثقافة المستهدفة لا تُعتبر مقبولة أو ذات قيمة من قبل الجمهور، وتُرفض في نهاية المطاف. تكمن أعظم قوة للمسرحيات في قدرة كل عرض فردي على التكيف ديناميكيًا مع الظروف المتغيرة، مع الأخذ في الاعتبار الوضع الثقافي والاجتماعي والتاريخي والجغرافي لجمهوره الخاص. وقد تمكنت الأعمال التي نُقلت إلى ثقافات مختلفة في فترات تاريخية مختلفة من تحقيق النجاح فقط من خلال تنفيذ تعديلات جذرية في الحبكة والشخصيات عندما لم تكن متوافقة مع التقاليد الدرامية للجمهور المستهدف.

وانطلاقًا من هذه الإشكالية متعددة المستويات، فإن الهدف الأساسي لهذه الدراسة، المتموضعة في محور الأدب وسوسيولوجيا المسرح، هو فحص كيفية إعادة كتابة وتكييف دراما فيكتور هوغو الرومانسية *أنجلو، طاغية بادوفا* (1835)، التي كُتبت تحت ظل ثقيل من الرقابة وآليات الضبط الأيديولوجي في فرنسا، إلى الثقافة الشرقية تحت عنوان *حبيبة أو سماحة العشق* بقلم أبوزيا تَوفيق، أحد أبرز أعلام المسرح العثماني-التركي. وبينما تسعى الدراسة للإجابة عن سؤال كيفية تكييف الصراعات الإقطاعية الغربية وعناصر التشويق القوطي مع عقلية الثقافة المستهدفة، فإنها تهدف إلى الكشف عن الأسباب الأيديولوجية والاجتماعية العميقة الكامنة وراء التدخلات الدراماتورجية التي أجراها المترجم في الحبكة.

الإطار المفاهيمي والنظري للدراسة مبني هيكليًا على نظريات الترجمة الحديثة التي تبنّتها الدراسات الترجمية مع التحول الثقافي، والتي تقوم أساسًا على حقيقة أن الترجمة ليست أداة محايدة أو شفافة. وكما أكّد أندريه ليفيفر وسوزان باسنيت، فإن الترجمة عملية إعادة كتابة إبداعية للغاية تُشكَّل فيها النصوص ضمن الشبكات الأيديولوجية والقيود الخاصة بالثقافة المستهدفة. يشرح ليفيفر هذا البناء الأيديولوجي ببراعة، من خلال مفهوم "الرعاية" الذي يضمن تنسيق النص ومواءمته مع أنظمة السلطة في المجتمع الذي يدخل إليه حديثًا. ولا تسمح آليات الرعاية بمكوناتها الأيديولوجية والاقتصادية والاعتبارية، للنص المترجم بأن يتعارض مع النظام الأيديولوجي القائم في الثقافة المستهدفة. وتُسمى التغييرات التي يجريها المترجم لاستبعاد العناصر المزعزعة أو المهددة للنظام "تدخلات متعمدة". وبالمثل، يرى لورنس فينوتي أن الاستراتيجيات التوطينية تنطوي على عنف إثنومركزي واستحواذ، إذ تجعل النص سلسًا وقابلًا للقراءة ومألوفًا لقيم وتوقعات الثقافة المستهدفة، بينما تُزيل في الوقت نفسه الإمكانات الأيديولوجية المزعزعة والاختلافات التي يحملها النص الأجنبي. وفي بيئة من الضبط المؤسسي، يفقد المترجم تمامًا صفة الوسيط المستقل والمحايد الذي ينقل النص كما هو، ويظهر بدلًا من ذلك، كما في نظرية المعايير لدى غيديون توري، دور إداري يتعامل مع متغيرات اجتماعية وتوقعات وقيود عديدة، مما يجعل المترجم بمثابة مرشح أيديولوجي.

تكتسب هذه الخلفية النظرية أهمية كبيرة في إثبات أن أعمالًا مثل *حبيبة أو سماحة العشق* ليست مجرد ترجمات، بل هي بناء جديد للحقيقة يخدم الحاجات السياسية والأخلاقية والأيديولوجية للثقافة المستهدفة، وبذلك تملأ فجوة في الأدبيات ذات الصلة من حيث التحليل السوسيولوجي للتكييفات المسرحية، لا مجرد التحليل النصي البحت.

وفي الختام، تؤكد هذه الدراسة من خلال المناقشات النظرية والتحليلات النصية الملموسة أن فعل الترجمة ليس مجرد أداة للنقل بين اللغات، بل هو ساحة عابرة للحدود للتحول الاجتماعي حيث تتصادم الثقافات والأيديولوجيات وأنظمة الرعاية. وقد ثبت أن مفهوم الوفاء للنص الأصلي، الذي يُناقش كثيرًا في الدراسات الأدبية، هو جهد عديم المعنى في النقل المسرحي؛ إذ كما يتضح في مثال *حبيبة أو سماحة العشق*، لا يمكن للعمل أن يتجسد في المجتمع المستهدف إلا عندما يتحول إلى تركيب ثقافي أصيل يتماشى مع عقلية وتوقعات القيم الأخلاقية والمعايير الأيديولوجية للقارئ المستهدف. إن فعل إعادة الكتابة هذا، الذي قام فيه أبوزيا تَوفيق بتسريع الحبكة تقنيًا من خلال ضغط دراماتورجي وحذف وإضافات محلية، يثبت أن المترجم يؤدي وظيفة مدير يحمي قيم الثقافة المستهدفة ويعمل كمرشح أيديولوجي.

التوصية الأساسية لدارسي الترجمة وعلماء الاجتماع الأدبي هي أن تُدرس الممارسات الترجمية التاريخية، خاصة في فترات الضغط السياسي، من خلال منهج متعدد التخصصات في سياق الرقابة الذاتية، التوطين، وسياسات الاستيعاب المؤسسي، لا من خلال التكافؤ النصي ،فقط. أما التوصية للممارسين، من مخرجين مسرحيين ودراماتورجيين، فهي ألا يتجاهلوا حقيقة أن طقوس الجمهور، ومحرماته، وإدراكه المكاني ومعاييره الجندرية تُشكّل مباشرة إدراك العمل عند ترجمة النصوص المسرحية؛ وينبغي إجراء تعديلات استراتيجية جريئة قائمة على الأعراف الثقافية لكي يتمكن الجمهور من فك شفرات العلامات على خشبة المسرح. وفي النهاية، تعتمد بقاء الأعمال المسرحية على نجاحها في التكيف .مع ظروف تاريخية وجغرافية مختلفة، لا على التمسك بأسطورة النص الأصلي غير القابل للمساس

.الكلمات المفتاحية: الأدب التركي الحديث، سوسيولوجيا الترجمة، التكييف المسرحي، التحليل الدراماتورجي، التوطين

Résumé Structuré:

Les textes théâtraux sont des produits littéraires dynamiques, conçus pour être prononcés et joués sur scène, et les signes iconiques, indiciels et symboliques de ces textes sur scène présentent des variations radicales d'une culture à l'autre. Un signe traduit avec une grande précision et fidélité uniquement sur le plan linguistique peut facilement conduire à une interprétation erronée, déformée ou totalement dénuée de sens dans l'esprit du public cible, en raison de la nature performative intrinsèque du théâtre. L'acte de traduction ne peut jamais être évalué dans un environnement stérile, indépendant des attentes sociales ; en effet, les normes de traduction tracent précisément les frontières de ce qu'une culture donnée accepte comme traduction légitime et représentent directement les valeurs sociétales et idéologiques dominantes. Pour que le public parvienne à comprendre ce qui se passe sur scène, il doit être capable de décoder les signes, ce qui oblige le traducteur à procéder à des adaptations inévitables du texte selon des conventions telles que les normes morales, les idéologies, les rituels, l'humour et les croyances religieuses du public cible. Autrement, les traductions qui ne respectent pas les normes complexes de la culture cible ne sont pas jugées acceptables ni précieuses par le public et finissent par être rejetées. La plus grande force des pièces de théâtre réside dans la capacité de chaque représentation à s'adapter dynamiquement aux circonstances changeantes, en tenant compte de la situation culturelle, sociale, historique et géographique de son propre public. Les œuvres transférées dans différentes cultures à des périodes historiques distinctes n'ont pu réussir qu'en exécutant des adaptations radicales de l'intrigue et des personnages lorsqu'elles n'étaient pas conformes aux traditions dramatiques du public cible.

À partir de cette problématique plurielle, l'objectif principal de cette étude, située à l'intersection de la littérature et de la sociologie du théâtre, est d'examiner comment le drame romantique de Victor Hugo *Angelo, tyran de Padoue* (1835), écrit sous l'ombre pesante du contrôle idéologique et des mécanismes de censure en France, a été réécrit et adapté à la culture orientale sous le titre *Habibe ou la noblesse de l'amour* par Ebüzziya Tevfik, l'une des figures les plus marquantes du théâtre ottomano-turc. En cherchant à répondre à la question de savoir comment les conflits féodaux occidentaux et les éléments d'intrigue gothique ont été adaptés à la mentalité de la culture cible, l'étude vise à mettre en lumière les raisons idéologiques et sociologiques profondes qui sous-tendent les interventions dramaturgiques opérées par le traducteur dans l'intrigue.

Le cadre conceptuel et théorique de l'étude repose structurellement sur les théories modernes de la traduction, largement adoptées avec le tournant culturel des études traductologiques, et fondées sur le constat que la traduction n'est pas un outil neutre ni transparent. Comme l'ont explicitement souligné André Lefevere et Susan Bassnett, la traduction est un processus de réécriture hautement créatif dans lequel les textes sont façonnés au sein des réseaux idéologiques et des contraintes de la culture cible. Lefevere explique magistralement cette construction idéologique par le concept de « patronage », qui assure la coordination et l'alignement du texte avec les systèmes de pouvoir de la société dans laquelle il entre. Les mécanismes de patronage, avec leurs composantes idéologiques, économiques et statutaires, n'autorisent pas le texte traduit à contredire le système idéologique existant dans la culture cible. Les modifications opérées par le traducteur pour exclure les éléments potentiellement subversifs ou déstabilisateurs du système sont qualifiées d'« interventions délibérées ». De même, Lawrence Venuti soutient que les stratégies de domestication comportent une violence ethnocentrique et une appropriation, rendant le texte fluide, lisible et familier aux valeurs et attentes de la culture cible, tout en éliminant la potentialité subversive et les différences idéologiques du texte étranger. Dans un environnement de contrôle institutionnel, le traducteur perd totalement la qualité d'intermédiaire indépendant et neutre qui transmet le texte tel quel, et adopte plutôt, comme l'énonce la théorie des normes de Gideon Toury, un rôle de gestionnaire qui traite de multiples variables sociales, attentes et contraintes, faisant du traducteur un filtre idéologique.

Ce cadre théorique est d'une grande importance pour démontrer que des œuvres telles que *Habibe ou la noblesse de l'amour* ne sont pas de simples traductions, mais une nouvelle construction de la vérité servant les besoins politiques, moraux et idéologiques de la culture cible, comblant ainsi une lacune dans la littérature pertinente en matière d'analyse sociologique des adaptations théâtrales, plutôt que d'analyse purement textuelle.

En conclusion, cette recherche confirme, à travers des discussions théoriques et des analyses textuelles concrètes, que l'acte de traduction n'est pas seulement un outil de transfert interlingual, mais un espace transfrontalier de transformation sociologique où se heurtent cultures, idéologies et systèmes de patronage. Il a été démontré que le concept de fidélité au texte source, fréquemment discuté dans les études littéraires, est un effort vain dans le transfert théâtral ; comme le montre l'exemple de *Habibe ou la noblesse de l'amour*, l'œuvre ne peut s'incarner dans la société cible que lorsqu'elle se transforme en une synthèse culturelle authentique conforme à la mentalité, aux attentes morales et aux normes idéologiques du lecteur cible. Cet acte de réécriture, dans lequel Ebüzziya Tevfik a techniquement accéléré l'intrigue par des compressions dramaturgiques, des omissions et des ajouts locaux, prouve que le traducteur agit comme un gestionnaire protégeant les valeurs de la culture cible et jouant le rôle de filtre idéologique.

La recommandation principale pour les chercheurs en traductologie et les sociologues de la littérature est que les pratiques de traduction historiques, notamment durant les périodes de pression politique, soient examinées par une méthode interdisciplinaire dans le contexte de l'autocensure, de la domestication et des politiques d'assimilation institutionnelle, plutôt que seulement à travers l'équivalence textuelle. La recommandation pour les praticiens, metteurs en scène et dramaturges, est de ne pas négliger le fait que les rituels, tabous, perceptions spatiales et normes de genre du public cible façonnent directement la réception de l'œuvre lors de la traduction des textes scéniques ; des adaptations stratégiques fondées sur les conventions culturelles doivent être réalisées sans crainte afin que le public puisse décoder les signes sur scène. En définitive, la survie des œuvres théâtrales dépend de leur adaptation réussie à des conditions historiques et géographiques diverses, plutôt que de rester prisonnières du mythe d'un texte original intouchable.

Mots-Clés: Littérature turque moderne, sociologie de la traduction, adaptation théâtrale, analyse dramaturgique, domestication.

Resumen Estructurado:

Los textos teatrales son productos literarios dinámicos, concebidos para ser pronunciados y representados en el escenario, y los signos icónicos, indexicales y simbólicos de estos textos en escena presentan variaciones radicales de una cultura a otra. Un signo traducido con gran precisión y fidelidad únicamente en términos lingüísticos puede fácilmente conducir a una interpretación incorrecta, distorsionada o completamente carente de sentido en la mente del público receptor, debido a la naturaleza performativa intrínseca del teatro. El acto de traducir nunca puede evaluarse en un entorno estéril independiente de las expectativas sociales; esto se debe a que las normas de traducción trazan con exactitud los límites de lo que una cultura específica acepta como traducción legítima y representan directamente los valores sociales e ideológicos dominantes. Para que el público logre comprender lo que ocurre en escena, debe ser capaz de descifrar los signos, lo que obliga al traductor a realizar adaptaciones inevitables en el texto de acuerdo con convenciones tales como las normas morales, las ideologías, los rituales, el humor y las creencias religiosas del público receptor. De lo contrario, las traducciones que no cumplen con las normas complejas de la cultura meta no son consideradas aceptables ni valiosas por el público y finalmente son rechazadas. La mayor fuerza de las obras teatrales reside en la capacidad de cada representación individual de adaptarse dinámicamente a las circunstancias cambiantes, teniendo en cuenta la situación cultural, social, histórica y geográfica de su propio público. Las obras transferidas a diferentes culturas en distintos períodos históricos solo pudieron alcanzar el éxito mediante adaptaciones radicales de la trama y los personajes cuando no cumplían con las tradiciones dramáticas del público receptor.

A partir de esta problemática multidimensional, el objetivo principal de este estudio, situado en el eje de la literatura y la sociología del teatro, es examinar cómo el drama romántico de Victor Hugo *Angelo, tirano de Padua* (1835), escrito bajo la pesada sombra del control ideológico y los mecanismos de censura en Francia, fue reescrito y adaptado a la cultura oriental bajo el título *Habibe o la nobleza del amor* por Ebüzziya Tevfik, una de las figuras más destacadas del teatro otomano-turco. Al buscar una respuesta a la cuestión de cómo los

conflictos feudales occidentales y los elementos de intriga gótica fueron adaptados a la mentalidad de la cultura meta, el estudio pretende descubrir las profundas razones ideológicas y sociológicas que subyacen a las intervenciones dramatúrgicas realizadas por el traductor en la trama.

El marco conceptual y teórico del estudio se construye estructuralmente sobre las teorías modernas de la traducción, ampliamente adoptadas con el giro cultural en los estudios de traducción, y se fundamenta en el hecho de que la traducción no es una herramienta neutral ni transparente. Tal como enfatizan André Lefevere y Susan Bassnett, la traducción es un proceso altamente creativo de reescritura en el que los textos se moldean dentro de las redes ideológicas y las restricciones de la cultura meta. Lefevere explica magistralmente esta construcción ideológica mediante el concepto de "patronazgo", que asegura la coordinación y alineación del texto con los sistemas de poder de la sociedad en la que ingresa. Los mecanismos de patronazgo, con sus componentes ideológicos, económicos y de estatus, no permiten que el texto traducido contradiga el sistema ideológico existente en la cultura meta. Los cambios realizados por el traductor para excluir elementos potencialmente subversivos o desestabilizadores del sistema se denominan "intervenciones deliberadas". De manera similar, Lawrence Venuti sostiene que las estrategias de domesticación poseen una violencia etnocéntrica y una apropiación, haciendo que el texto sea fluido, legible y familiar para los valores y expectativas de la cultura meta, mientras eliminan la potencial subversión ideológica y las diferencias del texto extranjero. En un entorno de control institucional, el traductor pierde completamente la cualidad de mediador independiente y neutral que transfiere el texto tal cual, y en su lugar, como afirma la teoría de las normas de Gideon Toury, emerge un rol de gestión que maneja numerosas variables sociales, expectativas y restricciones, convirtiendo al traductor en un filtro ideológico.

Este trasfondo teórico es de gran importancia para demostrar que obras como *Habibe o la nobleza del amor* no son meras traducciones, sino una nueva construcción de la verdad que sirve a las necesidades políticas, morales e ideológicas de la cultura meta, llenando así un vacío en la literatura pertinente respecto al análisis sociológico de las adaptaciones teatrales, más allá del análisis puramente textual.

En conclusión, esta investigación confirma, mediante discusiones teóricas y análisis textuales concretos, que el acto de traducir no es simplemente una herramienta de transferencia interlingüística, sino un espacio transfronterizo de transformación sociológica donde colisionan culturas, ideologías y sistemas de patronazgo. Se ha demostrado que el concepto de fidelidad al texto fuente, frecuentemente discutido en los estudios literarios, es un esfuerzo sin sentido en la transferencia teatral; como se observa en el ejemplo de *Habibe o la nobleza del amor*, la obra solo puede encarnarse en la sociedad meta cuando se transforma en una síntesis cultural auténtica que se alinea con la mentalidad, las expectativas morales y las normas ideológicas del lector receptor. Este acto de reescritura, en el que Ebüzziya Tevfik aceleró técnicamente la trama mediante compresiones dramatúrgicas, omisiones y adiciones locales, demuestra que el traductor funciona como un gestor que protege los valores de la cultura meta y actúa como filtro ideológico.

La recomendación principal para los estudiosos de la traducción y los sociólogos de la literatura es que las prácticas históricas de traducción, especialmente durante períodos de presión política, se examinen mediante un método interdisciplinario en el contexto de la autocensura, la domesticación y las políticas de asimilación institucional, en lugar de únicamente a través de la equivalencia textual. La recomendación para los practicantes, directores teatrales y dramaturgos es no ignorar el hecho de que los rituales, tabúes, percepciones espaciales y normas de género del público receptor moldean directamente la percepción de la obra al traducir textos escénicos; deben realizarse adaptaciones estratégicas basadas en convenciones culturales sin temor, para que el público pueda descifrar los signos en escena. En última instancia, la supervivencia de las obras teatrales depende de su adaptación exitosa a diferentes condiciones históricas y geográficas, más que de permanecer atrapadas en el mito de un texto original intocable.

Palabras Clave: Literatura turca moderna, sociología de la traducción, adaptación teatral, análisis dramatúrgico, domesticación.

结构化摘要:

戏剧文本是为舞台上的口语和表演而创作的动态文学作品，这些文本在舞台上的图像性、指示性和符号性符号在不同文化之间表现出根本性的差异。一个仅在语言层面上高度准确和忠实翻译

的符号，往往会因戏剧固有的表演性而在目标观众的心中产生完全错误、扭曲甚至毫无意义的理解。翻译行为绝不能在脱离社会期待的“实验室环境”中进行评估；因为翻译规范恰恰划定了某一文化所接受的合法翻译的边界，并直接体现了主导的社会和意识形态价值。为了让观众能够理解舞台上的情节，他们必须具备解码符号的能力，这迫使译者根据目标观众的道德规范、意识形态、仪式、幽默和宗教信仰等惯例对文本进行不可避免的改编。否则，不符合目标文化复杂规范的翻译不会被观众视为可接受或有价值，最终将被拒绝。戏剧的最大力量在于每一场演出都能根据自身观众的特定文化、社会、历史和地理情境进行动态调整。不同历史时期传入不同文化的作品，只有在情节和人物进行根本性改编、使之符合目标观众的戏剧传统时，才能获得成功。

基于这一多层次问题，本研究的主要目标是考察维克多·雨果于1835年在法国意识形态控制和审查机制的沉重阴影下创作的浪漫主义戏剧《安杰洛，帕多瓦的暴君》，如何在奥斯曼-土耳其剧坛重要人物埃布兹亚·特维克的笔下被改写并以《哈比贝或爱情的宽容》之名改编为东方文化。研究旨在回答西方封建冲突和哥特式阴谋元素如何被改造以适应目标文化的思维方式，并揭示译者在情节中进行戏剧性干预的深层意识形态和社会学原因。

本研究的概念与理论框架结构性地建立在现代翻译理论之上，这些理论随着翻译学的文化转向而被广泛采用，并且根本上基于一个事实：翻译并非一种中立、透明的工具。正如安德烈·勒费弗尔与苏珊·巴斯内特明确强调的那样，翻译是一种高度创造性的重写过程，文本在目标文化的意识形态网络与约束中被塑造。勒费弗尔通过“赞助”这一概念精妙地解释了这种意识形态建构，赞助确保文本与其进入的新社会的权力体系保持协调与一致。赞助机制凭借其意识形态、经济与地位成分，不允许译文与目标文化现有的意识形态体系相矛盾。译者为排除潜在的颠覆性或不稳定因素而进行的修改被称为“有意干预”。同样，劳伦斯·韦努蒂认为，本土化策略包含一种民族中心主义的暴力与挪用，使文本流畅、可读并符合目标文化的价值与期待，同时消除了外来文本所具有的潜在意识形态颠覆性与差异性。在制度性控制的环境中，译者完全失去了作为独立、客观中介的品质，而是如图里规范理论所述，承担起一个管理者的角色，处理众多社会变量、期待与约束，从而使译者成为一种意识形态过滤器。

这一理论背景对于证明诸如《哈比贝或爱情的宽容》这样的作品并非单纯的翻译，而是服务于目标文化政治、道德与意识形态需求的真理新建构，具有重要意义，从而填补了相关文献在戏剧改编的社会学分析而非纯文本分析方面的空白。

结论部分，本研究通过理论讨论与具体文本分析确认：翻译行为不仅仅是跨语言转移的工具，而是一个跨越边界的社会学转型场域，在其中文化、意识形态与赞助体系相互碰撞。事实证明，在戏剧转移中，文学研究中常被讨论的“忠实于原文”的概念是一种毫无意义的努力；正如《哈比贝或爱情的宽容》的例子所示，作品只有在转化为一种符合目标读者心态、道德期待与意识形态规范的真实文化综合体时，才能在目标社会中得以实现。埃布兹亚·特维克通过戏剧性压缩、删减与本土化添加在技术上加快了情节，这一重写行为证明译者实际上充当了一个保护目标文化价值并作为意识形态过滤器的管理者。

对翻译学者与文学社会学家的主要建议是：历史上的翻译实践，尤其是在政治压力时期，应当通过跨学科的方法在自我审查、本土化与制度性同化政策的语境下进行研究，而不仅仅是通过文本对等来考察。对实践者、戏剧导演与戏剧学家的建议是：在翻译舞台文本时，不应忽视目标观众的仪式、禁忌、空间感知与性别规范直接塑造作品接受的事实；应当大胆地基于文化惯例进行战略性改编，使观众能够解码舞台上的符号。最终，戏剧作品的存续依赖于其成功适应不同历史与地理条件，而不是固守于不可触碰的原文神话。

关键词： 现代土耳其文学、翻译社会学、戏剧改编、戏剧学分析、本土化。

Структурированное Резюме:

Театральные тексты представляют собой динамические литературные произведения, созданные для произнесения и исполнения на сцене; их иконические, индексальные и символические знаки на сцене радикально различаются от одной культуры к другой. Знак, переведённый исключительно с высокой точностью и верностью на уровне языковых особенностей, может легко привести к совершенно неверной, искажённой или бессмысленной интерпретации в сознании целевой аудитории из-за присущей театру перформативной природы. Акт перевода никогда не может оцениваться в стерильной лабораторной среде, независимой от социальных ожиданий; именно потому, что нормы перевода чётко очерчивают границы того, что конкретная культура принимает как легитимный перевод, и напрямую отражают господствующие общественные и идеологические ценности. Чтобы зритель смог понять происходящее на сцене, он должен быть способен декодировать знаки, что вынуждает переводчика к неизбежным адаптациям текста в соответствии с такими конвенциями, как моральные нормы, идеологии, ритуалы, юмор и религиозные убеждения целевой аудитории. В противном случае переводы, не соответствующие сложным нормам целевой культуры, не признаются публикой ценными и приемлемыми и в конечном итоге отвергаются. Наибольшая сила театральных пьес заключается в способности каждой отдельной постановки динамически адаптироваться к изменяющимся обстоятельствам, учитывая культурную, социальную, историческую и географическую ситуацию своего конкретного зрителя. Произведения, перенесённые в разные культуры в различные исторические периоды, могли добиться успеха лишь посредством радикальных адаптаций сюжета и персонажей, когда они не соответствовали драматическим традициям целевой аудитории.

Исходя из этой многоуровневой проблемы, основная цель данного исследования, расположенного на пересечении литературы и социологии театра, заключается в изучении того, как романтическая драма Виктора Гюго *Анжело, тиран Падуи* (1835), написанная под тяжёлой тенью идеологического контроля и механизмов цензуры во Франции, была переписана и адаптирована к восточной культуре под названием *Хабибе, или Великодушие любви* одним из наиболее выдающихся деятелей османо-турецкого театра Эбюзия Тевфиком. Стремясь ответить на вопрос о том, каким образом западные феодальные конфликты и элементы готической интриги были адаптированы к менталитету целевой культуры, исследование ставит задачу выявить глубокие идеологические и социологические причины, лежащие в основе драматургических вмешательств переводчика в сюжет.

Концептуальная и теоретическая основа исследования структурно построена на современных теориях перевода, широко принятых в рамках культурного поворота в переводоведении, и базируется на том факте, что перевод не является нейтральным и прозрачным инструментом. Как ясно подчёркивают Андре Лефевр и Сьюзан Баснетт, перевод представляет собой высоко творческий процесс переписывания, в котором тексты формируются в рамках идеологических сетей и ограничений целевой культуры. Лефевр блестяще объясняет эту идеологическую конструкцию через понятие «патронаж», который обеспечивает координацию и согласование текста с властными системами общества, в которое он входит. Механизмы патронажа, включающие идеологический, экономический и статусный компоненты, не позволяют переводу противоречить существующей идеологической системе целевой культуры. Изменения, внесённые переводчиком для исключения потенциально подрывных или дестабилизирующих элементов, называются «намеренными вмешательствами». Аналогично, Лоуренс Венути утверждает, что стратегии доместикации обладают этноцентрическим насилием и присвоением, делая текст плавным, читаемым и привычным для ценностей и ожиданий целевой культуры, одновременно устраняя потенциальную идеологическую подрывность и различия исходного текста. В условиях институционального контроля переводчик полностью утрачивает качество независимого и нейтрального посредника, передающего исходный текст как есть, и вместо этого, как утверждает теория норм Гидеона Тури, выступает в роли менеджера, который управляет множеством социальных переменных, ожиданий и ограничений, превращая переводчика в идеологический фильтр.

Эта теоретическая база имеет большое значение для доказательства того, что такие произведения, как *Хабибе, или Великодушие любви*, не являются простыми переводами, а представляют собой новое построение истины, служащее политическим, моральным и идеологическим потребностям

целевой культуры, тем самым восполняя пробел в соответствующей литературе в отношении социологического анализа театральных адаптаций, а не исключительно текстуального анализа.

В заключение данное исследование подтверждает посредством теоретических дискуссий и конкретного анализа текста, что акт перевода — это не просто инструмент межъязыкового переноса, а трансграничная арена социологической трансформации, где сталкиваются культуры, идеологии и системы патронажа. Доказано, что понятие верности исходному тексту, часто обсуждаемое в литературоведении, является бессмысленным усилием в театральном переводе; как видно на примере *Хабибе, или Великодушие любви*, произведение может воплотиться в целевом обществе только тогда, когда оно превращается в подлинный культурный синтез, соответствующий менталитету, моральным ожиданиям и идеологическим нормам целевого читателя. Этот акт переписывания, в ходе которого Эбюзия Тевфик технически ускорил сюжет посредством драматургических сокращений, опущений и локальных добавлений, подтверждает, что переводчик функционирует как менеджер, защищающий ценности целевой культуры и выступающий в роли идеологического фильтра.

Основная рекомендация для исследователей перевода и социологов литературы заключается в том, что исторические практики перевода, особенно в периоды политического давления, должны изучаться междисциплинарным методом в контексте самоцензуры, доместикации и институциональной ассимиляции, а не только через текстовую эквивалентность. Рекомендация для практиков, театральных режиссёров и драматургов состоит в том, чтобы не игнорировать тот факт, что ритуалы, табу, пространственное восприятие и гендерные нормы целевой аудитории напрямую формируют восприятие произведения при переводе сценических текстов; стратегические адаптации, основанные на культурных конвенциях, должны осуществляться смело, чтобы зритель мог декодировать знаки на сцене. В конечном счёте, выживание театральных произведений зависит от их успешной адаптации к различным историческим и географическим условиям, а не от застревания в мифе о неприкосновенном оригинальном тексте.

Ключевые Слова: современная турецкая литература, социология перевода, театральная адаптация, драматургический анализ, доместикация.

संरचित सारांश:

नाट्य ग्रंथ ऐसे गतिशील साहित्यिक उत्पाद हैं जिन्हें मंच पर बोले जाने और प्रस्तुत किए जाने के लिए लिखा जाता है। इन ग्रंथों के प्रतीकात्मक, सूचकात्मक और सांकेतिक चिह्न विभिन्न संस्कृतियों में मंच पर अत्यधिक भिन्न रूप में प्रकट होते हैं। केवल भाषाई विशेषताओं के आधार पर अत्यधिक सटीक और विश्वसनीय अनुवाद किया गया कोई चिह्न, नाटक की अंतर्निहित प्रदर्शनात्मक प्रकृति के कारण, लक्ष्य दर्शकों के मन में आसानी से गलत, विकृत या निरर्थक व्याख्या उत्पन्न कर सकता है। अनुवाद की क्रिया को कभी भी सामाजिक अपेक्षाओं से स्वतंत्र किसी निष्कलुष प्रयोगशाला वातावरण में नहीं आँका जा सकता; क्योंकि अनुवाद मानदंड ठीक-ठीक यह सीमाएँ निर्धारित करते हैं कि कोई विशेष संस्कृति किसे वैध अनुवाद मानती है और वे सीधे उस समाज की प्रचलित सामाजिक और वैचारिक मूल्यों का प्रतिनिधित्व करते हैं। दर्शकों के लिए मंच पर घटित घटनाओं को समझना तभी संभव है जब वे चिह्नों को डिकोड करने में सक्षम हों, और यह अनुवादक को बाध्य करता है कि वह पाठ में नैतिक मानदंडों, विचारधाराओं, अनुष्ठानों, हास्य और धार्मिक विश्वासों जैसी परंपराओं के अनुसार अनिवार्य रूप से रूपांतरण करे। अन्यथा, जो अनुवाद लक्ष्य संस्कृति के जटिल मानदंडों का पालन नहीं करते, उन्हें दर्शक स्वीकार्य या मूल्यवान नहीं मानते और अंततः अस्वीकार कर देते हैं। नाटकों की सबसे बड़ी शक्ति इस तथ्य में निहित है कि प्रत्येक प्रस्तुति बदलती परिस्थितियों के अनुसार गतिशील रूप से अनुकूलित हो सकती है, अपने विशेष दर्शकों की सांस्कृतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक और भौगोलिक स्थिति को ध्यान में रखते हुए। विभिन्न ऐतिहासिक कालों में अलग-अलग संस्कृतियों में स्थानांतरित किए गए कार्य केवल तभी सफल हो सके जब उन्होंने कथानक और पात्रों में मौलिक रूपांतरण किए, जब वे लक्ष्य दर्शकों की नाट्य परंपराओं से मेल नहीं खाते थे।

इस बहुस्तरीय समस्या के आधार पर, साहित्य और नाट्य समाजशास्त्र के अक्ष पर स्थित इस अध्ययन का मुख्य उद्देश्य यह जाँचना है कि विक्टर ह्यूगो का रोमांटिक नाटक *एंजेलो, टायरन दे पाद्व* (1835), जो फ्रांस में वैचारिक नियंत्रण और सेंसरशिप तंत्र की भारी छाया में लिखा गया था, कैसे ओटोमन-तुर्की रंगमंच की प्रमुख हस्ती एबुज़िया तेव्फ़िक द्वारा *हबीबे या प्रेम की उदारता* शीर्षक से पूर्वी संस्कृति में पुनर्लिखित और रूपांतरित किया गया। यह अध्ययन इस प्रश्न का उत्तर खोजने का प्रयास करता है कि पश्चिमी सामंती संघर्ष और गोथिक षड्यंत्र तत्वों को लक्ष्य संस्कृति की मानसिकता में कैसे

रूपांतरित किया गया, और कथानक में अनुवादक द्वारा किए गए नाट्य हस्तक्षेपों के पीछे गहरे वैचारिक और समाजशास्त्रीय कारणों को उजागर करना चाहता है।

अध्ययन का वैचारिक और सैद्धांतिक ढाँचा संरचनात्मक रूप से आधुनिक अनुवाद सिद्धांतों पर आधारित है, जिन्हें अनुवाद अध्ययन में सांस्कृतिक मोड़ के साथ व्यापक रूप से अपनाया गया है और जो मूलतः इस तथ्य पर आधारित हैं कि अनुवाद कोई तटस्थ या पारदर्शी उपकरण नहीं है। जैसा कि आंद्रे लेफ़ेव्र और सुसान बैसनेट ने स्पष्ट रूप से बल दिया है, अनुवाद एक अत्यंत सृजनात्मक पुनर्लेखन प्रक्रिया है जिसमें पाठ लक्ष्य संस्कृति के वैचारिक नेटवर्क और प्रतिबंधों के भीतर आकार लेते हैं। लेफ़ेव्र इस वैचारिक निर्माण को "संरक्षण" की अवधारणा के माध्यम से उत्कृष्ट रूप से समझाते हैं, जो पाठ को उस समाज की सत्ता प्रणालियों के साथ समन्वय और संरेखण सुनिश्चित करता है जिसमें वह प्रवेश करता है। संरक्षण तंत्र, अपने वैचारिक, आर्थिक और प्रतिष्ठात्मक घटकों के साथ, अनुवादित पाठ को लक्ष्य संस्कृति की विद्यमान वैचारिक प्रणाली का विरोध करने की अनुमति नहीं देते। अनुवादक द्वारा प्रणाली से संभावित विघटनकारी या अस्थिर तत्वों को बाहर करने के लिए किए गए परिवर्तन "जानबूझकर हस्तक्षेप" कहलाते हैं। इसी प्रकार, लॉरेंस वेनूटी का तर्क है कि घरेलूकरण रणनीतियाँ जातिकेंद्रित हिंसा और अधिग्रहण का रूप रखती हैं, जिससे पाठ प्रवाहमय, पठनीय और लक्ष्य संस्कृति के मूल्यों और अपेक्षाओं के लिए परिचित हो जाता है, जबकि विदेशी पाठ की संभावित वैचारिक विघटनशीलता और भिन्नताओं को समाप्त कर देता है। संस्थागत नियंत्रण के वातावरण में, अनुवादक पूरी तरह से स्वतंत्र और तटस्थ मध्यस्थ होने की गुणवत्ता खो देता है, और इसके बजाय, जैसा कि टूरी के मानदंड सिद्धांत में कहा गया है, एक प्रबंधकीय भूमिका उभरती है जो अनेक सामाजिक चर, अपेक्षाओं और प्रतिबंधों को संभालती है, जिससे अनुवादक एक वैचारिक फ़िल्टर बन जाता है।

यह सैद्धांतिक पृष्ठभूमि इस बात को सिद्ध करने में अत्यंत महत्वपूर्ण है कि *हबीबे या प्रेम की उदारता* जैसी कृतियाँ मात्र अनुवाद नहीं हैं, बल्कि लक्ष्य संस्कृति की राजनीतिक, नैतिक और वैचारिक आवश्यकताओं की पूर्ति करने वाला सत्य का नया निर्माण हैं, और इस प्रकार वे नाट्य रूपांतरणों के समाजशास्त्रीय विश्लेषण के संबंध में प्रासंगिक साहित्य में मौजूद रिक्तता को भरते हैं, न कि केवल पाठ्य विश्लेषण को।

निष्कर्षतः, यह शोध सैद्धांतिक चर्चाओं और ठोस पाठ विश्लेषणों के माध्यम से पुष्टि करता है कि अनुवाद की क्रिया केवल अंतरभाषीय हस्तांतरण का साधन नहीं है, बल्कि एक सीमापार समाजशास्त्रीय रूपांतरण का क्षेत्र है जहाँ संस्कृतियाँ, विचारधाराएँ और संरक्षण प्रणालियाँ टकराती हैं। यह सिद्ध हो चुका है कि साहित्यिक अध्ययन में अक्सर चर्चा किया जाने वाला स्रोत पाठ के प्रति निष्ठा का विचार नाट्य हस्तांतरण में निरर्थक प्रयास है; जैसा कि *हबीबे या प्रेम की उदारता* के उदाहरण में देखा गया, यह कृति केवल तभी लक्ष्य समाज में आत्मसात हो सकती है जब वह एक प्रामाणिक सांस्कृतिक संश्लेषण में रूपांतरित हो जो लक्ष्य पाठक की मानसिकता, नैतिक अपेक्षाओं और वैचारिक मानदंडों के अनुरूप हो। इस पुनर्लेखन क्रिया में, जिसमें एबुज़िया तेव्फ़िक ने नाट्य संपीड़न, लोप और स्थानीय जोड़ के माध्यम से कथानक को तकनीकी रूप से तीव्र किया, यह प्रमाणित होता है कि अनुवादक लक्ष्य संस्कृति के मूल्यों की रक्षा करने वाले प्रबंधक और वैचारिक फ़िल्टर के रूप में कार्य करता है।

अनुवाद विद्वानों और साहित्य समाजशास्त्रियों के लिए मुख्य अनुशंसा यह है कि ऐतिहासिक अनुवाद प्रथाओं, विशेषकर राजनीतिक दबाव की अवधियों में, का अध्ययन केवल पाठ्य समानता के माध्यम से नहीं, बल्कि आत्म-सेंसरशिप, घरेलूकरण और संस्थागत आत्मसात नीतियों के संदर्भ में अंतर्विषयक पद्धति द्वारा किया जाना चाहिए। व्यवहारकर्ताओं, नाट्य निर्देशकों और नाट्यशास्त्रियों के लिए अनुशंसा यह है कि मंचीय ग्रंथों का अनुवाद करते समय लक्ष्य दर्शकों के अनुष्ठान, वर्जनाएँ, स्थानिक धारणा और लैंगिक मानदंड सीधे कृति की ग्रहणशीलता को आकार देते हैं, इस तथ्य की उपेक्षा न करें; सांस्कृतिक परंपराओं पर आधारित रणनीतिक रूपांतरण निडर होकर किए जाने चाहिए ताकि दर्शक मंच पर चिह्नों को डिकोड कर सकें। अंततः, नाट्य कृतियों का अस्तित्व उनके विभिन्न ऐतिहासिक और भौगोलिक परिस्थितियों के सफल अनुकूलन पर निर्भर करता है, न कि किसी अछूते मूल पाठ के मिथक में अटके रहने पर।

कीवर्ड्स: आधुनिक तुर्की साहित्य, अनुवाद का समाजशास्त्र, नाट्य रूपांतरण, नाट्यशास्त्रीय विश्लेषण, घरेलूकरण।

Yapılandırılmış Özet:

Tiyatro metinleri, sadece okunmak için değil, sahnede canlandırılmak ve seyirciyle buluşmak üzere kaleme alınmış edebî eserlerdir. Bu eserlerin sahnedeki göstergeleri, kültürden kültüre büyük farklılıklar arz

eder. Bir tiyatro eserini yalnızca dil özelliklerine bağlı kalarak kelimesi kelimesine çevirmek, tiyatronun doğası gereği hedef kitlenin zihninde yanlış veya bütünüyle anlamsız yorumlara yol açabilir. Çeviri eylemi, toplumun beklentilerinden kopuk, yalıtılmış bir laboratuvar ortamında değerlendirilemez. Çünkü çeviri normları, bir kültürün neyi meşru kabul ettiğinin sınırlarını çizer ve o dönemin toplumsal ve düşünsel değerlerini doğrudan yansıtır. Seyircinin sahnede olup biteni başarılı bir şekilde anlamlandırabilmesi için çevirmenin eseri hedef kitlenin ahlak anlayışına, inançlarına, ritüellerine ve mizahına göre yeniden şekillendirmesi kaçınılmazdır. Aksi takdirde, kültürün incelikli dokusuna uymayan metinler seyirci tarafından benimsenmez ve nihayetinde reddedilir. Sahne eserlerinin en büyük gücü, her temsilin kendi seyircisinin kültürel, toplumsal ve tarihî şartlarına göre dinamik bir şekilde dönüştürülebilmesindedir. Farklı dönemlerde farklı kültürlere aktarılan eserler, hedef kitlenin tiyatro geleneğiyle uyuşmadığında, ancak olay örgüsü ve karakterlerde köklü değişiklikler yapılarak başarıya ulaşabilmiştir. Bu çok katmanlı meseleden hareketle, edebiyat ve tiyatro sosyolojisi bağlamında hazırlanan bu çalışmanın temel amacı; Victor Hugo'nun 1835'te Fransa'daki sıkı denetim ve sansür ortamında kaleme aldığı romantik dramı *Angelo, Tyran de Padoue*'nun, Türk tiyatrosunun kurucu isimlerinden Ebüzziya Tevfik tarafından *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* adıyla Doğu kültürüne nasıl aktarıldığını ve yeniden yazıldığını incelemektir. Batı'nın feodal çatışmalarının ve gotik entrika unsurlarının bizim zihniyet dünyamıza nasıl taşındığını araştıran bu çalışma, çevirmenin olay örgüsüne yaptığı sahne müdahalelerinin ardındaki derin sosyolojik ve düşünsel sebepleri ortaya koymayı hedeflemektedir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, çevirinin tarafsız bir araç olmadığı gerçeğinden beslenen modern çeviribilim yaklaşımları üzerine kurulmuştur. André Lefevere ve Susan Bassnett'in de vurguladığı gibi çeviri, metinlerin hedef kültürün değerler ağı ve sınırlamaları içinde biçimlendiği yaratıcı bir yeniden yazım sürecidir. Lefevere bu yapıyı, metnin girdiği yeni toplumdaki güç dengeleriyle uyumunu sağlayan "himaye" (patronaj) kavramıyla açıklar. Himaye mekanizmaları, çevrilen eserin var olan toplumsal ve düşünsel sistemle çatışmasına izin vermez. Çevirmenin, sistemi sarsabilecek unsurları metinden çıkarması kasıtlı bir müdahaledir. Benzer şekilde Lawrence Venuti, yerlileştirme stratejilerinin metni hedef kültür için akıcı ve tanıdık hâle getirirken, yabancı metnin barındırdığı farklılıkları ve aykırılıkları ortadan kaldırdığını belirtir. Sıkı denetimlerin yaşandığı ortamlarda çevirmen, kaynak metni olduğu gibi aktaran tarafsız bir aracı olmaktan çıkar. Toury'nin de ifade ettiği gibi toplumsal beklentileri idare eden ve ideolojik bir süzgeç görevi gören bir kimliğe bürünür. Bu kuramsal zemin, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* gibi metinlerin basit birer çeviri olmadığını, aksine hedef kültürün siyasi ve ahlaki ihtiyaçlarına cevap veren yeni bir gerçeklik inşası olduğunu işaret eder. Böylece bu çalışma, tiyatro metinlerinin sosyolojik açıdan da incelenmesi gerektiğine dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak, kuramsal tartışmalar ve metin tahlilleri ışığında, çeviri eyleminin sadece diller arası bir köprü olmadığı; kültürlerin ve himaye sistemlerinin karşılaştığı sosyolojik bir dönüşüm alanı olduğu görülmektedir. Edebiyat incelemelerinde sıkça aranan kaynak metne sadakat düşüncesinin, sahne sanatları söz konusu olduğunda anlamsız bir çaba olduğu açıktır. *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* örneğinde de anlaşıldığı üzere bir eser, ancak okurun zihniyetiyle, ahlaki beklentileriyle ve düşünsel değerleriyle örtüşen otantik bir yerel senteze dönüştüğünde o toplumda varlık gösterebilir. Ebüzziya Tevfik'in sahne tekniğini gözeterek olay örgüsünü hızlandırdığı, bazı bölümleri çıkarıp yerel unsurlar eklediği bu yeniden yazım eylemi, çevirmenin kendi kültürünün değerlerini koruyan bir yönetici ve süzgeç işlevi gördüğünü göstermektedir. Çeviribilimcilere ve edebiyat sosyologlarına yönelik temel öneri, bilhassa siyasi baskı dönemlerindeki çeviri faaliyetlerini otosansür ve yerlileştirme politikaları bağlamında disiplinlerarası bir yöntemle ele almalarıdır. Tiyatro yönetmenleri ve sahne uygulayıcıları ise eserleri dilimize aktarırken, seyircinin ritüellerinin, tabularının, mekân algısının ve toplumsal cinsiyet normlarının eserin kavranmasını doğrudan etkilediği gerçeğini göz ardı etmemelidir. Seyircinin sahnedeki göstergeleri çözebilmesi için kültürel uzlaşımlara dayalı stratejik değişiklikler yapılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Edebiyatı, Çeviri Sosyolojisi, Tiyatro Uyarlaması, Dramaturjik İnceleme, Yerlileştirme.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

From Exile to Stage: Patronage, Ideology and Rewriting in Ebüzziya Tevfik's Adaptation of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk

Introduction

Ebüzziya Tevfik, The Young Ottomans, and the Politics of Rewriting

Nineteenth-century Turkish theater structured its contact with the Western dramatic tradition as a fundamental process of cultural and ideological reproduction. The intellectuals of the Tanzimat era occasionally viewed the theater as a strategic instrument for saving the collapsing empire and transforming society. As the Westernization process was brought to the stage through translations, the Western world of meaning and values was not entirely copied; rather, it was reshaped by filtering it through the local culture. The works produced during this period were frequently activities of ideological reproduction. While texts translated from foreign languages were adapted to meet the political and moral expectations of Ottoman society, the principle of social utility always remained at the center (And, 2014, pp. 179-180). As Sevengil also notes, the pressures of the censorship mechanism and the absolutist administration in particular compelled writers to present foreign works under a moral guise and to endow them with a didactic mission (2015, pp. 523, 591-592); thus, thetheater stage assumed the role of a school educating the masses (Sevengil, 2015, pp. 220-221).

This pragmatic attitude of the Tanzimat intellectual is precisely the picture envisioned by André Lefevere's theory of rewriting: translation is not an objective transfer occurring in a vacuum, but rather an instrument of direction shaped by ideology and patronage. In Ottoman stage life, the patronage network formed by the censorship boards of the political authority and the bureaucratic intellectual elite strictly determined the boundaries within which translated texts would be presented to the public. Operating around these ideological pressures and patronage relations, translators and writers omitted objectionable parts from the works they handled or made new additions to them, thereby rendering the text compatible with the dominant ideology (Sevengil, 2015, pp. 340, 351, 373, 487, 523).

One of the remarkable works of this period is Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk (1874) . Ebüzziya Tevfik adapted this work from Victor Hugo's romantic drama Angelo, Tyran de Padoue (1835) . Hugo's dramatic plot, which relies on the Venetian aristocracy, Christianity, and gothic aesthetics, transforms into the political intrigues of the Seljuk-Ayyubid geography and the narratives of the Assassins (Hashashins).

There is no indication on the cover of the work that it is a translation, nor is the author's name registered. In this regard, what Ebüzziya Tevfik articulated under the title "İzahât-ı Müellif" is highly significant. First, he does not characterize himself as a translator. He states that the subject of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk was "applied" to Victor Hugo's work. As it is understood, since he entirely changed the dramatic structure and content of Angelo, Tyran de Padoue, he considers himself an "author". He expresses that the plot—originally set in Padua under the Republic of Venice—was

transposed to the relations between the Seljuks and Ayyubids, maintaining fidelity to historical reality. He notes that his purpose was not to seek an example in Turkestan for a tragedy that had occurred in Italy in the past, or that was merely a poet's imaginary creation. He wishes to demonstrate that the supporters of despotism, who prefer arbitrary rule over justice and right, never refrain from engaging in disastrous endeavors and employing diabolical methods along this path, even if they are Muslims. He introduces the Hashashins, partisans of Hasan Sabbah featured in his work, as a secret organization that restores the rights of the oppressed by bringing those from small principalities who dare to commit tyranny back to the path of justice (Ebüzziya Tevfik, 1291/1874, pp. 4-5). In this context, it is understood that Ebüzziya Tevfik makes a clear allusion to the absolutist administration he opposed and to the Young Ottomans society of which he was a member.

Reducing the critique of the state—built upon Venice's dominant surveillance mechanism and oppressive tyranny—to the assassination threat of the Hashashins indicates that the text was passed through an ideological filter. This reduction is an auto-censored response to the political pressures of the era. Therefore, comprehending the mentality and dramaturgical choices behind the work through a purely text-centric reading remains incomplete; for Ebüzziya Tevfik, who penned the adaptation, was an activist intellectual of the Young Ottomans movement led by Namık Kemal. His political conflict with the absolutist administration and his conditions of exile make the question of with which dramaturgical and ideological interventions he rewrote Hugo's text impossible to consider independently of the author's political identity and the patronage relations he was enmeshed in. For this reason, the analysis must begin first by positioning Ebüzziya Tevfik as a subject distinguished by his ideological affiliations, then by identifying the economic and political pressures of the Rhodes exile that shaped the work, and finally by reading this entire process in light of André Lefevere's undifferentiated patronage model and ideological neutralization mechanism.

At this point, it is necessary to consider Ebüzziya Tevfik in terms of the role he undertook in the press world, which he entered with Namık Kemal's encouragement, rather than his identity as a translator. In the 1860s, he distinguished himself as a publisher and writer (Mardin, 1996, p. 18; Ebüzziya, 1994, pp. 374-375) the close contact he established with the prominent figures of the society laid the foundation stones of his political and ideological identity. His publishing activities centered around dissident newspapers such as Hadika, İbret, and Sirac attracted the attention of the political bureaucracy under the suspicion that an opposition movement was being established, leading him to be monitored with suspicion (Ebüzziya Tevfik, 2019, p. 497). The actual turning point of his fate was the political fluctuation that erupted following the staging of Namık Kemal's play Vatan Yâhut Silistre (1873) at the Gedikpaşa Theater. The demonstrations organized by the incited public at the end of the play, the chanted slogans of "Long live Kemal," and Namık Kemal's closeness to Murad V placed the Young Ottomans in the crosshairs, ultimately leading to their exile. Ebüzziya Tevfik was exiled to Rhodes alongside Ahmet Midhat Efendi during the years he spent there, he published compiled, authored, and translated works under pseudonyms (Gür, 1998, p. 30).

Ebüzziya Tevfik penned Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk in Rhodes. The fact that he transferred Hugo's source text accompanied by local motifs is directly related to his political stance. For the Young Ottomans attempted to forge a synthesis between Western ideas and local culture (Mardin, 1996, p. 10). The factors that encouraged Ebüzziya Tevfik to publish this work must have been of an economic and political nature. In his memoirs, Ebüzziya Bey notes that theatrical plays generated substantial income. He states that while in Istanbul, he earned twenty-five to thirty liras for every night Ecel-i Kaza was performed (Ebüzziya Tevfik, 2019, p. 359). Politically, the theater stage functioned almost as a political rostrum during those years. According to Ebüzziya Tevfik, the theater was one of the most important means of progress and one of the effective tools for educating and cultivating the public for the Young Ottomans, who embraced libertarian ideas and the ideal of constitutional administration. Within this framework, theater was utilized as an instrument to convey ideas to the public that were difficult to disseminate through the press, thus aiming to educate the

public through entertainment (Ebüzziya Tevfik, 2019, p. 358). He must have written Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk both to overcome his financial straits in Rhodes and to raise his voice against the absolutist regime that sent him into exile.

Unable to express the libertarian ideas and political criticisms of the Young Ottomans under the heavy censorship pressure of the era, Ebüzziya Tevfik uses the work as an ideological shield. Consequently, the interventions made to the text demonstrate how patronage pressure and ideological constraints operated in tension with the author's Young Ottoman identity.

The theoretical grounding of the study is built upon modern translation theories that are widely accepted in translation studies, predicated on the premise that translation is not a neutral medium of transfer. In this framework, André Lefevere's concepts of rewriting and patronage are adopted as the primary analytical tools. Lefevere defines translation as a creative process in which the text is reproduced within the ideological networks and constraints of the target culture; he utilizes the patronage mechanism to explain the efforts of power centers—such as governments, publishing houses, or ideological authorities—to coordinate the text with their own social order (Schäffner, 2007, pp. 135-136). To support this primary framework, complementary perspectives are drawn from Venuti's critique of domestication, Toury's norm theory, and Hermans's approach to text transformation.

This study aims to offer two original contributions: to analyze Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk along the axis of ideological control and patronage mechanisms, and to reveal the relationship of Tanzimat-era adaptations with censorship, self-censorship, and cultural assimilation policies in a manner that will provide a methodological expansion to the field of theater translation. The study addresses, respectively, Lefevere's theoretical framework, the historical-ideological structure of Hugo's source text, and the comparative analysis between the two texts; in the final section, it subjects all findings to an integrative evaluation.

Rewriting, Patronage, and Ideology: A Theoretical Framework in Theatrical Transformation

The Tanzimat era intellectuals' utilization of theatrical translations and literary re-creations as an ideological shield against censorship mechanisms aligns with the sociological expansions of modern translation studies. André Lefevere approaches literature not as an autonomous structure in itself, but rather as a dynamic system shaped by the influence of internal and external forces (Lefevere, 1992a, pp. 11-14). Within this system, the concept of rewriting assumes a central function. Through this concept, Lefevere removes translation from being a simple reflection or transfer of the source text, defining it instead as an act of reproduction in which a foreign text is molded according to the ideological networks and poetic norms of the receiving culture (Bassnett, 1993, pp. 147-148). Thus, translation is gathered under the same umbrella as other forms of rewriting, such as literary criticism, historiography, and anthologization. These actions are all practices that reproduce a text within the boundaries of the target culture, guide how the text will be received, and play a fundamental role in the development of literary systems (Bassnett, 1993, p. 148). In this context, translators and critics shape culture by foregrounding certain cultural values while suppressing others. Indeed, rewriting practices and translations acquire the quality of a source text for many people (Bassnett & Lefevere, 1998, pp. XI, 9).

According to Lefevere, language is an inseparable system situated at the center of culture. Therefore, the translation process does not consist merely of finding lexical equivalences; it also encompasses the transfer of extra-linguistic factors and different social realities (Bassnett, 2002, pp. 22-23). From this perspective, translation emerges as an organic practice operating within culture as much as it does between cultures. At the center of this inherent relationship lies the concept of cultural capital. Individuals socialize through the conceptual and textual grids formed by cultural capital;

these grids regulate both reading and writing practices (Bassnett & Lefevere, 1998, p. 7). Translation functions as the fundamental mechanism enabling the transition of these grids from one culture to another. Drawing attention to this concept of cultural grids developed by Lefevere, Bassnett states that these grids are determinant during the construction of reality in source and target texts (2002, p. 9). Translators do not merely transfer texts; they reshape them in accordance with the norms and expectations of the target culture (Bassnett & Lefevere, 1998, pp. 7-8). In other words, instead of being an invisible and obedient servant, the translator exists as an intercultural subject who reconstructs texts by passing them through their own cultural and ideological filter (Bassnett, 2002, p. 8). This removes translation from being an innocent and transparent transfer, transforming it into a domain laden with political and ideological weight (Bassnett, 1993, pp. 160–161).

Lefevere does not view ideology purely as a partisan political doctrine or the official discourse of the state; he defines it as a broad mental grid that draws the boundaries of what is considered true, legitimate, and acceptable by society in a specific time and space. Borrowing from Fredric Jameson's approach, he formulates ideology as "that grillwork of form, convention, and belief which orders our actions" (Lefevere, 1992a, p. 16). Within this framework, ideology operates as an immanent dynamic that structures the cognitive processes and literary preferences of the rewriter from the very beginning, rather than merely an instrument of pressure imposed upon them after the fact. The rewriter restructures religious references, narratives transgressing moral boundaries, sexual taboos, or political subtexts in the source text according to the ideological climate of the target culture (Lefevere, 1992a, p. 41). Elements conflicting with the dominant discourse are either excised from the text, neutralized, or radicalized to serve a specific counter-ideology. Thus, the source text becomes a cultural product conforming to the values and discursive practices of the target culture.

While explaining how this ideological process operates in practice, Lefevere centers on the concept of patronage. He defines the external power mechanism that determines the boundaries of the literary system through this concept: Patronage refers to the institutional and individual authorities that encourage or hinder the writing, reading, and rewriting of literary works (Lefevere, 1992a, p. 15). Lefevere pushes this concept beyond the traditional patron-artist relationship. He describes patronage as a structure corresponding to a broad institutional and ideological network of power, such as religious institutions, political parties, social classes, royal courts, publishing houses, and modern media corporations (Lefevere, 1992a, p. 15).

The control of patronage over literary production operates through three distinct channels. The most decisive of these is the ideological component: this component, which delineates what subjects can be addressed, which forms are acceptable, and the boundaries of knowledge, defines the writer's or translator's sphere of production from the outset. The economic component regulates the literary producer's ability to sustain their material existence; this relationship, which historically took the form of a pension or an official appointment, has assumed the guise of copyright and corporate employment in the modern era. The status component signifies the social standing and prestige afforded to the writer or translator upon acceptance into the patronage system (Lefevere, 1992a, p. 16). These three elements are inseparable from one another; they form an integrated regime of pressure that surrounds the literary producer and renders them susceptible to steering. Lefevere argues that when ideology and poetics come into conflict, poetics must submit to ideology (Lefevere, 1992a, p. 39). This hierarchy explains why Ebüzziya Tevfik was compelled to rework Hugo's dramatic form.

To explain the variation patronage exhibits according to social and political structures, Lefevere develops the distinction between undifferentiated and differentiated patronage. In undifferentiated patronage, the ideological, economic, and status components are all controlled by a single center; totalitarian regimes and absolutist administrations stand as the most concrete examples

of this model. In such systems, the dominant locus of power subjects every stage of literary production to absolute control, cuts off the economic support of productions oppositional to the institutional discourse, and strips the producer of their status. In differentiated patronage, however, the three components can operate independently of one another; a writer's economic success is not contingent on the approval of the dominant ideology, and the steering takes on a more covert and polycentric form (Lefevere, 1992a, p. 17). When we apply this distinction highlighted by Lefevere to the 19th-century Turkish theater scene, we are confronted with an undifferentiated patronage structure. This surveillance network, institutionalized under the control of the Palace, the bureaucratic elite, and official censorship boards, operates with the political pressure of the dominant ideology imposing absolute obedience. This pressure forces dissident intellectuals belonging to the Young Ottomans movement, such as Ebüzziya Tevfik, to mask Western texts with the belief and value codes of the local culture rather than translating them directly.

Completing and expanding upon these ideological and patronage-based steering processes inherent in the nature of translation, modern translation theories re-ground the hegemonic structure of the literary field on a multidimensional plane (Snell-Hornby, 2007, pp. 112-113). Lawrence Venuti's critique of domestication is among the most prominent examples of this approach. Venuti argues that the domestication strategy harbors an ethnocentric violence in favor of the target culture, neutralizing the potential ideological disruptiveness possessed by the foreign text (Schäffner, 2007, p. 141). This strategy produces a smooth, fluent, and familiar discourse by making the source text compliant with the dominant values and expectations of the target system. This situation elucidates the operation of censorship and re-creation mechanisms applied under the patronage pressure and boundaries of social acceptability emphasized by Lefevere (Lefevere, 1992a, p. 15). Within the framework of Gideon Toury's theory of norms, the translator assumes the position of an ideological filter compelled to manage numerous social expectations and constraints simultaneously (Bassnett, 1993, p. 160). This perspective renders visible the institutional oversight to which the translator is subjected in the construction and maintenance of the literary canon (Rundle, 2021, p. XVIII). Finally, Theo Hermans's approach to textual transformation completes this framework by refusing to limit the act of translation to an interlingual process of substitution, instead positioning it as a cultural, political, and ideological reconstruction (Vandal-Sirois & Bastin, 2012, p. 30). By revealing translation's steering and representational power within the target system, Hermans adds analytical depth to Lefevere's systems theory (Pym, 2007, p. 37). All these theoretical perspectives point to a common conclusion: the act of rewriting is a politically designed production wherein power relations operate at every level, beginning from language and aesthetics. Every intervention made to the text transforms into a strategic maneuver that protects the boundaries of the target system and reproduces the dominant discourse. Another aspect deemed important regarding textual transformation is the identity of the rewriter. Sometimes an author can recast their own work into another genre, while at other times a different author might execute the transformative process. The concept of literary reworking embodies a process of re-creation alongside the comprehensive reinterpretation of prior works. Another significant characteristic of such textual transformation emerges at this point: reworking a text is, in one aspect, a form of intertextuality (Kılıçarslan, 2026, p. 136).

In modern translation and literary theories, it is argued that drawing a rigid and hierarchical boundary between textual transformation and translation is meaningless. This delimitation in traditional understanding is nourished by the judgment that a literary text harbors a single, immutable truth. However, in contemporary approaches, the reader and the translator are recognized not as passive consumers of the text, but as its active producers; consequently, rigid boundary lines dissolve during the process of interpreting and rewriting texts (Bassnett, 2002, pp. 82-84). Under the umbrella of rewriting, Lefevere eliminates this hierarchical division on a theoretical plane. Translation, reworking, criticism, and historiography are evaluated as varying degrees of the same steering process (Lefevere, 1992a, p. 9). Supporting this view, Bassnett asserts that creativity in translation is

inevitable and that the translator, in the capacity of a rewriter, continually transforms the text, indicating that the difference between structural modification and translation is consequently a quantitative matter (2002, pp. 8-9). One of the most concrete reflections of this theoretical groundwork is observed in theatrical translations; for both practices reshape a source text according to the norms, expectations, and traditions of the target culture (Bassnett & Lefevere, 1998, pp. 90-91). As Bassnett also points out, this approach characterizes translation as a practice wherein the boundaries between source and target texts cannot be definitively established. New translation studies, therefore, pivot towards a descriptive approach rather than a priori rules (1993, p. 147). The primary focal point is the analysis of how a text is labeled in the receiving culture—be it as a translation, a reworking, or an original—and what cultural role that labeling fulfills within that literary system (Bassnett, 1993, p. 144).

This structural ambiguity among literary genres and conceptualizations constructs a strategic space for the 19th-century Ottoman intellectual to circumvent the pressure of official ideology and censorship mechanisms. In the Ottoman context, where Lefevere's undifferentiated patronage model materializes, the inability to sharply draw the boundaries between translation and textual recreation grants dissident Young Ottoman intellectuals like Ebüzziya Tevfik the opportunity to steer the source text by passing it through the poetic and ideological filter of the target system. The reduction of the critique of state tyranny in Victor Hugo's play Angelo, Tyran de Padoue to Hashashin intrigues in the Seljuk geography is not merely a preference of recontextualization; rather, it represents how this conceptual flexibility in theory assumes the function of auto-censorship in the practical arena. Authored during the Rhodes exile under the heavy political oppression of the absolutist administration, this work demonstrates how the patronage pressure and ideological coercions emphasized by Lefevere collide with a writer's identity, and how this collision permeates the text.

This theoretical framework, which reads translation and structural modification through the target culture's immanent ideological grids and patronage mechanisms, identifies Ebüzziya Tevfik's dramaturgical interventions as a political rewriting strategy. To analyze the dimensions of this process and how the translator operates as an ideological filter, it is necessary to delve into the core of this textual transformation. Therefore, before proceeding to the comparative analysis, it is necessary to establish the political codes and conflicts with which Angelo, Tyran de Padoue was constructed in its own historical context.

An Anatomy of Tyranny: The Dramatic Structure of Angelo, Tyran de Padoue

Tanzimat-era intellectuals frequently utilized theatrical works while enacting their self-appointed roles as public educators, embracing the stage as a crucial medium for reaching society (Ortaylı, 2016, p. 128). During this period, the Young Ottomans employed Victor Hugo's works as ideological instruments to articulate their political discontent and reaction against the prevailing system (Mardin, 1996, pp. 143-144). His stance against oppressive regimes and his methodology for addressing social issues proved inspiring for Ottoman intellectuals; consequently, his works were translated into Turkish. One of the political texts presented to the attention of Turkish readers in this vein was Angelo, Tyran de Padoue. The work stands out for its structure—which blends the aesthetic function of theater with political critique and moral guidance—mirroring the objectives of the Tanzimat intellectuals in their struggle for enlightenment. The play's impact on the Turkish stage was not confined to this era; it continued to be staged in subsequent years, even after the Second Constitutional Era (Kerman, 1978, pp. 25, 34).

Angelo, Tyran de Padoue is one of Victor Hugo's romantic dramas, rooted in an early draft titled "Sabina Muchental" (Ubersfeld, 2001, p. 26). The writing process of the work was deeply intertwined with the ideological surveillance and censorship pressures of 1830s France. Through allegorical narrative, the author aimed to protect both himself and his work from political interference; nevertheless, he could not entirely escape subjecting the text to self-censorship.

Consequently, during the drafting phase, he made various revisions to the character of Angelo and even excised an entire act from the text (Ubersfeld, 2001, p. 62). Thus, while internalizing the political coercion of its time, the work transformed into a structure that brought Hugo's profound interrogations of human nature and power to the stage.

However, instead of depicting the oppression of his era directly, Hugo chose to project it three centuries into the past. Published in 1835, Angelo, Tyran de Padoue situates its plot within a despotic regime ruling over Padua, under the Republic of Venice, in the year 1549. Hugo transforms the post-July Revolution turbulence, class conflicts, and individual-state tensions characterizing the years in which it was written into a critique of tyranny through the oppressive surveillance mechanism of the Council of Ten (Conseil des Dix) in 16th-century Venice. In his preface, Hugo defines the fundamental purpose of theater as imparting a moral lesson to society. To this end, he places female typologies—whom society simultaneously approves of and despises—at the center of the dramatic flow, bringing womanhood to the stage as a phenomenon suppressed by social norms from multiple directions. While defending women against despotism and degradation through these two typologies, he depicts the passage of virtue through grueling trials and the purification of sin through tears. The conflicts between these types are constructed upon social relations. For him, theater is a medium that equips the masses with philosophy and reinforces social ideas. Without neglecting the functions of entertaining and stimulating emotions—which are the fundamental conditions of art—a solid idea must reside within every aesthetic structure. The artist, conscious of their duty, must guide the broad public masses (Hugo, 1835, pp. 1-3).

The dramatis personae of the play is constructed to represent the era and social classes to which they belong. The noble and virtuous wife Catarina and the socially marginalized theater actress La Tisbe gain prominence as the joint protagonists of the work. Catarina, a Venetian living in Padua, is depicted as a concrete embodiment of Victor Hugo's distinctive notion that "Woman means exile"; so much so that her spiritual loneliness within her marriage and domestic life drags her mental state in this city—where she lives a life of exile—into an even more pessimistic gloom (Ubersfeld, 2001, p. 27). The courtesan figure, La Tisbe, on the other hand, is the on-stage materialization of the grotesque concept Hugo put forward in the preface to Cromwell. She functions as the primary agent of the stage design and the ruptures within the play. Her working-class origins and her insubordinate nature render her the representative of grotesque aesthetics (Ubersfeld, 2001, p. 26). Despite their apparent class contrasts, both typologies are victims of the patriarchal order and state oppression. The tragic fate they share ultimately forges a bond of friendship between them. The force standing against this duo is the domineering male figure, Angelo. As the representative of ruling power and domination, Angelo exerts oppression through the authority granted by the law. Homodei is a spy disguised as a foolish guitarist, who in reality represents the omniscient and panoptic surveillance mechanism of Venice's Council of Ten. Assuming an obstructive function, Homodei personally weaves the web of tragedy by smuggling Rodolfo into Catarina's room and giving Tisbe the key to the secret doors, all to exact revenge for his unrequited love for Catarina.

Falling into this web woven by Homodei, Rodolfo becomes the romantic subject of the dramatic action. He is, in fact, a prince belonging to a formerly ruling family exiled from Padua, wandering under a concealed identity. His impossible love for Catarina strips him of his political persona. His public masquerade as Tisbe's brother, coupled with the fact that he does not truly love Tisbe, traps him between loyalty and obligation, thereby deepening the conflict. Positioned around the main action, Anafesto Galeofa serves as a reflector character to convey Rodolfo's contradictions to the audience, as he is the sole person aware of the truth that Rodolfo does not reciprocate Tisbe's love.

Finally, Catarina's servants, Reginella and Dafne, take on the roles of aides and confidantes found in classical theater, demonstrating how the external tyranny seeps into the home, the private

sphere. While Reginella establishes the suffocating atmosphere of the setting by recounting the unsolved murders in the palace and Homodei's uncanny presence, Dafne balances the emotional weight of the play as a confidante with whom Catarina can share the psychological devastation wrought by her love for Rodolfo. These two supporting characters undertake significant functions, illustrating how individual passions are crushed between the gears of authority and vengeance.

Hugo constructs this introduced cast of characters with contrasting typologies, in accordance with the Romantic aesthetics of opposition. However, as the action progresses, these individuals break the molds of universal typologies and evolve into characters possessing psychological depth. At the onset of the play, Angelo is the husband and sovereign, Rodolfo the lover and exile, and Homodei the spy and jealous figure. While Catarina occupies the role of the obedient and suffering virtuous wife, La Tisbe embodies the passionate yet degraded mistress who exists through her art. During the transformation from typology to character, the crisis moments of the plot reveal the individual vulnerabilities beneath these types, with La Tisbe experiencing the most profound transformation. Expected to seek revenge as a typological figure, Tisbe achieves moral sublimity through a mystic bond formed around her mother's copper crucifix and the tension brought by her unrequited love for Rodolfo; ultimately sacrificing her own life, she transforms into a tragic character. Even Angelo turns into a paranoid and cowardly figure, constantly imagining voices from the walls and expecting to be executed by an invisible hand.

When the motivations and discourses of the characters are analyzed in terms of psychological and sociological depth, it becomes evident that their actions and language reflect the reality of their respective classes and eras. On the axis of class affiliation and patriarchy, Catarina's tragedy stems from the noble class's perception of women as property; Angelo's explicit admission that he married her solely for her wealth and influence reflects the era's norms, which deemed everything permissible for men. Catarina's discourse displays the despair of a woman crushed beneath the established order. La Tisbe, on the other hand, is a representative of the lower class who has experienced the cruelty of the streets and witnessed the hypocrisy of the aristocracy; hence, her language is sharp and reckless. The instinct for survival paired with the search for sincere affection constitutes her greatest psychological motivation.

Within the triangle of power, fear, and resentment, the fundamental drive lying at the psychological depth of Angelo is fear; the heavy pressure of being under the absolute surveillance of the Council of Ten is the true cause of the violence he inflicts upon both his wife and the subjects he rules. Because the power he possesses fails to make him feel secure, he lives in constant paranoia, a condition that shapes the suspicious tone of his dialogues. In the context of class jealousy, the psychological motive behind Homodei's actions feeds on the narcissistic rupture caused by a rejected love and class resentment. Indeed, his humiliating rejection by Catarina for being a spy causes the love in his heart to masquerade as hatred towards a woman who despises him and as an obsessive desire for revenge. He takes his place in the work as a dangerous individual attempting to compensate for his own subjugation by ruining the lives of the nobility.

The plot, meanwhile, does not adhere to classical theater's rule of three unities. Instead of the classical concept of an "act," the play is divided into three main sections designated as "Days," which emphasize the timeframes in which the events occur. Thus, while facilitating the perception of dramatic time, it also incrementally accelerates the play's rhythm. "First Day: The Key" (Première Journée: La Clef) (Hugo, 1835, pp. 5-34), consisting of eight scenes set in a nocturnal festivity that lasts until dawn, initiates the intrigue by exploring the characters' social masks and their tendencies to violate spatial boundaries via the "key" motif. "Second Day: The Crucifix" (Deuxième Journée: Le Crucifix) (Hugo, 1835, pp. 35-66), spanning six scenes in the bedroom of the tyrant's wife Catarina, turns into the act where the intrigue knots, centering on female confrontation, jealousy, and how the copper crucifix motif shifts the tragedy from one atonement to another. "Third Day: White

for Black" (Troisième Journée: Le Blanc pour le Noir) (Hugo, 1835, pp. 67-124) is internally divided into three subsections. "Part One" takes place in a ruin—the space of the marginalized and of death—and consists of three scenes; "Part Two" returns to Catarina's room, encompassing eleven scenes that contain the life-or-death reckoning; and "Part Three" concludes with three scenes in La Tisbe's bedroom, resolving the plot. This fragmented structure, which simultaneously depicts the class hierarchy of spaces and the contrast between the palace and the ruin, entirely demolishes classical theater's rule of unity of place. By increasing the pace of the action, it allows fate to execute its final judgment upon the characters.

The spatial design of the play, much like its temporal structure, transcends being merely a physical backdrop or a chronological sequence; it is a fundamental element that fortifies the tension, character psychology, and social critique. Space in the play represents the absolute domination of power and the suppression of the individual. Although the "First Day" begins in a brightly lit, open garden for a night festival, the dark silhouette of Padua in the background and the shadow of the palace create an atmosphere that makes the Venetian oppression palpable (Hugo, 1835, p. 7). The sociological function of space manifests most strikingly as Catarina's bedroom, adorned with rich red fabrics, gradually transforms into a prison (Hugo, 1835, p. 37). For this room represents the captivity of the virtuous yet oppressed woman within the patriarchal order. Catarina feels like a locked and surveilled prisoner within this space. The author constructs the space with a strict hierarchy in the context of gender and power relations. While the room's window opens to an impassable abyss and a river, passages and doors hidden within the walls allow the ruling power, particularly Venice's Council of Ten, to spy on her. The fact that the key in the spy Homodei's hand can open all doors successively demonstrates how the private sphere is violated by the state and how boundaries can be transgressed by the ruling power.

Victor Hugo's romantic drama uses 16th-century Venetian tyranny as a mirror to interrogate both absolutist monarchy and the patriarchal order that views women as property. The primary objective of the work is to illustrate how women are oppressed in society and to critique the hegemonic order that is the true culprit of this tragedy. This theme, which forms the spine of the play, is further enriched by sub-themes such as the lust for power, the state's oppressive surveillance, jealousy, and class-based fury.

From the Tyranny of Venice to Hashashin Intrigue: The Localization of Political Conflict

Angelo, Tyran de Padoue, as previously stated, consists of three acts called "Days," and these acts are composed of varying numbers of scenes. In Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, however, the days correspond to acts (fasıl), and the scenes to assemblies/scenes (meclis). In this context, while the First Day of Angelo, Tyran de Padoue, which consists of eight scenes, is transferred to the First Act (Birinci Fasıl), it is also structurally rearranged and organized into five scenes.

Before examining the structure of the text on a scene-by-scene basis, it is necessary to determine the historical framework within which Ebüzziya Tevfik situated Victor Hugo's Italian political plot. Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk substitutes the 16th-century Padua of the Venetian Republic with the Middle Eastern and Anatolian geography of the Crusades and the Anatolian Principalities (Beyliks) era. When matched with intra-textual clues and the historical reality of the period, the characters in the work correspond to historical figures who actually existed.

Sultan Selahaddin, mentioned in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, corresponds to Saladin, the founder of the Ayyubid State. He stands out in the text with his unparalleled strength and is introduced as the powerful sovereign to whom Selçuka's husband, Nureddin, takes refuge against his father-in-law. Selçuka's father, on the other hand, is depicted as an Anatolian sultan who makes Anatolia tremble, fights against the Crusaders on behalf of the Islamic armies, exacts tribute from

Byzantium, and bestows countries as a dowry upon his daughter; in the dramatis personae, his name is specified as Kılıç Arslan of the Anatolian Seljuks. The lover character, who finds his equivalent under the name Behram, is defined as a young man from the Danishmend lords, thus belonging to an Anatolian principality. The character Nureddin is also introduced in the dramatis personae with the title of Ruler of Hasankeyf. The secret organization, the Hashashins (Assassins), and their leader, Hasan Sabbah, are explicitly named in the text and described as assassins who strike fear even into sultans and emirs and leave threatening letters; the spy Numan is also included in the cast as a Hashashin loyal to Hasan Sabbah.

Based on the network of relationships narrated within the text, the plot's time frame coincides with the Crusades period, spanning the late 11th to the late 12th century. The aforementioned historical figures, by virtue of their positions, fought against the Christians during the Crusades. Ebüzziya Tevfik gathers historical characters who struggled against the Crusaders around the same dramatic action. While doing so, he attempts to fill chronological gaps and arrange the hierarchy through fictional kinship ties in order to construct the historical setting. There are incongruities between the historical trajectories of the named individuals and the roles they assume within the text. This situation demonstrates that the author consciously disregarded historical discrepancies to build his envisioned plot. Ebüzziya Tevfik presents Hugo's Italian political narrative to the Ottoman reader through familiar names and recognizable conflicts embedded in their own historical memory. When evaluated within the context of Lefevere's concept of the cultural grid (Lefevere, 1992a, pp. 87-98), this preference indicates that elements lacking an equivalent in the target culture's discursive universe are substituted with historical identities. When the scene comparisons are read upon this historical foundation in the subsequent sections, the connection between the dramaturgical decisions during the rewriting process and Ebüzziya Tevfik's political and ideological stance will assume a much more concrete form.

The alteration of the scene structure of Angelo, Tyran de Padoue is a rewriting process in which Western feudalism and its political conflicts are localized. The first and most apparent structural aspect of this literary transformation is the compression of the source text's eight-scene First Day act into five meclis scenes. When the first scene of the source work is compared with the first scene of the target text, it is observed that certain omissions affect the structure of the scene. First, while introducing the sleeping character Homodei, Tisbe mentions two small vials he brought, containing a deadly poison and a type of narcotic that puts the drinker into a death-like sleep for twelve hours (Hugo, 1835, pp. 12-13). In contrast, Habibe introduces the character Numan to the stage merely in the guise of an ordinary oud player. Thus, motifs such as poison and sleeping potions are purged from the exposition section of the text, kept hidden as surprises to be utilized in the later stages of the plot. Another significant omission is the segment where Tisbe recounts traveling from city to city to find the girl who saved her mother from death in the past, assigning special detectives for this cause, and announcing that she will give ten thousand gold pieces to whoever finds the girl (Hugo, 1835, p. 11). Habibe conveys this past solely in the context of the Hashashins' cruelty and as an element of shared trauma. Details regarding her search for the girl or the promise of any financial reward are excised from the text.

On the political plane, the striking intervention is the blunting of the climate of systematic fear constructed by the central authority, giving way to a more ambiguous and legendary state of apprehension. The oppressive mechanism depicted by Angelo, relying on Venice's Council of Ten—which harbors an ear in every wall and an executioner in every shadow (Hugo, 1835, p. 24)—is reduced to the assassination threat of the Hashashin order, made palpable through daggers and notes thrust into pillows (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 10). This situation facilitates the transformation of the state-sponsored oppression theme into a secret, sectarian organization theme peculiar to the East. Consequently, the state mechanism avoids being overtly criticized.

These omissions, executed to localize the dramatic structure of the text, are replaced by original additions that draw the plot closer to the meaning world of the target audience. Ambiguities in the source text are supplanted by more transparent and emotional expressions conforming to the Eastern narrative tradition. In the First Scene, Angelo harbors general jealousy, but possesses no proof of his wife's infidelity (Hugo, 1835, pp. 6, 13). In the First Meclis, however, Nureddin states that he learned through his spies that his wife had met with a man on the shore five months prior, and that he has kept her imprisoned ever since (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 22). This addition accelerates the plot, establishing the conflict on a concrete foundation from the very beginning.

In Hugo's text, Tisbe does not react after Angelo exits; whereas in the target text, once Nureddin leaves the stage, Habibe begins to mutter after him. This monologue, in which the character addresses Nureddin as "cruel" and a "snake," and claims his breath "smells of blood," is a significant addition that conveys the character's inner world to the audience (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 23-24). In place of French romantic dialogues, debates on love and power suited to Eastern aesthetics are incorporated into the First Meclis. Nureddin's assertion that a lover, no matter how great a conqueror he may be, must submit to the one he loves, or Habibe's questioning regarding the impossibility of two beloveds uniting in one body, are local additions that add depth to the text (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 19).

These character-centric additions and thematic expansions in the First Meclis yield to a more structural and functional transformation in the subsequent parts of the play. Ebüzziya Tevfik opts to consolidate the fragmented structure of the source text to increase the tempo and tighten the plot around local values. Accordingly, he combines the Second Scene and Third Scene of Angelo, Tyran de Padoue under the heading of the Second Meclis. The Second Scene, where Tisbe and Rodolfo are left alone and discuss their love (Hugo, 1835, pp. 19-22), and the Third Scene, where Rodolfo shares his secrets with his friend Anafesto Galeofa (Hugo, 1835, pp. 23-24), are intertwined in the second scene without an interspersed entrance or exit.

The merging and intertwining of scenes is a manifestation of the aim to accelerate the conflict and reconstruct interpersonal relations along the axis of local values. While Anafesto enters the plot after Tisbe leaves the stage in the original, Necmeddin enters while Habibe is still present. By complaining to Necmeddin about Behram's distant demeanor toward her, Habibe elevates the situation to the level of a triadic dialogue (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 24-25). While Behram attributes this coldness to his fear of Nureddin, a cruel ruler, Habibe explains that she used the identity of a milk-sibling (süt kardeşi)—a valid excuse in the target culture's belief and kinship system—to safely smuggle him into the palace (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 26). The feigned sibling charade in the source text is thus transformed into a milk-sibling bond fitting local reality, without fragmenting the dialogues.

Another reason underlying such intricate entanglement of scenes is the moral and didactic depth Ebüzziya Tevfik aimed to weave into the work. In Hugo's text, when Rodolfo confesses to his friend Anafesto that he does not love Tisbe, Anafesto merely displays brief astonishment and a hint of pity (Hugo, 1835, pp. 23-24). However, the emotional tension, accelerated by the merger of the two scenes, evolves into a moral reckoning. When Necmeddin learns of Behram's apathy toward Habibe, he directs severe moral criticisms at him. Accusing Behram of being "stone-hearted," "cruel," and "ungrateful," he confronts him with a long discourse on the moral sin of stringing along an innocent girl with empty promises (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 28). By kneading the individual passions of French romanticism with the didactic and moralistic attitude of Turkish literature, Ebüzziya Tevfik positions the character of Necmeddin almost as a scale of conscience.

In conclusion, combining two scenes into a single meclis aims to increase the tempo, to seamlessly integrate local motifs such as milk-kinship into the text without disrupting the flow, and to deliver the moral admonition tradition familiar to the local reader/spectator through the

psychological conflicts of the characters. The fragmented structure of the source text attains cultural and didactic cohesion, assuming a form that appeals to the mentality of the target audience.

This transformation of mentality and didactic texture crystallized in the target text is fortified in the next phase of the scene construction through the establishment of a historical and geographical identity. While shaping the dramatic structure, Ebüzziya Tevfik also redesigns the political backgrounds of the characters and the settings where the plot unfolds to align with the historical fabric of Anatolia and the Middle East. In this context, the moment of confrontation—where the spy reveals the lover's identity—is stripped of the political reality of Western feudalism and Italian city-states, and situated within the historical world of the Anatolian principalities.

In this scene of the source text, Homodei confronts Rodolfo with the fact that he is actually Ezzelino da Romana, a prince from a noble family exiled from Padua (Hugo, 1835, p. 25). The Hashashin spy Numan, conversely, reveals that Behram is originally from Sivas and is actually Aynüddin, the nephew of Zünnun of the Danishmendid Dynasty (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 27). The exiled prince motif of the Italian city-states is converted into the throne struggles and exiles of the principalities period in Anatolian Turkish history, presenting it to the historical familiarity of the target audience. Similarly, the detail in Hugo's text where the lovers meet at the ruined Magaruffi Palace on Sanpiero street in Venice (Hugo, 1835, p. 26) is replaced by a secluded location fitting local culture, described as "a cave opposite the Pier island (İskele ceziresi)."

Homodei recounts the lovers' past in considerable detail; through a lengthy monologue, he narrates the love that began seven years ago at the Saint-Georges-le-Grand church in Venice and their secret meetings in the house of a woman named Béate Cecilia (Hugo, 1835, p. 25). This long courtship process, peculiar to the social norms of Venice, is excised from the text. Numan summarizes the past in much simpler language, recounting that when Selçuka was still a child, she and her father were guests in Aynüddin's hometown, where their love began (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 32). Ebüzziya Tevfik leaves out the complex romantic background involving Christian institutions like the Church and intermediaries like Cecilia. He opts for pure, familiar, and local elements frequently encountered in the Eastern narrative tradition, such as childhood romance and guest hospitality.

To allow Rodolfo to see the woman he loves, Homodei arranges a meeting: "Tonight, at midnight, at the corner of the Albert de Baon palace" (Hugo, 1835, p. 27). This adds tension to the intrigue. Numan, however, tells Behram to wait "Tomorrow night, a moonlit night... an hour after midnight... under the third northern bastion of the fortress." Postponing the meeting from "tonight" to "tomorrow night" is an intervention Ebüzziya Tevfik makes to the temporal flow of the play. Furthermore, the rendezvous location is shifted from a characteristically Western palace corner to beneath the "northern bastion" of the fortress. When Rodolfo asks who he is, Homodei merely cuts him off coldly, saying, "A fool," and exits the stage (Hugo, 1835, p. 28). Numan, conversely, enters the stage with a philosophical addition befitting the dervish, the eccentric (meczup) typology unique to Eastern mysticism. He begins his speech by saying, "My dear friend! There comes a time when fools, too, can speak words just like the wise!" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 31). The state agent in the source text is transformed into an abdal figure bearing a more philosophical and mystic character, hiding the wisdom of the East under the guise of madness.

In this segment where the Fourth Scene is transferred to the Third Meclis, Western titles of nobility, social relations structured around the church, and locations specific to Italy are expunged from the text. In their stead, the historical reality of Anatolia, the childhood love motif, and the mystic abdal philosophy are incorporated, granting the work a structure that appeals to the meaning world of the era's reader/spectator. Following the omission of the Fifth Scene, this strategic mentality shift deepens further with a local debate on knowledge and belief in the segment where the Sixth Scene—the next phase of the action—is transferred to the Fourth Meclis.

The most prominent transformation and addition in the transition from the Sixth Scene to the Fourth Meclis emerges with the spy character. Homodei, representing Venice's intelligence network, likens the strings of his guitar to the fibers of the human heart (Hugo, 1835, p. 31). Numan, on the other hand, exemplifies the sounds he produces from the variously thick strings of his oud, explaining the intelligence lying beneath his foolish appearance through a cultural metaphor. Against Habibe's tendency to explain this situation through keramet (miracle/grace), a mystic concept, Numan emphasizes that the phenomenon is not a miracle but hikmet (wisdom) and maharet (skill) (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 38), thereby adding a local epistemological debate to the text. Noteworthy abbreviations and transfers are made in the way the intrigue is constructed. While Homodei provokes Tisbe through the image of a blonde woman and deliberately employs cryptic language (Hugo, 1835, p. 31), this revelation process in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk is carried onto a more direct and class-based ground. Numan states that Behram's real name is Aynüddin and that he solely loves Selçuka, a woman in a bey's harem. At this point, Numan notes that Behram will never take Habibe as a wife, blending the Western motif of romantic jealousy with the social realities of the East (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 36). Instead of long and mysterious dialogues, the scene is accelerated with short and clear sentences, articulating the reality that Habibe's ambitions are mere "daydreams" (hülya).

The image of an ordinary key worn around Angelo's neck (Hugo, 1835, p. 33), which serves as the primary instrument of intrigue in Angelo, Tyran de Padoue, is transformed in the target text to conform to Ottoman status symbols. Numan instructs Habibe to ask for the diamond—a sort of medal of pride—hanging from a gold chain around Nureddin's neck when he arrives (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 38). Consequently, the mysterious instructions given by the spy in the French text, promising to return in fifteen minutes to explain how to use the key, are entirely excised from the text (Hugo, 1835, p. 33). Instead of Homodei's strategy of spreading the dark plot over time, Numan exits the stage with an economic justification, saying, "let me gather five or ten more coppers (mangır)" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 38). Ultimately, the gothic and complex cultural elements of Western theater are removed from the text, and the plot is successfully localized based on the Eastern dervish tradition and the perception of class privacy.

The intrigue, whose social foundations are laid and organized in the segment where the Sixth Scene is transferred to the Fourth Meclis, turns into action with the transition from the Seventh Scene to the Fifth Meclis. In this new link of the dramatic structure, although the act of seizing the key at the center of the intrigue constitutes the main spine, the staging of the action and the psychological manipulation strategies of the characters are reshaped according to local traditions.

The most original omissions in this transition process are observed in the Western-centric historical and political references contained within the source text. Angelo mentions that the key around his neck was specially crafted by the famous Renaissance sculptor Benvenuto Cellini (Hugo, 1835, p. 35). This reference is excised from the text, and the object is glossed over with a general statement: "how artfully it is made" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 40). Similarly, in the source text, after taking the key, La Tisbe mentions that Monsieur de Montluc, the French ambassador to Venice, possesses a similar key, making a political allusion through the Huguenots, the French Protestants of the era (Hugo, 1835, p. 37). This French-Venetian political context, which holds no cultural equivalence for the Ottoman reader/spectator, is completely omitted from the target text. Furthermore, the detail of "Virgilio Tasca waiting in the gallery" (Hugo, 1835, p. 37), used to usher Angelo out at the end of the scene, is also discarded, accelerating the scene's conclusion.

During the rewriting process, additions and alterations based on cultural norms are also made to the characters' manipulation strategies. La Tisbe asks for the object around Angelo's neck, mistaking it for a jewel; when she learns it is a key, she rejects Angelo, saying, "Since it is a key, I do not want it," thereby triggering the man's insistence (Hugo, 1835, p. 36). Habibe executes this strategy with an attitude of coquetry and feigned reluctance (naz ve istiğna) peculiar to Eastern

culture. Forms of address such as "your servant" (kulunuz) and "my master" (efendim) are added to the text. The most striking addition made to increase the scene's plausibility is the critique Habibe directs at the object. Since displaying a key on a gold chain around the neck was an anomaly in Ottoman attire, Habibe asks, "If it were not something necessary... Would you drown yourself in such gems and hang it around your neck with gold chains?" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 39). This addition demonstrates that Ebüzziya Tevfik did not merely translate the text, but also endeavored to align it with the aesthetic expectations of the East.

The rewriting process in the target text is not limited solely to converting the source text's scenes to local aesthetics or consolidating fragmented structures. Ebüzziya Tevfik's intervention also encompasses the purging of elements that either clash with the social norms of the target culture or decelerate the flow. In this process, where Venice's complex intrigue elements and Western nobility codes are localized, the area where the translator's ideological and aesthetic filter emerges most distinctly is the excision of structural blocks that are too foreign to be transplanted into the target culture. Indeed, this omission strategy is necessary to preserve the play's integrity.

In rewriting practices, the strategy of total omission is not merely an act of text abbreviation or scene skipping. It constitutes passing the cultural and semantic incompatibilities in the source text through a structural filter in accordance with the acceptances of the target culture. The removal of the fifth and eighth scenes located in the First Day act of Angelo, Tyran de Padoue from Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk is a consequence of the semantic clash between the morbid fatalism and espionage mechanisms inherent in Western romanticism and the Eastern imagination. The absence of these scenes represents a conscious aesthetic construction aimed at the mentality of the local reader, rather than a deficiency in the text. These omissions shape the structure, character psychologies, and cultural values of the target text.

In the Fifth Scene, a brief but intense dialogue occurs between La Tisbe and Rodolfo. While Tisbe expresses her passionate love for Rodolfo in this scene, Rodolfo states that his lineage is cursed and that they drag those who love them to their deaths. Tisbe, in turn, says she would gladly accept death at his hands (Hugo, 1835, p. 25). The fundamental rationale behind omitting this scene stems from the fact that this excessively fatalistic and morbid conception of love, specific to Western romanticism, does not perfectly align with the traditional lover-beloved (âşık-mâşuk) dynamics in the minds of the local reader/spectator. Ebüzziya Tevfik already conveys Behram's coldness and the pain born of Habibe's unrequited love sufficiently through Necmeddin's criticisms and long monologues in the preceding meclis scenes. Consequently, this scene, which bogs the text down with lyrical melancholy, is removed; the plot of the First Act is accelerated, focusing on the main contours of the intrigue.

The Eighth Scene forms the finale of the First Day act. In this scene, La Tisbe shows Homodei the key she extracted from Angelo; Homodei, in turn, details a plan, instructing her to hide in the gallery overlooking the Molino Bridge at two o'clock past midnight, explaining that the key in her hand will successively open three separate doors. Moreover, Tisbe gives the spy a purse full of gold in return for this service (Hugo, 1835, pp. 33-34). The reasons for omitting this scene in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk are evident. Numan, the counterpart to Homodei in the target text, is not a state spy, but an abdal of dervish disposition who conducts his affairs imperceptibly. Numan articulating the intrigue into an hour-by-hour, door-by-door planned burglary contradicts his cultural attributes and mystique. Instead of the haggling of a hired spy, the preference is for the abdal-disguised Numan to disappear by saying, "let me gather five or ten more coppers" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 38), and the scene is excised from the text.

The omission of the Eighth Scene creates a massive structural impact on the transition to the Second Act (İkinci Fasıl). In the source text, at the end of the First Day, the audience knows step-by-step that Tisbe will conduct a raid at two in the morning by passing through three doors; this situation

generates tension in the second act around the axis of "Will the lovers be caught?" However, by removing this scene in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, exactly what Habibe will do after obtaining the diamond/key and how she will infiltrate the palace is left as a secret. This omission presents Habibe's sudden appearance in Selçuka's bedroom toward the end of the Second Act not as the progression of a pre-planned scheme, but as a deceived woman imposing her will on the stage through a psychological explosion. Thus, the tension in the transition between the two acts is shifted from an espionage operation and transformed into an emotional and moral conflict full of surprises for the characters.

The theoretical framework developed by Lefevere on rewriting, patronage, and ideological steering reveals the interventions identified in this section and the transformation between the two texts as a radical negotiation between power and text. The perspective offered by this framework also explains how both texts stage the mechanisms of power described by Lefevere within their own plots.

Examining the scene structure of Angelo, Tyran de Padoue, the omnipresent eye of Venice's Council of Ten and the surveillance mechanism that normalizes state oppression are compatible with Lefevere's undifferentiated patronage model. In this model, the ideological, economic, and status components of patronage are entirely concentrated within a single locus of power. The stability of the social order and the safeguarding of the patron's authoritarian myths become the precondition for all forms of literary and individual production (Lefevere, 1992a, p. 17). The character of Angelo is the on-stage representative of this system. He is the voice and enforcement tool of a structure that dictates its own ideology and poetics as a strict prerequisite. Indeed, when exemplifying this model, Lefevere points to the Ottoman Empire. The elitist understanding of production shaped around the Istanbul palace, and the marginalization of any literature falling outside this understanding as plebeian (avam), is one of the historical cases he uses to illustrate the operation of undifferentiated patronage (Lefevere, 1992a, pp. 17-18). Therefore, as Ebüzziya Tevfik transfers the tyrant created by Hugo into the patronage system he himself lives in, he exposes a universal mold of the phenomenon of power.

In Lefevere's patronage model, the economic and status components, which operate intertwined with the ideological component, constitute a second determining axis in Ebüzziya Tevfik's choices alongside ideology. According to Lefevere, the economic component of patronage regulates the literary producer's ability to sustain their material existence and serves as a powerful sanction in aligning the production with the patronage's expectations (Lefevere, 1992a, p. 16). The Rhodes exile, during which Ebüzziya Tevfik penned Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, is precisely a period when such an economic vice grip was experienced. Deprived of a steady income, his printing house, and his newspaper—which had provided his livelihood—the author fell into severe financial distress during the initial phase of his exile. He tried to survive on the limited money in his pocket and the fifty gold pieces he borrowed from a tax collector by leveraging his wife's foundation income as collateral (Ebüzziya Tevfik, 2019, p. 387). Devoid of a regular income source, that Ebüzziya Tevfik operated his pen as a means of subsistence during this period is evident from his publication of a monthly pamphlet titled Muharrir by sending articles from Rhodes via Şemseddin Sami, to whom he had entrusted his printing press (Ebüzziya Tevfik, 2019, p. 575). This picture suggests that the scene compressions and monologue omissions observed throughout the textual transformation are also nourished by the commercial reality of the stage where the work would be performed. Pruning Hugo's lengthy lyrical tirades, consolidating fragmented scenes into a single meclis, and accelerating the tempo produce a play that ideologically conforms to the target culture's action-oriented expectations, while economically sustaining the audience's interest. These two rationales are not mutually exclusive; in an undifferentiated patronage system, as Lefevere emphasizes, the ideological and economic components reinforce each other under the umbrella of the same power

center. Regarding the status component, Ebüzziya Tevfik's position carries a unique tension. Lefevere defines the social standing and prestige afforded to the producer upon acceptance into the patronage system as the status component (Lefevere, 1992a, p. 16). For Ebüzziya Tevfik, positioned as a dissident intellectual with a Young Ottoman identity, this work provides an indirect sphere of expression where direct criticism is impossible—allowing him both to earn a living and to preserve his dissident intellectual identity. Thus, the text can be read as a comprehensive act of rewriting where all three components of patronage simultaneously leave their mark.

The most apparent manifestation of this mold in the literary transformation process appears in the political neutralization of the state critique. Lefevere emphasizes that translators within the literary system, rather than suppressing works that contradict the era's dominant ideology, much more frequently transform them until they meet the standards the target culture finds acceptable (Lefevere, 1992a, p. 14). In this process, ideology determines the principles of practice (Lefevere, 1992a, p. 41). Angelo's institutional state oppression—the colossal apparatus of coercion harboring an ear in every wall and an executioner in every shadow, operating under the absolute surveillance of the Council of Ten—is passed through this exact neutralization mechanism by being reduced to the individual assassination threat of the Hashashin order. When compared with the Karl Gutzkow case (Lefevere, 1992a, p. 151), which Lefevere presents as the most striking example of this mechanism, Ebüzziya Tevfik's strategy acquires a more sophisticated dimension. By merely adding a subtitle, Gutzkow turns Büchner's revolutionary cries into an ordinary horror drama. Ebüzziya, on the other hand, excises the state's institutional apparatus of coercion from the text and redirects the critique towards an ambiguous, historical intrigue peculiar to a specific order. Either way, the same result is achieved. That which is subversive and systematic transforms into something harmless and localized.

However, reading the reduction of state critique to the Hashashin theme merely as neutralization remains incomplete when Ebüzziya Tevfik's political identity is considered. Lefevere also emphasizes that during the rewriting process, elements conflicting with the dominant discourse are not only softened and neutralized but are sometimes radicalized to serve a specific counter-ideology (Lefevere, 1992a, p. 41). Viewed in the light of this concept, the Hashashin image carries a dual function. On one hand, by turning Venice's institutional state terror into a vague sectarian threat, it prevents a direct clash with the existing power; on the other hand, it can be read in the mental world of the Young Ottoman opposition as a symbol of despotism's dark apparatus operating through secret, insidious, and diabolical methods. The fact that Ebüzziya Tevfik personally authored a biography on Hasan Sabbah, describing the Hashashins in this work as an order laden with malevolence, suggests that this historical reference could carry an implicit allusion to the illegitimate methods of power for a dissident reader. Therefore, this preference harbors a tension oscillating between neutralization and radicalization, one that cannot be reduced to a single direction. The text's superficially submissive appearance and its implicitly dissident subtext co-exist under the pressure created by the undifferentiated patronage system. This dual-layered nature demonstrates that self-censorship can be not only a silencing but also an implicit mode of speech.

This transformation manifests not only in the large-scale political choices but also in the lower levels of the text. The removal of the poison and sleeping potion motifs from the introduction, the omission of the complex detective network for which Tisbe promises ten thousand gold pieces, and the conversion of the state agent Homodei into a dervish-like abdal are reflections of the ideological filter—which Lefevere defines as the process of converting elements that clash with the dominant discourse or are too foreign and transgressive for the target culture into a harmless and familiar form (Lefevere, 1992a, pp. 62-66). While Venice's gothic and institutional logic of intrigue is a form of violence that finds no equivalent in the Ottoman reader's conceptual grid, the Hashashin motif is a historically and culturally familiar image. This choice aligns with Lefevere's view emphasizing that individuals are socialized through conceptual and textual grids during the

acculturation process (Bassnett & Lefevere, 1998, p. 7), and that translation is the fundamental mechanism transferring these grids from one culture to another.

On the other hand, the traces of ideological pressure reflected onto the text can be seen in the content of both works. In Angelo, the secrets the characters hide from each other and the fatal consequences of these secrets coming to light illustrate that censorship infiltrates not only the written text but also the private lives of individuals. In Habibe, however, the characters convey their pasts and the cruelty they have experienced through euphemistic or indirect expressions. This attitude coincides with the strategy Lefevere terms "evasive tactics": expressing what is dangerous to say by obfuscating or redirecting it (Lefevere, 1992a, p. 101). The restricted and insecure communication established under an authoritarian system in both texts is the on-stage reflection of the theoretical framework where Lefevere explains how the author's room for maneuver narrows and how the individual internalizes their own self-censorship (Lefevere, 1992a, pp. 17-18). Consequently, the transformation Ebüzziya Tevfik applies in the First Act (Birinci Fasıl) is an act of rewriting that simultaneously points to both the external patronage pressure and the mechanisms of power staged within the inner worlds of both texts. Lefevere's theoretical framework demonstrates that this action is not coincidental, but imperative.

The Privacy of Space and Symbolic Transformation: From the Venetian Palace to the Eastern Harem

The transformation between the Second Day and the Second Act (Fasıl) begins not only in the number of scenes but within the space itself. While the closed corridors of the Venetian palace, which harbor a peephole on every wall, transform into an interior space woven with the harem's understanding of privacy, every object, symbol, and sound residing within this space is simultaneously reshaped.

While the second act of Angelo, Tyran de Padoue, titled the Second Day, consists of six scenes, the corresponding Second Act (Fasıl) of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk spans eight scenes (meclis). This numerical expansion does not alter the sequence of the conflict phases; it solely stems from dividing two scenes of the source text into two meclis scenes each, according to the characters' entrances and exits and the objective of emphasizing the peril of the space. The opening scene of the source act, which unites the servants' commiseration and the spy's interrogation on a single plane, is divided into the First and Second Meclis; the Third Scene, featuring the noblewoman and her servant, is split into the Fourth and Fifth Meclis. The remaining scenes maintain their exact sequence in the target text: the Second Scene, where the spy smuggles the lover into the room, is transferred to the Third Meclis; the Fourth Scene, dealing with the lovers' risk of being caught, to the Sixth Meclis; the Fifth Scene, containing the confrontation between the mistress and the noblewoman, to the Seventh Meclis; and the Sixth Scene, closing with the husband's raid, to the Eighth Meclis. Thus, the six-scene arrangement increases to eight meclis scenes, but the stages of the dramatic knot remain identical.

As the first step of this structural expansion and cultural transformation, the first scene in the Second Day of Angelo, Tyran de Padoue is split into the First and Second Meclis of the Second Act in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk. While the conversation between the servants Dafne and Reginella and Homodei's emergence from the secret compartment to interrogate the servant Reginella are presented uninterruptedly in a single scene in the source text (Hugo, 1835, pp. 37-41), Ebüzziya Tevfik constructs these sections as two separate meclis scenes to decelerate the flow of events and highlight the uncanniness of the space. Significant omissions and additions are made during this transfer to the First Meclis: events such as a spy in the Venetian palace falling in love with the noblewoman and the servant Palinuro being poisoned for exposing him are excised from the text (Hugo, 1835, p. 38). Instead, the noblewoman's position is reinforced with a historical and political background; Catarina's nobility is replaced by Selçuka, depicted as the daughter of a powerful sultan

who makes Anatolia tremble, repels infidel armies attacking Islamic forces, and bestows countries upon his son-in-law (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 41-42).

Moving to the Second Meclis, the spy's confrontation with Nahid and differences that strengthen the subtext stand out. Homodei proves his identity with the letters "C.D.X." of the Council of Ten (Hugo, 1835, p. 38). Numan, conversely, displays the word "Fedai" (Devotee/Assassin) on his chest, indicating his affiliation with the Hashashin order (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 45). Throughout the interrogation, spatial elements are also transported to Eastern culture: while the secret compartment from which the spy emerges is originally a cabinet (Hugo, 1835, p. 38), it is transformed into a mother-of-pearl inlaid cupboard in the reworked text (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 44). Similarly, the oratory where Catarina worships (Hugo, 1835, p. 39) is replaced by Selçuka's book room (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 46). In geographical terms, the eighty-foot-deep Brenta River flowing beneath the window in the source text (Hugo, 1835, p. 39) turns into the five-hundred-cubit-deep Shatt River (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 46). At the scene's conclusion, the invisible web of psychological pressure—harboring a lethal threat established by Homodei on behalf of the Venetian state—is matched in the plot by Numan's threat to stab the servant should his orders be defied (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 46). Thus, while preserving the plot of the source text, Ebüzziya Tevfik replaces Western-specific historical, architectural, and political norms with the realities of the East, reconstructing the text upon his own cultural foundation.

This cultural transformation deepens in the subsequent phase as the tension escalates. Indeed, as the Second Scene of the Second Day is transferred to the Third Meclis of the Second Act, interventions that align the text with Eastern culture come into play. These interventions are particularly concentrated in details regarding space, time, architectural elements, and palace life. First, the time and location of the past event, which the spy cites as his reason for helping the enamored man, are altered. While Homodei states he is aiding Rodolfo because the latter saved him from an assassination in the San-Prodocimo square at night eight days ago, Numan shifts the same event to a bridge crossing twenty days prior, contextualizing both the location and the time frame (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 50).

Second, environmental threats emphasizing the eerie nature of the noblewoman's room and the impossibility of escape are carried into the target culture. The aforementioned window-river motif is reiterated in this scene; the description of the depth and the river that makes Homodei's escape impossible is reconstructed through Numan's words using the cubit (arşın) measurement. While the guards behind the door are not mentioned in this scene of the source text, the Turkish text adds the description of "forty to fifty men with weapons at their waists and halberds in their hands" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 48) to convey the magnitude of the danger. The architectural space used to hide the man during the moment of peril is also altered. Whereas a spacious balcony is suggested for Rodolfo to hide and surveil the room (Hugo, 1835, p. 45), the hiding place for Behram in the textual transformation is reduced to a one-cubit window sill, a design more suited to the privacy of a harem (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 50).

This rewriting process is not limited merely to substituting architectural and physical elements; to strengthen the sociological context, it is also supported by omissions that reduce the text's density, its romantic descriptions, and the characters' psychological outbursts. In the Third Meclis, corresponding to the Second Scene, the poetic and mysterious descriptions the spy uses to describe the noblewoman's room are first excised from the text. Homodei depicts the room as a terrifying place "filled with flowers, perfumes, and perhaps love," and reveals the ruler's wife's name as Catarina Bragadini (Hugo, 1835, pp. 43-44). These romantic descriptions are absent in Numan's expressions; the room is described solely by the armed guards behind it and the depth of the river. The noblewoman's identity is given through Behram's realization: "That means... Ayşe is Nureddin's harem" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 48).

The most striking omission in the transfer process stands out in the way the enamored man expresses his gratitude to the spy. Faced with the spy—whose life he saved—bringing him to the woman he loves, Rodolfo delivers a long, passionate, and exaggerated tirade, declaring the spy his eternal friend. He states he cannot live without him and would commit suicide, and at the end of the scene, he cries out that he places his life and fortune at his command (Hugo, 1835, pp. 44-45). In the localized scene, this speech of gratitude is completely omitted, glossed over with Behram's brief and simple reaction: "How fortunate I am!" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 51). At the scene's conclusion, the inner monologue reinforcing the spy character's villainous image is also removed. After Rodolfo hides, Homodei drops the secret letter and exits, saying to himself, "She is no longer yours, mon seigneur" (Hugo, 1835, p. 45); Numan, without uttering a word, silently tosses the letter onto the bed and leaves (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 51).

This action-foregrounded structure is reinforced in the later stages of the act by a new structural division shaped around the characters' physical presence on stage. The third scene of the Second Day act in the source text is divided to correspond to the Fourth and Fifth Meclis in the Second Act of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk. While the Third Scene in the source text presents Catarina's commiseration with her servant Dafne about her imprisoned life in her room, and subsequently her isolation once Dafne leaves, in an uninterrupted flow, this section is split into two distinct parts in the target text through a structural intervention. The segment where Selçuka and her servant Bican discuss their captivity and desperation in the palace is arranged as the Fourth Meclis. The lengthy monologue section where Selçuka, left alone after Bican's exit, rebels against her fate and reminisces about her former happy days is transformed into an independent section, forming the Fifth Meclis. Thus, Ebüzziya Tevfik converts the single-scene structure of the source work into two separate meclis scenes to emphasize stage movement and the character's solitude.

During this structural fragmentation, notable additions are incorporated into the dramatic action. Ebüzziya Tevfik introduces political rescue plans into the narrative that are absent from the source text. The brother arriving from Mosul and the letter of complaint to be sent to the father in Konya endow the text with the dimension of a dynastic conflict (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 53). Conversely, the long romantic descriptions where Catarina tells her servant about her seven-year love for Rodolfo and how her soul was created in his image are excised (Hugo, 1835, p. 47). Instead, the anger the noblewoman harbors for her cruel husband and the despair born of captivity are abbreviated and brought to the forefront.

The solitude and monologue section, beginning with the servant's departure from the room, is combined with the musical performance—which spills over into the next scene of the source work—to form the body of the Fifth Meclis. Ebüzziya Tevfik transforms Catarina's feeling of loneliness before the window into a rich realm of imagery where Selçuka, as a sultan's daughter, compares herself to free peasant girls, depicting her former happy days with "angels with wings of light" and her current imprisoned life with elements of local culture such as "demons of hell" (zebaniler) and "ghouls" (gulyabaniler) (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 57). At the end of the scene, the musical element heralding the lover's arrival is also transformed. The guitar Catarina plays (Hugo, 1835, p. 49) yields to a local and traditional string instrument, the tambur (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 57). The Western-style free lyrical piece recited in Angelo, Tyran de Padoue is replaced by a song bearing Classical Turkish literature motifs and a theme of sorrow, beginning with "Dest-i cevrinde zâr ü nizârım" (I am wretched and weeping in the hands of your torment). Thus, the Eastern political hierarchy, its belief-based realm of imagery, and its musical culture are added to the aesthetic layers of the text, building the main conflict upon a local foundation.

Following the construction of the main conflict, the dimension of danger manifests itself. The Fourth Scene of the Second Day is transferred to the Sixth Meclis of the Second Act. The moments where Rodolfo and Catarina express their longing for each other in long, poetic, and

melancholic tirades (Hugo, 1835, pp. 51-53) are condensed into summarizing dialogues focusing on the perilous nature of the events (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 59-60). The adjustments during this transfer process are noticeable in the source of the danger and spatial elements. The letter left on the bed heralding the trap in the source text mentions "a vengeful spy" (Hugo, 1835, p. 54). This enemy becomes "a Hashashin," and an explanatory addition is made to the text stating that Selçuka had rejected this man's love and banished him in the past (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 60-61). The reactions of the male characters to the approaching footsteps are also culturally localized. Rodolfo's sole reaction is panic and seeking an escape (Hugo, 1835, p. 56); in contrast, Behram reaches for his broadsword (pala) and suggests fighting the intruders. Thus, the Eastern motif of martial heroism is brought to the stage (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 62). The space where the man hides during the moment of danger is also rearranged in accordance with the previously noted oratory-book room substitution: Rodolfo's taking refuge in the Christian prayer corner is changed to Behram hiding in the book room (Hugo, 1835, p. 56; Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 63).

In the next phase where the conflict reaches its peak, the Fifth Scene of the Second Day is moved to the Seventh Meclis of the Second Act. In this scene, where the mistress enters the room, finds the noblewoman alone in bed, and interrogates her, La Tisbe's long criticisms of hypocrisy—delivered through her identity as an actress (Hugo, 1835, pp. 59-61)—are shortened in Habibe's case to briefer dialogues referring to herself as a "gypsy" and "wanton," while touching upon the moral contradictions of noblewomen under the guise of chastity (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 65). While La Tisbe, unaware of the identity of the man hidden in the room, constantly asks, "What is this man's name?" (Hugo, 1835, p. 61), the dimension and mystery of the conflict are revealed early on with Habibe's addition: "So you are the beloved of my lover Behram" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 64). Local equivalents are also preferred for the physical evidence betraying the infidelity: the cape and cloak on the floor (Hugo, 1835, p. 63) are matched with a "greatcoat" (kaput) suitable for the stage setting. When conveying the noblewoman's pleas, Catarina's long entreaties and defenses directed at La Tisbe, who calls for her husband, are reduced to Selçuka's brief request for protection (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 65-66). The "crucifix" symbolizing her mother's salvation (Hugo, 1835, pp. 65-66) is substituted with an "amulet" (muska) that Selçuka takes from the wall, believing it saved her life; the scene's finale is built upon this local symbol (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 67).

In the closing section following this belief-centric rupture, the action plot is reshaped with historical and military motifs. Indeed, as the Sixth Scene of the Second Day is transferred to the Eighth Meclis of the Second Act, the assassination lie fabricated by the mistress and the material elements on stage diverge on certain points. While La Tisbe tells Angelo that an unidentified person will assassinate him during his morning walk (Hugo, 1835, p. 58), Habibe attributes the assassination plot against Nureddin to the Hashashins through a historical allusion (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 68). The garment betraying the infidelity and belonging to the man is referred to as a cape, cloak, and hat in the source (Hugo, 1835, p. 59), whereas in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, it is replaced by a greatcoat and a kefiye (headdress) suitable for Eastern clothing culture. The palanquin La Tisbe says is waiting below for her to leave the palace (Hugo, 1835, p. 60) is substituted with an animal she rode in on, waiting at the palace's garden gate (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 69).

Parallel to these cultural transformations, summarizing condensations and omissions that accelerate the plot are also executed in the text. When asked how she entered the palace, La Tisbe responds by detailing the special key given to her by the podestà and the secret door under the Molino Bridge (Hugo, 1835, p. 59); Habibe, in a fluster, cuts the matter short by claiming she does not know how she entered, and the key detail is completely omitted from this meclis. Dialogues where Angelo constantly complains about falling into traps are also excluded. Additions to the scene's plot are seen in the instantaneous reactions reflecting the characters' inner worlds. While Catarina maintains her silence in the face of events and characterizes the situation as a dream at the end of the scene (Hugo, 1835, p. 61), Selçuka, upon hearing Habibe's assassination lie, makes an addition expressing her

astonishment: "Oh my God. The matter has changed..." (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 68). Finally, whereas the husband figure's preparation before accompanying his mistress consists merely of passing through his room to fetch his sword (Hugo, 1835, p. 60), Nureddin's rushing inside to "strap on his weapons" in the face of danger introduces a state of military vigilance to the text (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 69). Thus, while transferring the nuances of the dramatic structure into Hashashin intrigues and local elements, Ebüzziya Tevfik excises tension-prolonging explanations, crafting a fluid scene that brings the action to the forefront.

Ebüzziya Tevfik reconstructs the Second Day act of Angelo, Tyran de Padoue upon the cultural, political, and sociological foundation of the East. Changes such as arranging the space according to palace privacy, reducing long and melancholic tirades to action-oriented short dialogues, replacing Christian symbols with Islamic and civil equivalents, and basing the political conflict on Hashashin intrigues are evident. Yet, these decisions share a common logic and a systematic direction. To make this logic visible—that is, to explain the ideological and poetic necessities from which the findings on stage emerge—the transformations in the Second Act must be read in the light of Lefevere's concepts of rewriting, patronage, and the cultural grid.

Indeed, in the First Act, ideological neutralization was seen operating primarily on a political scale. The Second Act provides a more layered example of this mechanism. It reveals that ideology also reshapes space, the gothic atmosphere, and female identity. The conceptual grid function defined in the theoretical framework expands in the Second Act to structure the characters' world of meaning as well.

The secret corridors of the palace in Angelo, Tyran de Padoue, the surveillance network embedded in every wall, and the window of Catarina's room facing an impassable abyss constitute the translation into architectural language of the institutional control mechanism Lefevere describes in his undifferentiated patronage model. Angelo characterizing himself as a prisoner of Venice is illuminating in this regard. In systems where the ideological, economic, and status components of patronage are concentrated in a single locus of power, individuals remain trapped between legitimizing the authority and sustaining their own lives (Lefevere, 1992a, pp. 17-18). The palace in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk is observed to be constructed with the same logic. That even walls have ears and secret passages exist behind every room are the spatial equivalents of the authoritarian myths created to preserve the stability of the social system in Lefevere's terms. In both texts, characters are forced to develop tactics to survive under this strict surveillance (Lefevere, 1992a, p. 101). Homodei disguises himself as a foolish guitarist, Numan takes on the role of an abdal, and Aynüddin bears the name Behram. The transformation practice, which Lefevere defines as conforming foreign motifs to the target culture's cultural grids during the translation process (Lefevere, 1992a, pp. 89-91), is reflected here in the characters' identity strategies. The most perilous element is put into a familiar and harmless disguise. The logic of ideological neutralization thus continues to operate within the inner worlds of the texts.

Regarding the relationship between the translator and the text, the object and space transformations in the Second Act represent the application of Lefevere's cultural grid concept on a stage scale. When symbols belonging to the source text's discursive universe clash with the target culture's conceptual grid, they become unintelligible or unacceptable. To resolve this discrepancy, translators recode these elements by adapting them to the cultural grids that meet the target culture's expectations (Lefevere, 1992b, pp. 86-87). Substituting the oratory with a book room, the cabinet with a mother-of-pearl inlaid cupboard, the Council of Ten badge with the inscription "Fedai," and the crucifix with an amulet are interconnected links of this mechanism. Compared to the pattern Lefevere identifies in Homer translators (Lefevere, 1992a, pp. 93-97), Ebüzziya Tevfik's logic is identical. Objects that find no equivalent in the target culture's ideological and poetic grid are either removed, softened, or substituted with a local counterpart.

This recoding function of the cultural grid makes itself visible on a plane that permeates the entire text. Elements belonging to the gothic aesthetic dictating Victor Hugo's play structure—such as the execution block, the axe, the candlelit saint's shrine, and the catacombs—are purged from the text. However, this act of omission does not result in the total elimination of the regime of fear and uncanniness constructed by the gothic. On the contrary, this regime is restructured through the East's specific repertoire of imagery. The assassin suddenly appearing from within the mother-of-pearl inlaid cupboard, the dagger thrust into the pillow with its attached threatening note, the hidden tunnels concealed behind palace walls, the secret rendezvous occurring at midnight in the shadows of fortress bastions, and the insidious presence of the Hashashins capable of materializing anywhere at any time reproduce the atmosphere of terror generated by Western gothic upon a foundation suited to the historical and fictional reality of the target culture.

Therefore, here the gothic is not eradicated as an aesthetic category; it merely undergoes a metamorphosis. What is eliminated is the gothic's content specific to Christian-Western culture; what is preserved and recoded is its function built upon uncanniness, latent threat, and the proximity of death. This situation validates Lefevere's proposition regarding the cultural grid concept. What clashes with the target culture's grid, what is excised or substituted, is the cultural shell of the motifs. This resulting Eastern-specific atmosphere of uncanniness—as a sort of local gothic nourished by Hashashin legends and palace intrigues—re-establishes the source text's tension within the meaning world of the target culture.

The same hierarchy restructures the dramatic form as well. The ideology-poetics hierarchy touched upon in the theoretical framework—much like Rudolf Franz reducing 32 scenes to 15 in his reworking of Büchner and forcing Danton's philosophical character language into a Schiller-esque tragic hero mold (Lefevere, 1992a, pp. 155-158)—also manifests in Ebüzziya Tevfik's choices. The long melancholic tirades inherent to Hugo's romantic drama belong to a poetics that clashes with the Ottoman reader's ideological grid. The fundamental elements of this grid are action, moral clarity, and a didactic tempo. Consequently, these tirades turn into Selçuka's brief and striking dialogues; the guitar turns into a tambur, and the Western lyrical piece into the song "Dest-i cevrinde zâr ü nizârım". The truncation and condensation of form is an inevitable outcome of the ideology-poetics hierarchy.

Delving into the deepest layer of this hierarchy—namely, the determinative role of gender ideology on rewriting—it is observed that the two texts engage in a much more complex relationship. According to Lefevere, the dominant ideology tends to reshape independent female types, those positioned as political subjects or who resist patriarchal norms, through censorship or character transformation (Lefevere, 1992a, pp. 143-144). The room where Catarina is imprisoned in Angelo is the on-stage emblem of this mechanism. In this space, which turns into the physical boundary of patriarchal and political oppression, Catarina is confined to an ideological definition of womanhood under the suspicion of committing a grave sin, while La Tisbe transforms into a figure that instrumentalizes this conceptual grid to punish her. The character Habibe, however, reverses this relationship; she manipulates the dominant ideology's stereotypes, such as concubinage and passivity, for her own benefit. Her communication with Numan in the guise of an abdal and her effort to protect Behram represent a version of the neutralization mechanism—created by ideological oppression—turned to the character's own advantage. On the plane of literary transformation, Catarina's passive profile in the face of death turns into Selçuka's reconstructed identity based on chastity and faith. Just as Laurence Housman's exaltation of heroines for his own ideological cause in his translation of Lysistrata (Lefevere, 1992a, p. 53) is a conscious rewriting choice, Ebüzziya Tevfik equipping Selçuka with the female identity expected by the Young Ottoman worldview is an equally ideological choice.

Throughout the Second Act, Ebüzziya Tevfik replaces the Venetian palace's surveillance network with the Eastern harem's understanding of privacy, the crucifix with an amulet, the oratory with a book room, and the Western lyrical piece with a tambur and song accompaniment. None of these transformations are coincidental. Each demonstrates that elements contrary to the target culture's ideological grid are meticulously pruned and substituted with familiar ones.

From Church to Mosque, From Submission to Rebellion: The Resolution of the Dramatic Knot in a Local Context

The Third Day and the Third Act (Fasıl) represent the phase in both texts where the protagonists come face to face with death, and the ultimate reckoning of all transformations is delivered. In this final and most heavily laden section, Ebüzziya Tevfik largely preserves Hugo's bipartite structure; however, he reconstructs everything that determines the spirit of the scene from his own cultural world.

The act titled the Third Day in Angelo, Tyran de Padoue is transferred to its equivalent, the Third Act, and its continuation, the Addendum to the Third Act (Üçüncü Fasla Zeyl), in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk. In the source text, the Third Day is internally divided into three parts; comprising three, eleven, and three scenes respectively, it encompasses a total of seventeen scenes. Conversely, Ebüzziya Tevfik preserves this bipartite structure but designates the first part as the nine-meclis Third Act, and the second part—as a fourth act—as the three-meclis Addendum to the Third Act. Looking at the scene pairings in the first part, the first scenes, where the character Angelo orders the clergy to prepare a secret funeral, overlap completely. However, La Tisbe's lengthy solitary monologue in the Second Scene of the source work is entirely excised from the target text, and the target plot transitions directly to the segment where the husband and the mistress discuss the letter and the poison, transforming the Third Scene into the Second Meclis. The segments where Catarina is granted a one-hour reprieve to make her decision, where the woman is left alone in terror, where she secretly receives her lover, and where the lover subsequently leaves the room, maintain their structural sequence exactly in both texts. These segments correspond to the fourth, fifth, and sixth scenes in the source text, and the third, fourth, and fifth meclis scenes in Ebüzziya Tevfik's text; the seventh scene is not included in the rewriting process. The poison-drinking scenes, which constitute the climax of the intrigue—the eighth, ninth, and tenth scenes of Angelo, Tyran de Padoue—are consolidated and restructured according to the characters' entrances and exits in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, taking the form of the seventh and eighth meclis scenes. At the end of the first part, the segment where orders are given to the guards to carry the corpse is presented uninterruptedly within the Eleventh Scene; in the target text, the actions of the husband figure exiting and the mistress bribing the soldiers are divided and spread across the ninth and tenth meclis scenes. The Second Part, which forms the finale of the work, consists of three sections in both texts. The first scenes, where the mistress pays the guards and has horses prepared for escape; the second scenes, where she remains alone with the sleeping woman and engages in a reckoning of conscience; and finally, the closing scenes, where the lover arrives and stabs the mistress, the noblewoman awakens, and the secret is unraveled, are left identical. Thus, Ebüzziya Tevfik transforms Victor Hugo's bipartite, fourteen-scene Third Day act into two separate acts comprising twelve meclis scenes through monologue excisions and rearrangements based on scene entrances and exits, thereby largely preserving the stage movement within his own cultural and fictional foundation.

While the structural framework is largely maintained, the true transformation manifests within the scenes, in the processing of cultural details. The opening scenes are particularly determinant in this regard. Indeed, when comparing the First Scene of the First Part of the Third Day in the source work with the First Meclis of the Third Act in the target text, the dean and abbot of the Saint-Antoine de Padoue Church—to whom Angelo gives orders for a secret funeral ceremony (Hugo, 1835, pp. 81-82)—are transformed into a "hoca" (Islamic cleric) and a "veiled man" figure.

The church, which is the venue for the funeral ceremony in the source work, and the catacombs belonging to the Romana family assume the form of the Masjid-i Keyf and a sarcophagus (lahit) accessed through a door under the bastion. The task of hearing confession, given to the abbot so the condemned noblewoman can fulfill her final religious obligations, is localized as the veiled man making her "repent and seek forgiveness" (tövbe ve istiğfar ettirme) (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 70-71). The majority of the details pertaining to the Christian aristocracy are dropped from the text during this structural transfer. The long, ostentatious orders Angelo gives regarding draping the church in black, opening the saint's shrine, lighting three hundred white candles, distributing silver and gold coins as alms to six hundred paupers, and hanging the coats of arms of the Malipieri and Bragadini families (Hugo, 1835, p. 82) are not present in the target text. Instead, Nureddin merely tells the hoca to prepare his students, condensing the lengthy dialogues in a way that accelerates the plot (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 71). Toward the end of the scene, a minor addition is made. While Angelo in the source text only orders the priest to prepare the woman inside for death (Hugo, 1835, p. 83), Nureddin instructs the veiled man to prepare the victim for her journey to the afterlife without paying heed to her revulsion or delirium, thereby making an addition to the text regarding the psychological crisis the woman will experience and the magnitude of the tyranny (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 71). Thus, while excising the West's ostentatious and detailed church rituals, the translator transposes the scene onto his own cultural foundation using Islamic death rituals and local nomenclatures.

During this cultural transformation process in the initial scenes, it is observed that some scenes are excised or integrated to increase the tempo. For example, the Second Scene of the source work is completely left out of the rewriting process. Similarly, the relatively short seventh scene, where Catarina is left alone and hears the sound of the door, is not turned into an independent meclis; the plot connects directly to the moment of confrontation.

Following this strategy of excision and compression in scene transitions, the action continues with the transfer of the Third Scene of the First Part in the Third Day to the Second Meclis in the Third Act. The discovery of the spy who uncovered the betrayal, found dying by two night watchmen near the Altina Bridge in Venice (Hugo, 1835, pp. 85-86), finds its equivalent as the incident being witnessed coincidentally by soldiers patrolling along the river (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 73). The Western names of the lovers that the watchmen cannot keep in their memories, Roderigo and Pandolfo (Hugo, 1835, p. 86), are transformed into the names Neriman, Kahraman, and Bahadır (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 74). The husband figure's plan to murder the noblewoman also changes according to spatial and cultural codes. While Angelo plans to execute his wife by having her beheaded in her own room (Hugo, 1835, p. 88), Nureddin chooses to kill her with a dagger (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 75). The political justification presented by the mistress for the execution needing to be secret is also reworked; while Venetian rules and the danger posed by the Bragadini family are prominent in the source text (Hugo, 1835, p. 90), in the target text, this political authority becomes the central power of Konya, representing the strength of the noblewoman's father (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 76). One of the most striking adjustments is seen in the origin of the poison, the murder weapon. The famous Malaspina poison sent by the abbot of Saint-Marc (Hugo, 1835, p. 90) turns into a poison Habibe acquired from a Hashashin in Aleppo, thereby linking the event to the local web of intrigue. During the transition, Angelo's long historical tirades regarding the Venetian aristocracy, his family's past political murders, and the tradition of vendettas (Hugo, 1835, p. 89) are excised. Instead, Nureddin's anger and desire for revenge in the face of betrayal are summarized through dialogues that accelerate the flow of events. Notable additions that draw the text closer to the Eastern understanding of valor (mertlik) are also made. Through Nureddin's voice, Ebüzziya Tevfik adds a cultural dimension to the text by opposing the idea of using poison, stating, "poison befits cowards" (namertler). In response, Habibe argues that killing a woman with a sword is the true cowardice, deepening the conflict with a logical debate. Furthermore, the contents of the intercepted letter are

read aloud by Habibe, and details not found in the source text—such as the lover stating he sent his rival "to hell"—are added (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 77-78). Ultimately, by removing the long aristocratic and institutional speeches specific to the West, the translator reconstructs the text in accordance with the Eastern perception of heroism, Hashashin legends, and Seljuk political geography.

Immediately following these dialogues, which shape the husband figure's revenge plan and the moral dimension of the murder weapon to be used, the plot moves to the moment of confrontation with the noblewoman. The Fourth Scene of the First Part of the Third Day is transferred to the Third Meclis in the Third Act. In the source text, Angelo tells Catarina that if she reveals her lover's name, he will confine her to a convent and send her lover to the scaffold (Hugo, 1835, p. 93). Nureddin, conforming to the world he belongs to, alters the convent punishment to "throwing her in the dungeon until death," and omits the reference to the execution scaffold (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 80). The greatest difference in the intertextual transfer lies in the stance the noblewoman adopts in the face of the death threat from her husband, and the additions made to the dialogues in this section. Stating she is not ready to die, Catarina desperately begs for her life and pleads for mercy (Hugo, 1835, pp. 92-93). Selçuka, on the other hand, launches into a fierce verbal defense grounded in the concepts of chastity (ırz) and honor (namus), adding a new cultural dimension to the dialogue. Selçuka throws the fact that her husband sent his mistress into her room back in his face, rebuking him directly by calling him a scoundrel and dishonorable. Thus, the image of the passive woman is transformed into a more active local female profile who loudly defends her own dignity and honor (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 79-80). At the end of both texts, the husband giving the woman a one-hour reprieve to reveal the secret, and the woman's desperate attempt to extend this period to a day, are preserved exactly without structural summarization. Consequently, religious and legal institutions are localized with their cultural equivalents, and the noblewoman's submissive attitude is bolstered by a harsh rebellion based on the local moral understanding.

Following the moment of confrontation and the granting of the reprieve, during the times the noblewoman is left alone, Ebüzziya Tevfik depicts the character's psychological reactions according to his own culture's moral understanding. As the Fifth Scene of the First Part in the Third Day is transferred to the Fourth Meclis in the Third Act, this moment of solitude where the noblewoman is left to die undergoes a radical transformation as fear motifs are excised and the character's psychological reactions are kneaded with elements of local belief. When Catarina, unable to find an escape route between the locked door and the window facing the abyss, heads to her bed to rest, she is struck with immense terror upon encountering an execution block covered with a black cloth and an axe behind the bed curtains (Hugo, 1835, pp. 95-96). This exaggerated and gothic horror element is excised from Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, and Catarina's actions of checking the door and window for escape are shortened, directing the character toward internal reckoning. With the excision of the execution instruments, a noticeable adjustment stands out in the noblewoman's attitude toward death. While Catarina cuts a passive and helpless profile, nearing the point of losing her mind in the face of impending death (Hugo, 1835, pp. 95-96); Selçuka, upon seeing her bed, initially remembers the grave and falls into a brief panic, but immediately afterward, drawing strength from her innocence, turns to moral rebellion and submission to God (tevekkül). Ebüzziya Tevfik adds Selçuka's words expressing gratitude to God, certain of her innocence even though she will die unjustly—"Praise be to God, I will die unjustly" (Elhamdülillah ben bî-hak öleceğim)—and emphasizes that she prefers to die joyfully and innocently rather than living under the suspicion of a cowardly tyrant (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 81-82). Thus, a female identity that views death as a matter of salvation and honor, certain of her faith and chastity, leaning on the target culture's acceptable values of womanhood, is added to the text.

In the moments when the lover secretly enters the room following the woman's acceptance of her fate, the text continues to increase the dose of cultural modifications. The Sixth Scene of the First Part in the Third Day finds its equivalent in the Fifth Meclis in the Third Act. Certain descriptions are excised, and additions supporting the dramatic structure are made. Rodolfo mentions that the husband figure is interrogating prisoners on the Molino Bridge, that Venetian archers are roaming the streets, and that a mysterious funeral preparation draped in black is taking place in the Saint-Antoine Church (Hugo, 1835, pp. 98-99). Behram, on the other hand, states that Nureddin is interrogating people on the Cezayir Bridge and that there are funeral provisions in the madrasa for an unknown person (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 85). Concurrently, the spy Homodei, who is reported killed in the source text (Hugo, 1835, p. 98), is transformed into the figure of a Hashashin (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 86). Notable omissions are evident in the actions the noblewoman displays to hide her fear and soothe her lover. The segments where Catarina takes up her guitar and feigns a false sense of ease to deceive her lover and appear cheerful (Hugo, 1835, p. 100) are excised, and Selçuka's anxiety is expressed solely through simple dialogues relying on verbal assurances (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 86). Regarding the intercepted letter issue, which is one of the text's tension elements, an emotional addition is made to the Turkish text. While Rodolfo briefly confirms with a question whether the letter he gave to Reginella arrived and moves on (Hugo, 1835, p. 100), Behram describes the agony a person endures until receiving news that a letter has arrived (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 86). Events occurring at the close of both texts—such as the noblewoman concealing her own approaching death to request one last kiss from her lover, and then frantically rushing him away to protect him from the impending danger—remain unchanged (Hugo, 1835, p. 102; Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 87-88). However, by replacing Venice's political and religious atmosphere with the institutions and nomenclatures of the Islamic geography, the scene is tailored to the mentality of the target reader.

After the lover is rushed out of the room and the seventh scene is skipped to jump directly to the peak of the conflict, that critical moment where the noblewoman confronts the husband and his mistress begins. The fact that the seventh scene is not turned into an independent meclis leads to a direct jump from the fifth meclis to the seventh, skipping the sixth meclis number entirely; this is a technical reflection of the compression strategy Ebüzziya Tevfik applied in scene transitions. As the Eighth Scene in the First Part of the Third Day is transferred to the Seventh Meclis in the Third Act of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, some lyrical portions are discarded, and the scene is reshaped with powerful fictional additions that increase the noblewoman's resistance. The privileged rights over the water of the Venetian cisterns and the resulting income of one hundred thousand ducats, which was Angelo's reason for marrying his wife (Hugo, 1835, p. 107), is transformed in the target text into "one hundred thousand gold pieces a year from the Byzantine tribute," given by Selçuka's father as a dowry (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 91). Similarly, Angelo's boasting of his ancestors who were Dukes of Venice (Hugo, 1835, p. 107) is met with the accusation that Nureddin's ancestors were bandits. During this process, a highly striking political background is also added to the text by the translator. While Catarina merely complains about her husband's despotism, Selçuka accuses her husband of diverting Sultan Saladin's power against the Muslims and her father (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 93). Catarina's rebellion, expressed with the words "despotic Venice" and "whore Venice," citing the historical violence inflicted by Venetian nobles like Foscari and Loredano on their wives (Hugo, 1835, p. 109), turns into a more summarizing and general rebellion against male domination in the target text (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 95-96). Furthermore, the melancholic moments where Catarina, out of fear of death, cries out for her mother and transforms into a passive victim are excised from the text; instead, Selçuka snaps at the mistress Habibe—who pities her—saying, "You are the wretched woman," defending her moral superiority, and drawing a much more rebellious and resilient female profile with added dialogues emphasizing that she embraces death with her chastity intact. At the end of the scene, in the part where the husband figure calls his men to forcibly kill his wife who refuses to drink the poison, Troïlo, whom Angelo orders to bring swords (Hugo, 1835, p.

106), turns into Zeynel and Rüstem, whom Nureddin summons along with daggers (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 97).

Following this high-tension moment where the husband figure summons his guards to forcibly kill the noblewoman, the action reaches the true breaking point where the poison is consumed. As the Ninth and Tenth scenes of the First Part of the Third Day are transferred to the Eighth Meclis in the Third Act, the two separate scenes in the source text are merged under a single meclis. In the Ninth Scene, as La Tisbe tries to convince Catarina to drink the poison, she explicitly confesses that Catarina is the woman truly loved and that she is making this sacrifice personally for the man she loves (Hugo, 1835, p. 112). Ebüzziya Tevfik abbreviates this romantic confession. Instead, Habibe tries to persuade Selçuka with oaths like "For God's sake" and "On Behram's life/head" (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 98). In the Tenth Scene, which contains the drinking of the poison and the moment of death, Selçuka, in the face of death, throws her anger at Habibe in her face, declaring she will exact her due on the Day of Judgment and crying out that Habibe, too, will suffer the same cruelties in the future and beg her rival. In the noblewoman's final confrontation with her husband, religious and spatial modifications come to the fore. The section where Catarina, after drinking the poison before her husband's eyes, says "I am pure and clean" (Hugo, 1835, p. 114), is expressed by Selçuka as "there is no stain on my chastity" (ismetimde de leke yoktur) and "I will see you in the afterlife." The scene concludes with Habibe saying, "let me die praying to my God in my library" (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 100-102).

Immediately following the poisoning incident, the plan to dispose of the body is set into motion. The Eleventh Scene in the First Part of the Third Day is moved to the Ninth and Tenth meclis scenes of the Third Act. This section, constructed as a single scene in the source work and presenting the actions of the husband figure giving orders to the guards and exiting, followed by the mistress bribing them, in an uninterrupted manner, is divided into two separate meclis scenes in the target text based on Nureddin's exit. The most prominent addition in the localization of this scene is the palace intrigue introduced into the plot at the beginning of the Ninth Meclis, where Nureddin summons his men named Zeynel and Rüstem, hands them the key to the secret room, and orders them to bring the three imprisoned individuals without letting them speak. The figures who are night watchmen in the source text transform into assassins in the target text. While conveying the orders given by the husband figure for the transport of the noblewoman's fake corpse, the burial sites such as the cellar/basement and pit/grave found in the source text find their equivalent in the word "sarcophagus" (lahit). Angelo's detailed and lengthy descriptions regarding the lifting of the stone in the catacombs and the placement of the corpse in the pit are excised from the target text, transforming into a very brief dialogue where Nureddin orders them to leave the corpse in a prepared sarcophagus (Hugo, 1835, pp. 117-118; Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 102-103). In the Tenth Meclis, where the mistress orchestrates the escape plan by bribing the guards, the two hundred gold pieces La Tisbe gives to the watchmen turns into a purse of five hundred gold pieces given by Habibe. Finally, while the night watchmen in the source text accept the bribe solely with an official confirmation, in the target text, the local and colloquial reaction of one of the assassins weighing the money in his hand and saying, "Who says no after a bargain is struck?" is added to the text, thus completing the finale of the scene (Hugo, 1835, p. 118; Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 104).

After the completion of the first part with cultural and fictional localizations, the grand finale of the work commences. The Second Part belonging to the Third Day act of Angelo, Tyran de Padoue corresponds to the section titled Addendum to the Third Act (Üçüncü Fasla Zeyl) in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk, and both texts consist of three scenes each. In the First Scene, La Tisbe, by the bedside of Catarina who is in a fake sleep of death, makes the final preparations for the escape plan with two night watchmen and a Black servant (Hugo, 1835, pp. 119-121). This scene is transferred exactly to the First Meclis, and Habibe, around Selçuka lying in the sarcophagus, gives orders to

have horses prepared and doors secured to the Chief Black Eunuch (Harem Ağası), who replaces the assassin and the Black servant (Ebüzziya Tevfik, 1874, p. 106). In the Second Scene, La Tisbe, left alone with the sleeping noblewoman, experiences a profound reckoning of conscience where she questions the sufferings she endured as an actress and the love she feels for Rodolfo (Hugo, 1835, p. 123). This monologue section is transposed to the Second Meclis, transforming into an emotional outpouring where Habibe, at the head of Selçuka's corpse, vocalizes the faithlessness of the world, her self-sacrifice, and her sincere affection for Behram (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 108-110). Finally, the Third Scene, where the tragic knot of the stage plot is unraveled and Rodolfo enters the room and stabs his mistress La Tisbe due to the poisoning act, followed by Catarina—who was feigning death—waking up and the secret being illuminated (Hugo, 1835, pp. 113-124), finds its equivalent as the Third Meclis. Behram stabbing Habibe with a dagger, the truth emerging with Selçuka calling out from within the sarcophagus, and Habibe confessing her sacrifice and dying exhibit a harmonious structural alignment (Ebüzziya Tevfik, 1874, pp. 110-120). Thus, Ebüzziya Tevfik transfers this section, which constitutes the finale of the work, into his own language in three meclis scenes with a local cast of characters, without altering character entrances/exits or the stage layout, thereby completing the work.

While preserving the foundational conflict axis and action flow of the source text, Ebüzziya Tevfik meticulously excises rituals related to Western aristocracy, Christianity, and gothic aesthetics, along with long historical discourses and exaggerated horror elements from the text. These conscious omissions are replaced by local motifs centering on Islamic death rituals, the political intrigues of the Seljuk geography, Hashashin legends, and the Eastern perception of heroism. During this intertextual transfer process, character psychologies also undergo a severe transformation; the work converts the image of the Western woman—passive and helpless in the face of death—into a more active Eastern woman who raises her voice accompanied by the concepts of chastity and honor. This new profile represents an agency that remains within and reproduces the target culture's acceptable norms of womanhood. This situation, while technically accelerating the tempo through the compression and monologue-summarizing maneuvers applied in scene transitions, presents an original cultural synthesis that harmonizes with the target reader's mental world and moral expectations in the ideological context.

We had observed how the blunting of political content in the First Act (Fasıl) and the cultural grid and gender ideology in the Second Act guided the translator's decisions. The Third Act harbors these two layers while adding a third and deepest dimension: the ideological transformation of religious ritual. However, to understand this dimension, the structural position of the Third Act in both texts must first be established. Both the Third Day of Angelo, Tyran de Padoue and the Third Act of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk are the phases where the characters face an absolute fate and the pressure of power reaches its zenith. In both texts, the individual is forced to reckon with death at that point of constriction where escape is no longer possible. Lefevere's theoretical framework raises a question that transcends this structural parallelism: why do two texts sharing the same dramatic crisis produce such vastly different poetics of death? While the Third Day of the source text offers a tragic catharsis, the Third Act of the target text constructs this process through an accounting of conscience and self-sacrifice. According to Lefevere, the answer is clear: the hero's manner of approaching death is shaped in accordance with the moral expectations imposed by the target culture's ideological grid. As these expectations change, the same crisis transforms into two radically divergent narratives.

The most concrete manifestation of this divergence is the substitution of religious ritual. According to Lefevere, when the religious symbols, institutions, and rituals of the source culture clash with the conceptual grid of the target culture, the translator resorts to one of three methods: deletion, neutralization, or substitution with the target culture's belief system (Lefevere, 1992b, pp. 86-87). Almost all of Ebüzziya Tevfik's choices in this section follow the substitution strategy. The

transformation of the dean and abbot of the Saint-Antoine de Padoue Church into a hoca and a veiled man, of confession into repentance and seeking forgiveness (tövbe ve istiğfar), of the catacombs into the Masjid-i Keyf and a sarcophagus, of the Malaspina poison into the Hashashin poison procured from Aleppo; all structurally align with the mechanism Lefevere identified in the Nigerian reworking of Lysistrata: the cipher rod, a political object belonging to Greek culture, was transformed into the ritual staff of the African god Shango, embedding it into the target culture's religious script (Lefevere, 1992a, p. 57). Ebüzziya Tevfik, too, removes all Christian death rituals (candles, the saint's shrine, and coats of arms) from the text and substitutes them with Islamic practical principles. This substitution is the result of a necessary aim of purification that eliminates the alienating effect created by every reference to Christianity within the target culture's ideological grid.

On this ground where religious purification is completed, the ideological function of space also transforms. The closed corridors of Angelo and the palace woven with a surveillance network are the architectural equivalent of the conceptual grid of power that seeps everywhere, in the Third Day just as in the Second Day. The sarcophagus and the catacombs point to the ultimate limit where this grid encompasses even death. The sarcophagus and the Masjid-i Keyf in Habibe, however, while preserving the same enclosure and impossibility of escape, are reconstructed within a local dilemma of danger and protection. Death is now positioned not institutionally within the framework of state terror, but within the framework of an individual moral reckoning and the tradition of Islamic submission. As Lefevere demonstrates in Franz's reworking, altering the space affects the believability of the character's moment of existential confrontation (Lefevere, 1992a, p. 157). Ebüzziya Tevfik's choices regarding space serve the same function. That which is religiously and culturally familiar is that which is ideologically legitimate.

The reshaping of the characters' attitudes toward death is built upon this aforementioned transformation of space. Lefevere illustrates that Franz forced Danton's cynical, philosophical, and free-spirited character into a Schiller-esque tragic hero mold, and bracketed out existential inquiries regarding death as unnecessary interventions that disrupted the theatrical flow (Lefevere, 1992a, pp. 155-159). The death scenes in Angelo's Third Day, containing rebellion and brute force, belong to Western romanticism's poetics of individual fatalism. This poetics clashes with the Ottoman reader's ideological grid. The norms of this grid are action, moral clarity, and religious submission. Selçuka, however, presents a hero identity that reverses this clash: after remembering the grave in her bedroom and experiencing a brief panic, she draws strength from her innocence and says, "Praise be to God, I will die unjustly." The blunting of Catarina's rebellious and philosophical depth, and the fortification of Selçuka with the values of faith and chastity, is a requirement of the transformation Lefevere defines as aligning the construction of a morally more positive hero with local ideological expectations (Lefevere, 1992a, p. 158). Thus, the tragic catharsis of Angelo transforms into a narrative of conscientious reckoning and sacrifice filtered through local moral codes in Habibe.

However, reading this transformation of Selçuka purely as a narrative of empowerment or emancipation would be to overlook the ideological limits of the transformation. When the basis of the rebellion Selçuka directs at her husband is carefully examined, it becomes apparent that this resistance is not a maneuver stepping outside the patriarchal system, but rather one leaning exactly on the concepts that very system deems legitimate. Selçuka can only declare her husband morally illegitimate through the immaculacy of her own chastity; she derives her power from the only legitimate ground the dominant gender ideology grants to women: her honor (namus). This situation directly overlaps with the phenomenon Kandiyoti (1988) conceptualizes as the "patriarchal bargain." The woman gains a limited sphere of agency not by rejecting the rules of the patriarchal structure that surrounds her, but by using these rules strategically. Therefore, the transformation experienced in the transition from Catarina to Selçuka is not the replacement of the passive Western woman by an independent and free subject, but rather the replacement of one form of domination by another

form of domination specific to the target culture. This reading is also consistent with Lefevere's theory; because Lefevere emphasizes that ideology reshapes female characters to make them compliant with dominant gender norms (Lefevere, 1992a, pp. 143-144). Selçuka's loud voice is therefore the expression of an agency that remains within the boundaries legitimized by patriarchy and reproduces its values. This choice by Ebüzziya Tevfik demonstrates how the synthesis the Young Ottoman worldview attempted to establish between Western individualism and Islamic morality rests upon a patriarchal foundation when female identity is at stake.

The evolution of La Tisbe's monologue of conscientious reckoning into Habibe's lyrical commiseration completes the sacrifice dimension of this mechanism. As Lefevere demonstrates in his Homer analysis, detaching a character's action from its original cultural context and conforming it to the moral expectations of the target culture relies on three strategies: adding guilt and moral judgment to the action, justifying the action with an excuse, or neutralizing it by deleting disturbing details (Lefevere, 1992a, pp. 97-98). La Tisbe's monologue is an individual reckoning centered on her unrequited love for Rodolfo and the social agony of being an actress. Habibe, on the other hand, elevates this personal reckoning to the axis of the world's faithlessness and submission to God. With the sentence, "let me die praying to my God in my library," the meaning of sacrifice is pulled from the realm of individual passion into a religious and moral realm. Western romanticism's subjectivist reckoning of conscience is thus transformed into a local narrative of self-sacrifice—an example of ideologically neutralized localization in Lefevere's terminology (Lefevere, 1992a, p. 14).

Conclusion

By analyzing Ebüzziya Tevfik's Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk in light of André Lefevere's theoretical framework of patronage, this study has revealed the ideological and structural transformations a literary text undergoes while being transferred to a target culture. Multiple dynamics played a role in Ebüzziya Tevfik's selection of this work by Hugo. Above all, the mission entrusted to theater in the literature of the Innovation Era (Yenileşme devri)—transforming the masses and offering them moral guidance—was a primary driving force behind this choice. Added to this is the author's affiliation with the Young Ottomans circle and his political sensitivity, nourished particularly by Namık Kemal's philosophy of history. This sensitivity became a determining factor in the recontextualization of the text. The reduction of Venetian despotism to Hashashin intrigues is the product of a conscious political strategy aimed at circumventing the surveillance and censorship regime of the absolutist administration. Alongside this political motive, the role of economic conditions must not be overlooked. The financial bottleneck experienced during these years by the author, whose printing house was closed and who was exiled to Rhodes, is a manifestation of the pressure Lefevere defines as the economic component of patronage. For a writer severed from his means of production and regular income, producing a publishable and stageable work was also a material necessity. The lean and fast-paced dramatic form adopted by this textual reworking aligns perfectly with these conditions.

The findings obtained throughout the analysis have incrementally demonstrated how Lefevere's complementary concepts operated simultaneously within the rewritten text. First, proceeding from the premise that translation is not an objective transfer independent of social expectations, the study established that the relationship forged by Tanzimat-era Turkish theater with the Western dramatic tradition was fundamentally a process of ideological reproduction. Upon this foundation, Lefevere's concepts of rewriting, patronage, and ideology were adopted as primary tools; Ebüzziya Tevfik's Young Ottoman identity and the patronage pressure brought on by the Rhodes exile were positioned as the contextual framework elucidating the conditions under which this literary transformation took shape.

In the second stage, it was demonstrated how the state critique in Victor Hugo's source text was neutralized in the rewritten work. The systematic critique of power, which centered on Venice's

institutional terror and the surveillance network of the Council of Ten, was reduced to the assassination threat of the Hashashin order. This transformation corresponds to the mechanism of ideological neutralization, which Lefevere defines as converting elements that clash with the dominant discourse into a harmless and familiar form. At this point, the study revealed that this neutralization was an inevitable consequence of the undifferentiated patronage system, which Lefevere exemplifies directly through the Ottoman context.

In the third stage, it was shown that ideological transformation operated at the lower levels of the text as well. Objects, spaces, and symbols incompatible with the target culture's conceptual grid were systematically substituted: the oratory turned into a book room, the crucifix into an amulet, the Venetian badge into the inscription Fedai (Devotee/Assassin), and the Western lyrical piece into a song accompanied by a tambur. Additionally, in this section, the evolution of the long lyrical tirades of Hugo's romantic drama into Selçuka's short and action-oriented dialogues was evaluated as the theatrical projection of Lefevere's observation that when ideology and poetics conflict, poetics must submit to ideology.

In the fourth stage, the deepest layer of transformation—religious substitution and gender ideology—was addressed. Rituals belonging to Christianity were replaced with the practical principles of the Islamic tradition; the church transformed into a mosque, and confession into repentance and seeking forgiveness (tövbe ve istiğfar). The most radical transformation built upon this religious purification occurred on the character plane. Catarina, possessing Western romanticism's poetics of individual fatalism and remaining entirely passive in the face of death, found her counterpart in Selçuka, a more active Eastern woman who raises her voice through her chastity and faith. However, this transformation is merely the replacement of one form of domination by another form of domination specific to the target culture. Selçuka's agency remains confined within the boundaries legitimized by patriarchy.

When all these stages are evaluated collectively, it is clearly seen that Lefevere's theoretical framework functions as an interdependent network of concepts. The undifferentiated patronage model determined the translator's room for maneuver, ideology established the priority of interventions within this space, the cultural grid governed the substitutions and omissions at the level of each scene, the ideology-poetics hierarchy shaped the dramatic form as a whole, gender ideology reconstructed female identity, and the strategy of religious substitution constituted the deepest link in this chain.

Ultimately, this study has concretely demonstrated how permeable the boundary between translation and rewriting is in theatrical transfer. While the compression and monologue omissions applied by Ebüzziya Tevfik during scene transitions accelerated the play's tempo on a technical level, the primary element guiding the entirety of the text was the ideological allegiance to the target reader's mental world and moral expectations. In this respect, Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk is an ideologically cohesive rewriting practice, produced under the simultaneous pressure of political, religious, and gender ideologies.

These findings elevate Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk beyond being a mere textual reworking and shed light on a fundamental tension of Ottoman modernization. Ebüzziya Tevfik's text is a work where the moral, religious, and political value worlds of the West and the East are brought together. However, this is not an equal and harmonious synthesis of the two cultures. It is a tension-filled amalgamation bearing the traces of patronage pressure, self-censorship, and ideological steering. The relationship established by the Tanzimat intellectual with a Western canonical text is based neither entirely on assimilation nor entirely on rejection. This relationship rests on a strategy that both exploits and transforms the source text by passing it through the target culture's ideological grid. In this sense, the aforementioned literary re-creation, as one of the typical manifestations of the non-

Western modernization experience in the literary field, demonstrates that modernization is a process of reconstruction.

The study's theoretical implication on a broader scale pertains to the limitations of the ideal of fidelity to the original in theatrical translation and rewriting studies. The example of Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk reveals that the success of a theatrical text is determined by the extent to which it can be articulated into the ideological, moral, and aesthetic grids of the target culture. The success of a textual transformation must be sought in its ability to produce a functional, meaningful, and vibrant equivalent in the target culture's mentality. Consequently, this study proposes that literary re-creations should be read along the axis of power relations, patronage mechanisms, and cultural negotiation. The survival of a literary work in different historical and geographical conditions lies in its capacity to be rewritten according to the expectations of new contexts.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Sürgünden Sahneye: Ebüzziya Tevfik'in Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk Uyarlamasında Patronaj, İdeoloji ve Yeniden Yazım

Giriş: Ebüzziya Tevfik, Yeni Osmanlılar ve Yeniden Yazım Siyaseti

19. yüzyıl Türk tiyatrosu, Batı dramatik geleneğiyle kurduğu teması köklü bir kültürel ve ideolojik yeniden üretim süreci olarak yürütür. Tanzimat dönemi aydını tiyatroyu, yer yer çökmekte olan imparatorluğu kurtarmaya ve toplumu dönüştürmeye yönelik stratejik bir araç olarak değerlendirir. Batılılaşma süreci, çeviriler aracılığıyla sahneye taşınırken Batı'nın anlam-değer dünyası tamamıyla kopyalanmaz; yerli kültürün süzgecinden geçirilerek yeniden biçimlenir. Bu dönemde ortaya çıkan eserler çoğu zaman ideolojik bir yeniden üretim faaliyetidir. Yabancı dilden çeviri metinler, Osmanlı toplumunun siyasi ve ahlaki beklentilerine uygun hâle getirilirken sosyal fayda prensibi daima merkezde yer alır (And, 2014, s. 179-180). Sevengil'in de belirttiği üzere özellikle sansür mekanizmasının ve mutlakiyet yönetiminin baskıları, yazarları yabancı eserleri ahlaki bir örtüyle sunmaya ve onlara didaktik bir misyon yüklemeye mecbur bırakır (2015, s. 523, 591-592); böylelikle tiyatro sahnesi kitleleri eğiten bir okul görevi üstlenir (Sevengil, 2015, s. 220-221). Bu dönemde yerli kültürün süzgeci yalnızca çeviri metinlerde değil telif üretimde de işler. Solak, Tanzimat döneminde yayımlanan oyunlardaki geleneksel etkiyi araştırdığı çalışmasında, bu eserlerin önemli bir kısmının kaynağını masal, destan, mesnevi ve halk hikâyelerinden aldığını ortaya koyar (Solak, 2013, s. 16-17). Geleneksel anlatı dünyası, Batılı tarzda kurulan yeni tür için başlıca malzeme ve meşruiyet kaynağıdır.

Tanzimat aydınının bu pragmatik tutumu, André Lefevere'in yeniden yazım kuramının tam da öngördüğü tablodur: çeviri, boşlukta gerçekleşen nesnel bir aktarım olmayıp ideoloji ve patronaj tarafından biçimlendirilen bir yönlendirme aracıdır. Osmanlı sahne hayatında siyasi otoritenin sansür kurullarının ve bürokratik aydın elitin oluşturduğu patronaj ağı, çeviri metinlerin hangi sınırlar dâhilinde topluma sunulacağını kesin hatlarla belirler. Çevirmenler ve yazarlar, bu ideolojik baskı ve patronaj ilişkileri ekseninde ele aldıkları eserlerdeki sakıncalı kısımları eksiltirler veya onlara yeni eklemeler yaparak metni egemen ideolojiye uyumlu hâle getirirler (Sevengil, 2015, s. 340, 351, 373, 487, 523).

Bu dönemin dikkat çekici eserlerinden biri de *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'tır[1] (1874). Ebüzziya Tevfik bu eseri Victor Hugo'nun romantik dramı *Angelo, Tyran de Padoue*'dan[2] (1835) uyarlar. Hugo'nun Venedik aristokrasisine, Hristiyanlığa ve gotik estetiğe dayanan dramatik kurgusu, Selçuklu-Eyyubi coğrafyasının siyasi entrikalarına ve Haşhaşi anlatılarına dönüşür.

[1] Bu eser günümüz Türkçesine aktarılmamıştır. Makale boyunca atıfta bulunulacak kaynak için bk. Ebüzziya Tevfik (1874). *Habibe Yâhut Semahât-ı Aşk*. Hayal Matbaası.

[2] Victor Hugo'nun eseri Harf İnkılabı sonrasında Türkçeye çevrilmemiştir. Makale boyunca atıfta bulunulacak eser için bk. Hugo, V. (1835). *Angelo Tyran de Padoue*. J. Hetzel&Cie et Maison Quantin.

Eserin kapağında çeviri olduğuna dair bir ibare olmayıp yazar ismi de kayıtlı değildir. Bu noktada Ebüzziya Tevfik'in "İzahât-ı Müellif"[3] başlığı altında dile getirdikleri önemlidir. Öncelikle, kendisini bir çevirmen olarak tavsif etmez. *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ın konusunun Victor Hugo'nun eserine "tatbik" olunduğunu söyler. Anlaşıldığı üzere *Angelo, Tyran de Padoue*'nun dramatik yapısını ve muhtevasını bütünüyle değiştirdiği için kendisini "müellif" olarak addeder. Venedik Cumhuriyeti'ne bağlı Padova'da geçen olay örgüsünün Selçuklular ve Eyyubiler arasındaki ilişkilere aktarıldığı ve tarihî gerçekliğe sadık kalındığı ifade edilir. Maksadının, zamanında İtalya'da ortaya çıkan veya bir şairin sadece hayali eseri olan bir faciaya Türkistan'da örnek aramak olmadığını kaydeder. Keyfi idareyi adalet ve hakka tercih eden istibdat taraftarlarının, Müslüman bile olsalar, feci girişimlerde bulunmaktan ve bu yolda şeytani yöntemleri kullanmaktan hiçbir vakit kaçınmadıklarını göstermek ister. Eserinde yer verdiği Hasan Sabah'ın[4] taraftarı olan Haşhaşileri ise küçük beyliklerden zulme cüret edenleri adalet yoluna sokarak mazlumların hakkını geri alan gizli bir örgüt olarak tanıtır (Ebüzziya Tevfik, 1291/1874, s. 4-5). Bu durumda Ebüzziya Tevfik'in, muhalif olduğu mutlakiyet idaresine ve mensubu olduğu Yeni Osmanlılar cemiyetine göndermede bulunduğu anlaşılmaktadır.

Venedik'in hâkim gözetim mekanizması ve baskıcı tiranlığı üzerine kurulan devlet eleştirisinin Haşhaşilerin suikast tehdidine indirgenmesi, metnin ideolojik bir süzgeçten geçirildiğine işaret eder. Bu indirgeme, dönemin siyasi baskısına verilmiş otosansürlü bir yanıttır. Eserin arka planındaki zihniyeti ve dramaturjik tercihleri salt metin odaklı bir okumayla kavramak bu nedenle eksik kalır; zira uyarlamayı kaleme alan Ebüzziya Tevfik, Namık Kemal öncülüğündeki Yeni Osmanlılar hareketinin eylemci bir aydınıdır. Onun mutlakiyet idaresiyle yaşadığı siyasi çatışma ve sürgün koşulları, Hugo'nun metnini hangi dramaturjik ve ideolojik müdahalelerle yeniden yazdığı sorusunu, yazarın siyasi kimliğinden ve içinde bulunduğu patronaj ilişkilerinden bağımsız düşünülemez kılar. Bu sebeple çözümlemeye önce Ebüzziya Tevfik'i ideolojik bağlantısıyla öne çıkan biri olarak konumlandırarak, ardından eseri biçimlendiren Rodos sürgününün ekonomik ve siyasi baskısını tespit edip son olarak bütün bu süreci André Lefevere'in farklılaşmamış patronaj modeli ile ideolojik zararsızlaştırma mekanizması ışığında okuyarak başlamak gerekir.

Bu noktada Ebüzziya Tevfik'i çevirmen kimliğinden ziyade, 1860'lı yıllarda Namık Kemal'in teşvikiyle girdiği basın dünyasında üstlendiği yayıncı ve yazar rolüyle değerlendirmelidir (Mardin, 1996, s. 18; Ebüzziya, 1994, s. 374-375). Cemiyetin önde gelen isimleriyle kurduğu yakın temas onun siyasi ve ideolojik kimliğinin temel taşlarını döşer. *Hadika*, *İbret* ve *Sirac* gibi muhalif gazeteler etrafında yürüttüğü yayıncılık faaliyeti, muhalif bir hareketin kurulmakta olduğu zannıyla[5]

[3] Eserin kapağında olduğu gibi önsözün altında da herhangi bir imzaya yer verilmez. Bu durum, metnin içerdiği siyasi muhteva kadar yazarının siyasi bağıyla da alakalıdır. Dikkat çekilmiş olunduğu üzere sürgündeki bir hükümlünün kendi imzasıyla yayın yapması o dönemde kanunen yasaktır. Ebüzziya Tevfik bu yasak nedeniyle sürgün yıllarındaki yazılarını oğlu Ziya'ya nispetle "Ziya'nın babası" anlamına gelen "Ebüzziya" imzasıyla yayımlatır (Akgün, 2006, s. 171). Eserin kapağında ve önsözünde imza bulunmayışı, siyasi ihtiyatın yanında bu hukuki engelle birlikte düşünülmelidir. *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*, Hayal Matbaası'nda basılır. Bu matbaa 1873-1875 arasında faaliyette bulunur, 4'ü çeviri 7'si telif olmak üzere sadece 11 eser basar. Bu eserlerin tümü tiyatro oyunu olup *Akif Bey* ve *Kanije* Namık Kemal'e aittir ve yazarın Ebüzziya Tevfik'le aynı yıllarda Magosa'da sürgünde bulunduğu sırada kaleme alınmıştır. Basılan eserler açısından belirgin bir diğer husus ise A. (Elif) B. (Be) imzalı *Angelo Malipieri Yâhut Venedik Barbarı*'dır. Bu eser Victor Hugo'nun *Angelo, Tyran de Padoue*'sunun aslına uygun çevirisidir.

[4] Hasan Sabah 11. yüzyılın sonlarından itibaren başta Alamut olmak üzere İran ve Irak'ta faaliyette bulunur. Haşîşiyye (Haşhaşi) ismi verilen taraftarları 12. yüzyılın başlarında Selçukluların hâkimiyet alanındaki çeşitli kaleleri zapt edip hâkimiyet kurmak istedikleri bölgelerde devlet adamlarına suikastlar düzenlerler. Aynı zamanda Haçlılarla da çatışırlar ve onlara kayda değer ölçüde zarar verirler (Öz, 1997, s. 418-419). Ebüzziya Tevfik *Hasan bin Sabah* (1300/1883) isminde bir biyografi yayımlar. Kitabhâne-i Meşâhir serisinden çıkan eserde "çehre-i melanet"iyle tasvir edilen Hasan Sabah'ın Selçuklu sarayından ayrılışının ardından Alamut'u ele geçirdiği süre zarfında yaptıkları ve kaleyi ele geçirdiktikten sonraki faaliyeti muhtasaran anlatılır.

[5] Yeni Osmanlıların siyasi muhalefetleri ve Ebüzziya Tevfik'in maruz kaldığı sürgün olayı Sultan Abdülaziz dönemine (1861-1876) tekabül eder. Bu dönemde padişahın mutlak ve şahsi diktatoryasından ziyade sadrazamların ve etrafındaki aydın bürokrat kadronun kurduğu bir aydın diktası söz konusudur (Ortaylı, 2018, s. 272-273). Ebüzziya Tevfik de devletin

siyasi bürokrasinin dikkatini çeker ve onun kuşkuyla takip edilmesine yol açar (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 497). Talihinin asıl dönüm noktası ise Namık Kemal'in *Vatan Yâhut Silistre* (1873) adlı oyununun Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmesinin ardından patlak veren siyasi dalgalanmadır. Oyunun sonunda halkın galeyana gelip düzenlediği gösteriler, atılan "Yaşasın Kemal" sloganları ve Namık Kemal'in V. Murat'la yakınlığı Yeni Osmanlıları hedefe haline getirir ve sonuçta sürgün edilmelerine yol açar. Ebüzziya Tevfik de Ahmet Midhat Efendi'yle birlikte Rodos'a sürgün edilir[6]; burada geçirdiği yıllarda müstear isimler altında derleme, telif ve tercüme eserler yayımlar (Gür, 1998, s. 30).

Ebüzziya Tevfik, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ı Rodos'ta kaleme alır. Hugo'nun kaynak metnini yerli motifler eşliğinde aktarmış olması onun siyasi tavrıyla ilgilidir. Zira Yeni Osmanlılar, Batılı fikirler ile mahalli kültür arasında bir sentez kurmaya çalışırlar (Mardin, 1996, s. 10). Ebüzziya Tevfik'i bu eseri yayımlamaya teşvik eden etkenler ise ekonomik ve siyasi nitelikli olmalıdır. Ebüzziya Bey hatıralarında, tiyatro oyunlarının büyük gelir getirdiğini kaydeder. İstanbul'dayken *Ecel-i Kaza*'nın oynandığı her gece için yirmi beş-otuz lira kazanmış olduğunu söyler (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 359). Siyasi yönden ise tiyatro sahnesi, o yıllarda, adeta siyasi bir kürsü işlevi görür. Ebüzziya Tevfik'e göre tiyatro, hürriyetçi fikirleri ve meşruti idare idealini benimseyen Yeni Osmanlılar için en önemli terakki vasıtalarından ve halkı eğitip terbiye eden etkili araçlardan biridir. Bu çerçevede matbuat yoluyla yayılması güç olan fikirlerin halka ulaştırılmasında tiyatro bir araç olarak kullanılır ve böylece halkın eğlence yoluyla eğitilmesi hedeflenir (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 358). Hem Rodos'taki mali sıkışıklığını aşmak hem de kendisini sürgüne gönderen mutlakiyet rejimine karşı sesini yükseltmek için *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ı kaleme almış olmalıdır.

Yeni Osmanlıların özgürlükçü fikirlerini ve siyasi eleştirilerini dönemin ağır sansür baskısı altında dile getiremeyen Ebüzziya Tevfik, eseri ideolojik bir kalkan olarak kullanır. Dolayısıyla metne yapılan müdahaleler, patronaj baskısının ve ideolojik zorlamaların yazarın Yeni Osmanlı kimliğiyle nasıl bir gerilim içinde işlediğini gösterir.

Çalışmanın kuramsal zemini, çeviribilimde genel kabul gören ve çevirinin tarafsız bir aktarım aracı olmadığını esas alan modern çeviri kuramları üzerine inşa edilir. Bu çerçevede André Lefevere'in yeniden yazım ve patronaj kavramları birincil analitik araç olarak benimsenir. Lefevere, çeviriyi metnin erek kültürün ideolojik ağları ve kısıtlamaları dâhilinde yeniden üretildiği yaratıcı bir süreç olarak tanımlar; patronaj mekanizmasını ise devletler, yayınevleri veya ideolojik otoriteler gibi güç odaklarının metni kendi toplumsal düzeniyle eşgüdümlü kılma çabalarını açıklamak üzere kullanır (Schäffner, 2007, s. 135-136). Bu birincil çerçeveyi desteklemek üzere Venuti'nin yerlileştirme eleştirisinden, Toury'nin normlar kuramından ve Hermans'ın metin dönüşümü yaklaşımından tamamlayıcı bakış açıları olarak yararlanılır.

Bu çalışma iki özgün katkı sunmayı amaçlamaktadır: *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ı ideolojik denetim ve patronaj mekanizmaları ekseninde çözümlemek ve Tanzimat dönemi adaptasyonlarının sansür, otosansür ve kültürel asimilasyon politikalarıyla ilişkisini tiyatro çevirisi alanına metodolojik bir açılım sağlayacak biçimde ortaya koymak. Çalışma sırasıyla Lefevere'in kuramsal çerçevesini, Hugo'nun kaynak metnin tarihî-ideolojik yapısını ve iki metin arasındaki

içine düştüğü siyasi ve mali krizin baş sorumlusu olarak, onu gerçeklerden koparan ve "aynıyla çarpık gösterir aynalar gibi etrafını öyle sarmış" olan kudretli vükela kadrosunu, özellikle Âli ve Fuat paşaları işaret eder (2019, s. 253-254).

[6] Ebüzziya Tevfik, Yeni Osmanlılar mensubu arkadaşlarıyla birlikte sürgün edilmelerinin ortak bir davanın bedeli olmadığını, doğrudan doğruya Namık Kemal'in şahsi bağlantıları ve eylemleri yüzünden gerçekleştiğini söyler. Kendisinin Namık Kemal'in aksine Sultan Abdülaziz'e muhalif olmayıp Şehzade Murat'ı tahta çıkarmak gibi bir düşüncesinin bulunmadığını ifade eder. O kendisini, Sultan'a sadık, sadece memleketin meşveret usulüne kavuşmasını isteyen bağımsız bir aydın olarak tanıtır. Namık Kemal'in tek başına girdiği siyasi oyunun bedelini diğer arkadaşlarıyla birlikte ödemek zorunda kalmış olmasına sitem eder (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 392-394). Ebüzziya Tevfik, burada söz edilen türden siyasi tertibatlara hayatı boyunca mesafeli kalır. Sürgünden azledilişinin ardından İstanbul'a döndüğünde II. Abdülhamit aleyhtarı çevrelerin muhalif hareketlerine karışır ve siyasi iradeyle uzlaşı içinde olmaya özen gösterir.

karşılaştırmalı analizi ele almakta; son bölümde ise tüm bulguları bütünleştirici bir değerlendirmeye tabi tutmaktadır.

Yeniden Yazım, Patronaj ve İdeoloji: Tiyatro Uyarlamasında Kuramsal Çerçeve

Tanzimat dönemi aydınlarının, tiyatro çevirilerini ve uyarlamalarını sansür mekanizmalarına karşı ideolojik bir kalkan olarak kullanmaları, modern çeviribilim kuramlarının sosyolojik açılımlarıyla örtüşür. André Lefevere, edebiyatı kendi içinde özerk bir yapı olmaktan ziyade dıştan ve içten gelen güçlerin etkisiyle şekillenen dinamik bir sistem olarak ele alır (Lefevere, 1992a, s. 11-14). Bu sistem içinde yeniden yazım kavramı merkezî bir işlev üstlenir. Lefevere, bu kavramla çeviriyi kaynak metnin basit bir yansıması veya aktarımı olmaktan çıkarır, onu yabancı bir metnin alıcı kültürün ideolojik ağlarına ve poetik normlarına göre biçimlendirildiği bir yeniden üretim eylemi olarak tanımlar (Bassnett, 1993, s. 147-148). Böylelikle çeviri; edebiyat eleştirisi, tarih yazımı ve antoloji oluşturma gibi diğer yeniden yazım formlarıyla aynı çatı altında toplanır. Çünkü bu eylemlerin tümü bir metni hedef kültürün sınırları dâhilinde yeniden üreten, metnin hedef kültürde nasıl alımlanacağını yönlendiren ve edebiyat sistemlerinin gelişiminde temel rol oynayan uygulamalardır (Bassnett, 1993, s. 148). Bu bağlamda çevirmenler ve eleştirmenler, belirli kültürel değerleri ön plana çıkarırken diğerlerini baskılayarak kültürü biçimlendirirler. Zira yeniden yazım pratikleri ve çeviriler, pek çok insan için birer kaynak metin niteliği kazanır (Bassnett & Lefevere, 1998, s. XI, 9).

Lefevere'e göre dil, kültürün merkezinde yer alan ayrılmaz bir sistemdir. Dolayısıyla çeviri süreci yalnızca sözcüklerin eşdeğerliğini bulmaktan ibaret değildir; dil dışı faktörlerin ve farklı sosyal gerçekliklerin aktarımını da kapsar (Bassnett, 2002, s. 22-23). Bu açıdan çeviri, kültürler arasında olduğu kadar kültürün içinde de işleyen organik bir pratik olarak karşımıza çıkar. Bu içkin ilişkinin merkezinde kültürel sermaye kavramı yatmaktadır. Bireyler, kültürel sermayenin oluşturduğu kavramsal ve metinsel ızgaralar aracılığıyla toplumsallaşır; bu örüntüler hem okuma hem de yazma pratiklerini düzenler (Bassnett & Lefevere, 1998, s. 7). Çeviri, söz konusu yapıların bir kültürden diğerine geçişini sağlayan temel mekanizma olarak işlev görür. Bassnett, Lefevere'in geliştirdiği bu kültürel ızgara kavramına dikkat çekerek bu ızgaraların kaynak ile hedef metinlerde gerçekliğin kuruluşu esnasında belirleyici olduklarını ifade eder (2002, s. 9). Çevirmenler metinleri yalnızca aktarmaz, onları hedef kültürün norm ve beklentileri doğrultusunda yeniden biçimlendirir (Bassnett & Lefevere, 1998, s. 7-8). Başka bir deyişle çevirmen, görünmez ve itaatkâr bir hizmetkâr olmak yerine metinleri kendi kültürel ve ideolojik süzgecinden geçirerek yeniden inşa eden, kültürler arası bir özne olarak varlık gösterir (Bassnett, 2002, s. 8). Bu, çeviriyi masum ve şeffaf bir aktarım olmaktan çıkarıp politik ve ideolojik yükü olan bir alana dönüştürür (Bassnett, 1993, s. 160-161).

Lefevere ideolojiyi salt partizan bir siyasi doktrin ya da devletin resmî söylemi olarak görmez; onu belirli bir zaman ve mekânda toplum tarafından neyin doğru, meşru ve kabul edilebilir olduğunun sınırlarını çizen geniş bir zihinsel ızgara olarak tanımlar. Fredric Jameson'dan ödünç aldığı yaklaşımla ideolojiyi "eylemlerimizi düzene koyan form, konvansiyon ve inançlar süzgeci" şeklinde formüle eder (Lefevere, 1992a, s. 16). Bu çerçevede ideoloji, yeniden yazmayı gerçekleştiren yazara sonradan dayatılan bir baskı aracı olmaktan öte, onun bilişsel süreçlerini ve edebî tercihlerini en başından itibaren yapılandıran içkin bir dinamik olarak işler. Yeniden yazımı yapan kişi, kaynak metindeki dinî referansları, ahlaki sınırları aşan anlatıları, cinsel tabuları veya politik alt metinleri hedef kültürün ideolojik iklimine göre yeniden yapılandırır (Lefevere, 1992a, s. 41). Nitekim Lefevere, yeniden yazımın egemen ideolojiyi yalnızca pekiştirmediğini, kimi zaman onu zayıflatmaya ya da ona başkaldırmaya da yönelebileceğini belirtir (Lefevere, 1992a, s.8; 1992c, s. 10). Bu çerçevede egemen söylemle çatışan ögeler ya metinden çıkarılır ya zararsız hâle getirilir ya da bir karşı-ideolojiye hizmet edecek biçimde öne çıkarılır. Böylece kaynak metin, hedef kültürün değerlerine ve söylem pratiklerine uygun bir kültürel ürün olur.

Lefevere, bu ideolojik sürecin pratikte nasıl işlediğini açıklarken patronaj kavramını merkeze alır. O, edebiyat sisteminin sınırlarını belirleyen harici güç mekanizmasını bu kavramla tanımlar: Patronaj, edebî eserlerin yazılmasını, okunmasını ve yeniden yazılmasını destekleyen ya da engelleyen kurumsal ve bireysel otoriteleri ifade eder (Lefevere, 1992a, s. 15). Lefevere bu kavramı geleneksel hami-sanatçı ilişkisinin ötesine taşır. Himaye ilişkisini, dinî kurumlar, siyasi partiler, toplumsal sınıflar, kraliyet sarayları, yayınevleri ve modern medya kuruluşları gibi geniş bir kurumsal ve ideolojik iktidar ağına karşılık gelen bir yapı olarak tarif eder (Lefevere, 1992a, s. 15).

Patronajın edebî üretim üzerindeki denetimi üç ayrı kanaldan işler. Bunların en belirleyicisi ideolojik bileşendir: hangi konuların işlenebileceğini, hangi formların kabul edilebilir olduğunu ve bilginin sınırlarını çizen bu bileşen, yazar ya da çevirmenin üretim alanını baştan tanımlar. Ekonomik bileşen ise edebî üreticinin maddi varlığını sürdürebilmesini düzenler; geçmişte maaş ya da resmî görev biçimini alan bu ilişki modern dönemde telif hakkı ve kurumsal istihdam görünümüne bürünmüştür. Statü bileşeni ise bu sisteme patronaj sistemine kabul edilmenin yazara ya da çevirmene sağladığı toplumsal konumu ve itibarı ifade eder (Lefevere, 1992a, s. 16). Bu üç unsur birbirinden ayrışmaz; edebî üreticiyi kuşatan ve onu yönlendirmelere açık kılan bütünleşik bir baskı düzeni oluştururlar. Lefevere, ideoloji ile poetika çatıştığında poetikanın ideolojiye boyun eğmek zorunda kaldığını savunur (Lefevere, 1992b, s. 86-87). Bu hiyerarşi, Ebüzziya Tevfik'in Hugo'nun dramatik biçimini neden uyarlamak zorunda kaldığını açıklar.

Lefevere, patronajın toplumsal ve siyasi yapılara göre gösterdiği farklılığı açıklamak için farklılaşmamış ve farklılaşmış patronaj ayrımını geliştirir. Farklılaşmamış patronajda ideolojik, ekonomik ve statü bileşenlerinin tamamı tek bir merkez tarafından kontrol edilir; totaliter rejimler ve mutlakiyet idareleri bu modelin en somut örnekleridir. Bu tür sistemlerde egemen güç odağı edebî üretimin her aşamasını mutlak bir denetime tabi tutar, kurumsal söyleme muhalif olan üretimlerin ekonomik desteğini keser ve üreticinin statüsünü elinden alır. Farklılaşmış patronajda ise üç bileşen birbirinden bağımsız olarak işleyebilir; bir yazarın ekonomik başarısı egemen ideolojinin onayına bağlı kalmaz, yönlendirme daha gizli ve çok merkezli bir hâl alır (Lefevere, 1992a, s. 17). Lefevere'in işaret ettiği bu ayrımı 19. yüzyıl Türk tiyatro sahnesine uyguladığımızda karşımıza farklılaşmamış bir patronaj yapısı çıkar. Saray'ın, bürokratik elitin ve resmî sansür kurullarının kontrolü altında kurumsallaşmış bu gözetim ağı, egemen ideolojinin mutlak itaat dayatan siyasi baskısıyla işler. Bu baskı Ebüzziya Tevfik gibi Yeni Osmanlılar hareketine mensup muhalif aydınları Batılı metinleri doğrudan çevirmek yerine yerel kültürün inanç ve değer kodlarıyla maskelemeye mecbur bırakır.

Çevirinin doğasındaki bu ideolojik ve patronaj temelli yönlendirme süreçlerini tamamlayıp genişleten modern çeviribilim kuramları edebî alanın hegemonik yapısını çok boyutlu bir düzlemde yeniden temellendirir (Snell-Hornby, 2007, s. 112-113). Lawrence Venuti'nin yerlileştirme eleştirisi, bu yaklaşımın en belirgin örneklerindendir. Venuti, yerlileştirme stratejisinin hedef kültür lehine etnosentrik bir şiddet barındırdığını, yabancı metnin sahip olduğu potansiyel ideolojik yıkıcılığı etkisizleştirdiğini savunur (Schäffner, 2007, s. 141). Bu strateji, kaynak metni hedef sistemin egemen değer ve beklentilerine uyumlu hâle getirerek pürüzsüz, akıcı ve tanıdık bir söylem üretir. Bu durum, Lefevere'in vurguladığı patronaj baskısı ve toplumsal kabul edilebilirlik sınırları altında uygulanan sansür ve adaptasyon mekanizmalarının işleyişini açıklar (Lefevere, 1992a, s. 15). Gideon Toury'nin normlar kuramı çerçevesinde ise çevirmen, pek çok toplumsal beklenti ve kısıtlamayı eş zamanlı yönetmek zorunda kalan bir ideolojik filtre konumuna geçer (Bassnett, 1993, s. 160). Bu bakış açısı, edebî kanonun inşasında ve sürdürülmesinde çevirmenin tabi olduğu kurumsal denetimi görünür kılar (Rundle, 2022, s. XVIII). Son olarak, Theo Hermans'ın metin dönüşümü yaklaşımı, çeviri eylemini diller arası bir ikame süreci olarak sınırlamayıp onu kültürel, politik ve ideolojik bir yeniden inşa olarak konumlandırarak bu çerçeveyi tamamlar (Vandal-Sirois & Bastin, 2012, s. 30). Hermans, çevirinin erek sistem içindeki yönlendirici ve temsil edici gücünü ortaya koyarak Lefevere'in sistem kuramına analitik bir derinlik katar (Pym, 2007, s. 37). Bütün bu kuramsal bakış açıları ortak bir

sonuca işaret eder: yeniden yazım eylemi, dilden ve estetikten başlayarak iktidar ilişkilerinin her düzeyde işlediği, siyasi açıdan tasarlanmış bir üretimdir. Metne yapılan her müdahale, erek sistemin sınırlarını koruyan ve egemen söylemi yeniden üreten stratejik bir hamleye dönüşür. Uyarlama konusunda önemli görülen bir diğer durum, uyarlayan kişinin kim olduğudur. Kimi zaman bir yazar kendi eserini başka bir türe uyarlayabiliyorken kimi zaman ise başka bir yazar uyarlama işlemini gerçekleştirebilmektedir. Uyarlama kavramı, önceki eserlerin kapsamlı bir şekilde yeniden yorumlanmasının yanında bir yeniden yaratma sürecini de barındırır. Uyarlamanın önem arz eden bir başka özelliği bu noktada belirir. Uyarlama, bir yönüyle de metinlerarasılıktır (Kılıçarslan, 2026, s. 136).

Modern çeviri ve edebiyat kuramlarında uyarlama ile çeviri arasına kesin ve hiyerarşik bir sınır çizmenin anlamsız olduğu savunulur. Geleneksel anlayıştaki bu sınırlandırma, edebî metnin tek ve değişmez bir doğru barındırdığı yargısından beslenir. Oysa çağdaş yaklaşımlarda okur ve çevirmen, metnin pasif bir tüketicisi değil, faal bir üreticisi olarak kabul edilir; dolayısıyla metinlerin yorumlanması ve yeniden yazılması sürecinde katı sınır çizgileri ortadan kalkar (Bassnett, 2002, s. 82-84). Lefevere, yeniden yazım çatısı altında bu hiyerarşik ayrımı teorik düzlemde kaldırır. Çeviri, uyarlama, eleştiri ve tarih yazımı aynı yönlendirme sürecinin farklı dereceleri olarak değerlendirilir (Lefevere, 1992a, s. 9). Bassnett bu görüşü destekleyerek çeviride yaratıcılığın kaçınılmaz olduğunu ve çevirmenin bir yeniden yazımcı sıfatıyla metni her zaman dönüştürdüğünü, uyarlama ile çeviri arasındaki farkın dolayısıyla niceliksel bir mesele olduğunu belirtir (2002, s. 8-9). Bu teorik zeminin en somut yansımalarından biri tiyatro çevirilerinde görülür; çünkü her iki pratik de bir kaynak metni hedef kültürün normlarına, beklentilerine ve geleneklerine göre yeniden biçimlendirir (Bassnett & Lefevere, 1998, s. 90-91). Bassnett'in de belirttiği üzere bu yaklaşım, çeviriyi kaynak ve hedef metinler arasındaki sınırların kesin biçimde belirlenemeyeceği bir uygulama olarak niteler. Yeni çeviri çalışmaları bu nedenle a priori kurallar yerine betimleyici bir yaklaşıma yönelir (1993, s. 147). Asıl odak noktası, bir metnin alıcı kültürde çeviri, uyarlama ya da orijinal olarak nasıl adlandırıldığının ve bu adlandırmanın o edebiyat sistemindeki kültürel rolünün çözümlenmesidir (Bassnett, 1993, s. 144).

Edebî türler ve kavramsallaştırmalar arasındaki bu yapısal muğlaklık, 19. yüzyıl Osmanlı entelektüeli için resmî ideolojinin ve sansür mekanizmalarının baskısını aşabilecek stratejik bir alan inşa eder. Lefevere'in farklılaşmamış patronaj modelinin somutlaştığı Osmanlı bağlamında, çeviri ile uyarlama arasındaki sınırların keskin biçimde çizilememesi, Ebüzziya Tevfik gibi muhalif Yeni Osmanlı aydınlarına kaynak metni erek sistemin poetik ve ideolojik süzgecinden geçirerek yönlendirme imkânı sağlar. Victor Hugo'nun *Angelo, Tyran de Padoue* oyunundaki devlet tiranlığı eleştirisinin Selçuklu coğrafyasındaki Haşhaşi entrikalarına indirgenmesi yalnızca bir adaptasyon tercihi olmayıp teorideki bu kavramsal esnekliğin pratik sahada bir otosansür olarak işlev kazanmasıdır. Rodos sürgününde, mutlakiyet idaresinin ağır siyasi baskısı altında kaleme alınan bu eser, Lefevere'in vurguladığı patronaj baskısının ve ideolojik zorlamaların bir yazarın kimliğiyle nasıl çatıştığını ve bu çatışmanın metne nasıl sindiğini gösterir.

Çeviriyi ve uyarlamayı erek kültürün içkin ideolojik ızgaraları ve patronaj mekanizmaları üzerinden okuyan bu kuramsal çerçeve, Ebüzziya Tevfik'in dramaturjik müdahalelerini siyasi bir yeniden yazım stratejisi olarak tanımlar. Bu sürecin boyutlarını ve çevirmenin bir ideolojik filtre olarak nasıl işlediğini çözümleyebilmek için adaptasyonun özüne inmek gerekir. Bu nedenle karşılaştırmalı analize geçmeden önce *Angelo, Tyran de Padoue*'nun kendi tarihî bağlamında hangi siyasi kodlarla ve çatışmalarla inşa edildiği ele alınmalıdır.

Bir Tiranlık Anatomisi: *Angelo, Tyran de Padoue*'nun Dramatik Yapısı

Tanzimat dönemi aydınları kendilerine biçtikleri halk öğretmenliği rolünü icra ederken tiyatro eserlerinden sıklıkla yararlanırlar ve sahneyi topluma ulaşmada önemli bir araç olarak benimserler (Ortaylı, 2016, s. 128). Bu dönemde Yeni Osmanlılar, mevcut sisteme karşı duydukları

tepkiyi ve politik hoşnutsuzluklarını dile getirmek için Victor Hugo'nun eserlerini ideolojik bir vasıta olarak kullanırlar (Mardin, 1996, s. 143-144). Onun baskı rejimlerine karşı duruşu ve toplumsal meseleleri ele alış biçimi Osmanlı aydınları için ilham verici olur; eserleri Türkçeye kazandırılır. Bu doğrultuda Türk okurunun dikkatine sunulan politik metinlerden biri de *Angelo, Tyran de Padoue*'dur. Eser, Tanzimat aydınlarının aydınlanma mücadelelerinde hedefledikleri gibi tiyatronun estetik işlevini siyasi eleştiri ve ahlaki rehberlikle harmanlayan yapısıyla öne çıkar. Oyunun Türk sahnesindeki etkisi bu dönemle sınırlı kalmaz; ilerleyen yıllarda, II. Meşrutiyet sonrasında da sahnelenir (Kerman, 1978, s. 25, 34).

Angelo, Tyran de Padoue, Victor Hugo'nun "Sabina Muchental" adlı erken bir taslağa dayanan romantik dramlarındandır (Ubersfeld, 2001, s. 26). Eserin yazılış süreci 1830'lar Fransa'sının ideolojik denetim ve sansür baskısıyla iç içe geçer. Yazar alegorik anlatım aracılığıyla hem kendini hem de eserini siyasi müdahalelerden korumayı amaçlar, buna karşın metne otosansür uygulamaktan kurtulamaz. Bu sebeple taslak aşamasındayken Angelo karakteri üzerinde çeşitli düzeltmeler yapar ve hatta eserin bir perdesini metinden çıkarır (Ubersfeld, 2001, s. 62). Böylece eser, kendi döneminin siyasi baskısını içselleştirirken bir yandan da Hugo'nun insan doğası ve iktidar üzerine yürüttüğü derin sorgulamanın sahneye taşındığı bir yapıya dönüşür.

Ne var ki Hugo, çağının bu baskısını doğrudan resmetmek yerine onu üç yüzyıl öncesine yansıtmayı seçer. 1835'te yayımlanan *Angelo, Tyran de Padoue*, olay örgüsünü 1549 yılının Venedik Cumhuriyeti'ne bağlı Padova'sında hüküm süren müstebit bir yönetimin içine yerleştirir. Yazıldığı yılları kuşatan Temmuz Devrimi sonrası çalkantıları, sınıf çatışmalarını ve birey-devlet gerilimini, Hugo 16. yüzyıl Venedik'inin Onlar Konseyi (Conseil des Dix) kurumunun baskıcı gözetim mekanizması aracılığıyla bir tiranlık eleştirisine dönüştürür. Hugo önsözünde tiyatronun temel amacını topluma ahlaki bir ders vermek olarak tanımlar. Bunun için dramatik akışın merkezine toplumun hem onayladığı hem de hor gördüğü kadın tiplerini yerleştirir; kadınlığı toplumsal normların farklı yönlerden baskıladığı bir olgu olarak sahneye taşır. Bu iki tip aracılığıyla kadını despotizme ve aşağılanmaya karşı savunurken, erdemin zorlu sınavlardan geçişini, günahın ise gözyaşlarıyla arınışını tasvir eder. Tipler arasındaki çatışmalar toplumsal ilişkilere dayanılarak kurulur. Ona göre tiyatro, kitleleri felsefeyle donatan ve toplumsal fikirleri pekiştiren bir araçtır. Sanatın temel koşulu olan eğlendirme ve duyguları tahrik etme işlevi ihmal edilmeden, her estetik yapının içinde muhkem bir fikir bulunmalıdır. Sanatkâr, vazifesinin bilincinde olarak geniş halk kitlelerine rehberlik etmelidir (Hugo, 1835, s. 1-3).

Oyunun şahıs kadrosu, ait oldukları dönemi ve sosyal sınıfları temsil edecek şekilde oluşturulur. Soylu ve erdemli eş Catarina ile toplumdan dışlanmış tiyatro oyuncusu La Tisbe, eserin ortak protagonistleri olarak önem kazanırlar. Padova'da yaşayan Venedikli Catarina, Victor Hugo'ya mahsus "Kadın, sürgün demektir." düşüncesinin somut bir örneği olarak resmedilir; öyle ki kadının evliliği ve çift yaşantısı içindeki ruhsal yalnızlığı, sürgün hayatı yaşadığı bu şehirdeki ruh hâlini daha da karamsar bir hâle sürükler (Ubersfeld, 2001, s. 27). Hafif kadın tipi La Tisbe ise Hugo'nun Cromwell'in önsözünde ileri sürdüğü grotesk kavramının sahneye taşınmış hâlidir. Sahne kurgusunun ve oyundaki kırılmaların ana aktörü olarak işlev görür. Halk tabakasından gelişi, kurallara boyun eğmeyen yapısı onu grotesk estetiğinin temsilcisi yapar (Ubersfeld, 2001, s. 26). Her iki tip de görünürdeki sınıfsal zıtlıklarına rağmen, patriarkal düzenin ve devlet baskısının kurbanıdır. Paylaştıkları trajik kader neticesinde aralarında bir dostluk bağı kurulur. Bu ikiliye karşı duran güç ise, mütehakkim erkek tipi Angelo'dur. İktidar gücünün ve tahakkümünün temsilcisi olan Angelo kanunların verdiği güçle baskı kurar. Homodei, aptal bir gitarist kılığına girmiş olan fakat aslında Venedik'in Onlar Konseyi'nin her yeri gören ve takip eden gözetim mekanizmasını temsil eden casustur. Engelleyici işlevini üstlenen Homodei, Catarina'ya duyduğu karşılıksız aşkın intikamını almak amacıyla, Rodolfo'yu Catarina'nın odasına sokarak ve Tisbe'ye gizli kapıların anahtarını vererek trajedinin ağlarını bizzat örer.

Onun kurduğu bu ağın içine düşen Rodolfo, dramatik eylemin romantik öznesi olur. Aslında Padova'dan sürülmüş eski bir yönetici ailenin mensubu olup kimliğini gizleyerek dolaşan bir prenstir. Catarina'ya duyduğu imkânsız aşk, onu siyasi bir figür olmaktan çıkarır. Toplum önünde Tisbe'nin kardeşi rolünü oynaması ve gerçekte Tisbe'yi sevmemesi, onu sadakat ve zorunluluk arasına sıkıştırarak çatışmayı derinleştirir. Ana eylemin etrafında konumlanan Anafesto Galeofa ise Rodolfo'nun, Tisbe'nin aşkına karşılık vermediği gerçeğini bilen yegâne kişi olarak onun çelişkilerini izleyiciye aktarmada bir yansıtıcı işlevi görür.

Son olarak, Catarina'nın hizmetkârları Reginella ve Dafne, klasik tiyatrodaki yardımcı ve sırdaş rollerini üstlenerek, dış dünyadaki tiranlığın evin içine, özel alana nasıl sızdığını gösterirler. Reginella, saraydaki faili meçhul cinayetleri ve Homodei'nin tekinsiz varlığını anlatarak mekânın boğucu atmosferini kurarken, Dafne, Catarina'nın Rodolfo'ya duyduğu aşkın getirdiği psikolojik yıkımı paylaşabileceği bir dert ortağı olarak oyunun duygusal ağırlığını dengeler. Bu iki yardımcı karakter, bireysel tutkuların otorite ve intikam çarkları arasında nasıl ezildiğini gösteren önemli işlevler üstlenir.

Hugo, tanıtılan bu şahıs kadrosunu Romantizmin zıtlık estetiğine uygun, birbirine karşıt tiplerle kurar. Ancak bu kişiler aksiyonun gelişimiyle birlikte evrensel tip kalıplarını kırarak psikolojik derinliğe sahip karakterlere dönüşür. Oyunun başlangıcında Angelo koca ve egemen, Rodolfo âşık ve sürgün, Homodei ise casus ve kıskanç tiptir. Catarina itaatkâr ve acı çeken erdemli eş vasfında yer alırken, La Tisbe sanatıyla var olan, tutkulu ama aşağılanan metres tipini canlandırır. Tipin karaktere dönüşüm sürecinde olay örgüsünün kriz anları, bu tiplerin altındaki bireysel kırılganlıkları ortaya çıkarır ve bu noktada en büyük dönüşümü La Tisbe yaşar. Bir tip olarak intikam alması beklenen Tisbe, annesinin bakır haçı etrafında şekillenen mistik bir bağ ve Rodolfo'ya duyduğu karşılıksız aşkın getirdiği gerilimle ahlaki bir yüceliğe ulaşır ve kendi hayatını feda ederek trajik bir karaktere dönüşür. Angelo dahi her an duvarlardan sesler duyduğunu sanan, görünmez bir el tarafından infaz edilmeyi bekleyen paranoyak ve korkak bir figüre bürünür.

Karakterlerin motivasyonları ve üslupları psikolojik ve sosyolojik derinlik açısından incelendiğinde, eylemlerinin ve dillerinin ait oldukları sınıfın ve dönemin gerçekliğini yansıttığı görülür. Sınıfsal aidiyet ve patriarka ekseninde Catarina'nın trajedisi, soylu sınıfın kadını bir mülk olarak görmesinden kaynaklanır; Angelo'nun, onunla yalnızca serveti ve nüfuzu için evlendiğini açıkça dile getirmesi de dönemin erkeğe her şeyi mübah gören normlarını yansıtır. Catarina'nın üslubu, müesses nizamın altında ezilmiş bir kadının umutsuzluğunu sergiler. La Tisbe ise sokakların acımasızlığını yaşamış, aristokrasinin ikiyüzlülüğünü görmüş alt sınıfın bir temsilcisidir; bu nedenle dili keskin ve pervasızdır. Hayatta kalma içgüdüsü ile samimi bir sevgi arayışı, onun en büyük psikolojik motivasyonunu oluşturur.

İktidar, korku ve hınç üçgeninde Angelo'nun psikolojik derinliğinde yatan temel dürtü korkudur; Onlar Konseyi'nin mutlak gözetimi altında olmanın verdiği ağır baskı, onun hem karısına hem de yönettiği halka karşı uyguladığı şiddetin asıl sebebidir. Sahip olduğu güç kendini güvende hissetmesini istemediği için sürekli bir paranoya içinde yaşar ve bu durum diyaloglarındaki şüpheci üslubu şekillendirir. Sınıfsal kıskançlık bağlamında Homodei'nin eylemlerinin arkasındaki psikolojik güdü, reddedilmiş bir aşkın yarattığı narsistik kırılma ve sınıfsal hınçtan beslenir. Zira Catarina tarafından bir casus olduğu için aşağılanarak reddedilmesi, kalbindeki sevginin ondan nefret eden bir kadına duyulan kine ve saplantılı bir intikam arzusu kisvesine bürünmesine yol açar. O, kendi ezilmişliğini, soyluların hayatlarını mahvederek telafi etmeye çalışan tehlikeli biri olarak eserdeki yerini alır.

Olay örgüsü ise klasik tiyatronun üç birlik kuralına bağlı kalmaz. Oyun, klasik anlamdaki "perde" kavramı yerine, olayların yaşandığı zaman dilimlerine vurgu yapan "gün" isimlendirmeleriyle üç ana bölüme ayrılır. Böylece, dramatik zamanın algılanışını kolaylaştırırken oyunun ritmini de adım adım artırır. Şafak sökene dek süren bir eğlence atmosferinde geçen ve sekiz

sahneden oluşan "Birinci Gün: Anahtar" (Première Journée: La Clef) (Hugo, 1835, s. 5-34), karakterlerin sosyal maskelerini ve "anahtar" motifi yoluyla mekânların sınırlarını ihlal etme temayüllerini işleyerek entrikayı serimler. Tiranın karısı Catarina'nın yatak odasında geçen ve 6 sahneye yayılan "İkinci Gün: Haç" (Deuxième Journée: Le Crucifix) (Hugo, 1835, s. 35-66) ise kadınlar arası yüzleşmeyi, kıskançlığı ve bakır haç motifinin trajediyi bir kefaretten diğerine çevirişini merkeze alarak entrikanın düğümlendiği perdeye dönüşür. "Üçüncü Gün: Siyah Yerine Beyaz" (Troisième Journée: Le Blanc pour le Noir) (Hugo, 1835, s. 67-124) ise kendi içinde üç alt bölüme ayrılır. "Birinci Kısım", dışlanmışların ve ölümün mekânı olan bir harabede geçer ve 3 sahneden oluşur; "İkinci Kısım" yeniden Catarina'nın odasına dönerek ölüm kalım hesaplaşmasını barındıran 11 sahneyi kapsar; "Üçüncü Kısım" ise La Tisbe'nin yatak odasındaki 3 sahneyle son bulur ve olay örgüsünü çözer. Mekânların sınıfsal hiyerarşisini, saray ile harabe arasındaki zıtlığı eş zamanlı olarak tasvir eden bu parçalı kurgu, klasik tiyatronun mekân birliği kuralını bütünüyle yıkar. Aksiyonun hızını artırarak kaderin karakterler üzerindeki nihai hükmünü icra etmesini sağlar.

Oyunun zaman kurgusu kadar mekân tasarımı da yalnızca fiziki bir dekor veya kronolojik bir sıralama olmanın ötesinde, gerilimi, karakter psikolojisini ve toplumsal eleştiriyi tahkim eden temel unsurdur. Oyundaki mekân, iktidarın mutlak tahakkümünü ve bireyin baskı altında tutulmasını temsil eder. "Birinci Gün" gece şenliği için aydınlatılmış açık bir bahçede başlasa da, arka plandaki Padova'nın karanlık silueti ve sarayın gölgesi, Venedik baskısını hissettiren bir atmosfer yaratır (Hugo, 1835, s. 7). Mekânın sosyolojik işlevi en çarpıcı biçimde Catarina'nın zengin kırmızı kumaşlarla döşenmiş yatak odasının zamanla bir hapishaneye dönüşmesinde kendini gösterir (Hugo, 1835, s. 37). Zira bu oda, erdemli ama ezilmiş kadının patriarkal düzendeki esaretini temsil eder. Catarina kendisini bu alanda kilitli ve gözetim altındaki bir mahkûm olarak hisseder. Yazar, mekânı cinsiyet ve güç ilişkileri bağlamında kesin bir hiyerarşiyle kurgular. Odanın penceresi aşılmaz bir uçuruma ve nehre açılırken, duvarların içine gizlenmiş geçitler ve kapılar iktidarın, özellikle de Venedik'in Onlar Konseyi'nin onu gözetlemesine imkân sağlar. Casus Homodei'nin elindeki anahtarın art arda tüm kapıları açabilmesi, mahrem alanın devlet eliyle nasıl ihlal edildiğini ve sınırların iktidar tarafından aşılabildiğini gösterir.

Victor Hugo'nun romantik dramı, 16. yüzyıl Venedik tiranlığını bir ayna olarak kullanarak hem mutlakiyetçi monarşiyi hem de kadını bir mülk gibi gören patriarkal düzeni sorgular. Eserin temel amacı kadının toplumda nasıl ezildiğini göstermek ve bu trajedinin asıl sorumlusu olan egemen düzeni eleştirmektir. Oyunun omurgasını oluşturan bu tema iktidar hırsı, devletin baskıcı gözetimi, kıskançlık ve sınıfsal öfke gibi yan temalarla daha da zenginleşir.

Venedik'in Tiranlığından Haşhaşi Entrikasına: Politik Çatışmanın Yerlileştirilmesi

Angelo, Tyran de Padoue daha önce belirtildiği üzere gün ismi verilen 3 perdeden, perdeler de kendi içlerinde farklı sayıda sahneden oluşur. *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta ise günler perdelere, sahneler ise meclislere tekabül eder. Bu bağlamda *Angelo, Tyran de* Padoue'nun sekiz sahneden oluşan Birinci Gün, Birinci Fasıl'a aktarılırken biçim yönüyle de yeniden düzenlenerek beş meclis hâlinde tertip edilir.

Metnin yapısını sahne bazında incelemeye geçmeden önce, Ebüzziya Tevfik'in Victor Hugo'nun İtalyan siyasi kurgusunu hangi tarihî çerçeveye oturttuğunu tespit etmek gerekir. *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*, Venedik Cumhuriyeti'nin 16. yüzyıl Padova'sını Haçlı Seferleri ve Anadolu Beylikleri döneminin Ortadoğu ve Anadolu coğrafyasıyla ikame eder. Eserdeki karakterler, metin içi ipuçları ve dönemin tarihî gerçekliğiyle örtüştürüldüğünde gerçekte var olmuş tarihî şahsiyetlere karşılık gelir.

Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk'ta adı geçen Sultan Selahaddin, Eyyubi Devleti'nin kurucusu Selahaddin Eyyubi'ye karşılık gelir. Metinde eşsiz kuvvetiyle öne çıkan ve Selçuka'nın kocası Nureddin'in kayınpederine karşı sığındığı kudretli hükümdar olarak tanıtılır. Selçuka'nın babası ise

Anadolu'yu titreten, İslâm orduları adına Haçlılara karşı savaşan, Bizans'tan haraç alan ve kızına çeyiz olarak memleketler bağışlayan bir Anadolu padişahı olarak tasvir edilir ve şahıs kadrosunda ismi Anadolu Selçuklularından Kılıç Arslan olarak belirtilir. Behram adıyla karşılık bulan âşık karakter ise Danişmendli beylerinden bir delikanlı olarak tanımlanan bir Anadolu beyliği mensubudur. Nureddin karakteri de şahıs kadrosunda Hasankeyf Hâkimi unvanıyla tanıtılır. Gizli örgüt Haşhaşiler ve liderleri Hasan Sabah ise metinde açıkça isimlendirilerek padişahlara ve emirlere dahi korku salan, tehdit mektupları bırakan suikastçılar olarak tasvir edilir; casus Numan da şahıs kadrosunda Hasan Sabah'ın bağlılarından bir haşhaşi olarak yer alır.

Metin içerisinde anlatılan ilişkiler ağından hareketle oyunun vaka zamanı 11. yüzyılın sonu ile 12. yüzyılın sonu arasında yaşanan Haçlı Seferleri dönemine denk düşer. İsmi geçen tarihî şahsiyetler, kendi konumları itibarıyla, Haçlı Seferleri esnasında Hristiyanlarla savaşmışlardır. Ebüzziya Tevfik Haçlılara karşı mücadele etmiş olan tarihî karakterleri aynı dramatik eylem etrafında toplar. Bunu yaparken de tarihî dekoru oluşturabilmek için kronolojik boşlukları doldurmaya ve hiyerarşiyi kurgusal akrabalıklarla düzenlemeye çalışır[7]. İsmi geçenlerin tarihî serencamı ile metin içindeki üstlendikleri roller arasında uyumsuzluklar mevcuttur. Bu durum, yazarın tasavvur ettiği kurguyu inşa edebilmek adına tarihî uyumsuzlukları bilinçli olarak göz ardı ettiğini gösterir. Ebüzziya Tevfik Hugo'nun İtalyan siyasi kurgusunu Osmanlı okuyucusuna kendi tarihî hafızasında yer eden aşina isimler ve tanıdık çatışmalar aracılığıyla sunar. Lefevere'in kültürel ızgara kavramı (Lefevere, 1992a, s. 87-98) bağlamında değerlendirildiğinde bu tercih, hedef kültürün söylem evreninde karşılıksız kalan ögelerin tarihî kimliklerle de ikame edildiğini gösterir. İlerleyen bölümlerde sahne karşılaştırmaları bu tarihî zemin üzerinde okunduğunda, yeniden yazım sürecindeki dramaturjik kararlar ile Ebüzziya Tevfik'in siyasi ve ideolojik tavrı arasındaki bağ çok daha somut bir hâl alacaktır.

Angelo, Tyran de Padoue'nun sahne yapısının değiştirilmiş olması Batı feodalizminin ve politik çatışmalarının yerlileştirildiği bir yeniden yazım sürecidir. Uyarlamanın ilk ve en belirgin yapısal yönü, kaynak metnin sekiz sahneli Birinci Gün[8] perdesinin beş meclise sıkıştırılmış olmasıdır. Kaynak eserin birinci sahnesi ile erek metnin birinci meclisi karşılaştırıldığında birtakım eksiltmelerin sahnenin yapısını etkilediği görülür. Öncelikle Tisbe, uyuyan Homodei karakterini tanıtırken onun getirdiği ölümcül zehir ve içen kişiyi on iki saat boyunca ölü gibi uyutan bir tür uyuşturucu içeren iki küçük şişeden bahseder (Hugo, 1835, s. 12-13). Buna karşılık Habibe, Numan karakterini sıradan bir udî kimliğiyle sahneye sürer. Böylelikle zehir ve uyku ilacı gibi motifler metnin serim bölümünden tasfiye edilerek, kurgunun ilerleyen safhalarında kullanılacak birer sürpriz olarak saklı tutulur. Bir diğer önemli eksiltme, Tisbe'nin geçmişte annesini ölümden kurtaran kızı bulmak amacıyla şehir şehir dolaştığını, bu uğurda özel hafiyeler görevlendirdiğini ve kızı bulan

[7] Ebüzziya Tevfik'in bu tasarrufunun ardında Namık Kemal'in tesiri olmalıdır. Namık Kemal, *Devr-i İstila* ve *Evrak-ı Perişan*'da farklı tarihî karakterleri ortak bir maksada ya da hareket tarzına istinaden müşterek bir zeminde toplar. Bir diğer önemli dikkat ise Namık Kemal'in Magosa'da sürgündeyken iki cildini tamamladığı *Târîh-i Askerî* isimli eserinin Rodos sürgünü sırasında yeni bir tertiple hazırlanmış hâli olan *Osmanlı Târihi*'ndeki (Akün, 2006, s. 369) bakış açısının Ebüzziya Tevfik'i etkilemiş olabileceğidir. Namık Kemal tarih bilimini, devlet yönetimi ile siyasetin en temel rehberi ve bilimlerin en yücesi olarak değerlendirir. Siyasi olayların fen bilimleri gibi aletle ölçülemeyeceğini, bu nedenle devleti tehlikelerden koruyacak yegâne kılavuzun tarih bilimi olduğunu vurgular. Aynı zamanda tarihi, yalnızca devlet adamlarına özgü bir alan değil, okuma yazma veya hesap yapmak gibi toplumun her ferdi için zorunlu bir eğitim aracı olarak görür ve tarih bilmemeyi ayıplanacak bir cehalet olarak nitelendirir. Namık Kemal'e göre tarih, ahlaki yücelik ve düşüklükleri sergileyerek vicdanı eğiten bir "muallime-i hayat"tır. Temel felsefesi itibarıyla o, tarihe geleceğe dair dersler çıkarılması ve insanlığın ilerleme serüveninin kavranması gereken dinamik bir süreç olarak yaklaşır (Namık Kemal, 1326/1910, s. 3-34). Bu cümleden olmak üzere Ebüzziya Tevfik'in tarihî bir tiyatro oyununu seçmiş olmasının siyasi ayağında aynı zamanda Namık Kemal'in ve onun tarih felsefesinin etkisi olduğu düşünülebilir.

[8] Daha önce belirtildiği üzere Fransızca metinde perdeler Gün olarak isimlendirilir ve günler de Sahne'ler hâlinde bölümlendirilir. Ebüzziya Tevfik'in metninde ise perdeler Fasıl olarak isimlendirilir, Fasıl'lar da Meclis şeklinde bölümlendirilir. İnceleme boyunca metinler arasındaki farklılığa dikkat çekmek için oyunların orijinal isimlendirmeleri kullanılacak olup böylelikle karışıklıkların önüne geçilmeye çalışılacaktır.

kişiye on bin altın vereceğini ilan edeceğini anlattığı kesittir (Hugo, 1835, s. 11). Habibe, bu geçmişi yalnızca Haşhaşilerin zulmü bağlamında ve ortak bir travma unsuru olarak aktarır. Kızı aradığına veya herhangi bir maddi ödül vadettiğine dair detaylar metinden çıkarılır.

Politik düzlemde dikkati çeken müdahale ise merkezî otoritenin inşa ettiği sistematik korku ikliminin törpülenerek, yerini daha muğlak ve efsanevi bir tedirginlik hâline bırakmasıdır. Angelo'nun Venedik'in Onlar Konseyi'ne dayanarak tasvir ettiği, her duvarda bir kulak ve her gölgede bir cellat barındıran baskı mekanizması (Hugo, 1835, s. 24), Haşhaşiler tarikatının yastığa saplanan hançer ve notlarla hissettirdiği suikast tehdidine indirgenir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 10). Bu durum, devlet eliyle yürütülen baskı temasının Doğu'ya özgü gizli ve sekter bir örgüt temasına dönüşmesini sağlar. Böylelikle devlet mekanizması alenen eleştirilmemiş olur.

Metnin dramatik yapısını yerlileştirmek amacıyla yapılan bu eksiltmeler, yerini kurguyu hedef kitlenin beklentilerine yaklaştıran özgün ilavelere bırakır. Kaynak metindeki belirsizliklerin yerini, Doğu anlatı geleneğine uygun daha şeffaf ve duygusal ifadeler alır. "Birinci Sahne"de Angelo genel bir kıskançlık içindedir ancak eşinin ihanetine dair elinde bir kanıt yoktur (Hugo, 1835, s. 6, 13). Birinci Meclis'te ise Nureddin, eşinin beş ay evvel kıyıda bir adamla görüştüğünü casusları vasıtasıyla öğrendiğini ve kadını o zamandan beri hapsettiğini söyler (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 22). Bu ilave, kurguyu hızlandırarak çatışmayı en baştan somut bir zemine oturtur.

Hugo'nun metninde Tisbe, Angelo çıktıktan sonra herhangi bir tepki vermez; oysa Nureddin sahneden ayrılınca Habibe arkasından söylenmeye başlar. Karakterin Nureddin'e "zalim" ve "yılan" diyerek seslendiği, nefesinin "kan koktuğunu" söylediği bu monolog, karakterin iç dünyasını seyirciye aktaran önemli bir eklemedir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 23-24). Fransız romantik diyaloglarının yerine, Birinci Meclis'e Doğu estetiğine uygun aşk ve iktidar tartışmaları eklenir. Nureddin'in bir âşığın ne kadar büyük bir cihangir olursa olsun sevdiğine boyun eğmesi gerektiğini söylemesi veya Habibe'nin bir gövdede iki cananın birleşemeyeceğine dair sorgulamaları metne derinlik katan yerel ilavelerdir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 19).

Birinci Meclis'teki bu karakter merkezli ilaveler ve tematik genişlemeler, oyunun ilerleyen kısımlarında yerini daha yapısal ve işlevsel bir dönüşüme bırakır. Ebüzziya Tevfik, tempoyu artırmak ve olay örgüsünü yerel değerler ekseninde sıkılaştırmak amacıyla kaynak metnin parçalı yapısını birleştirme yoluna gider. Bu doğrultuda *Angelo, Tyran de Padoue*'nun İkinci Sahne ve Üçüncü Sahne'yi, İkinci Meclis başlığı altında toplar. Tisbe ve Rodolfo'nun baş başa kaldığı ve aşklarını konuştuğu "İkinci Sahne" (Hugo, 1835, s. 19-22) ile Rodolfo'nun arkadaşı Anafesto Galeofa ile sırlarını paylaştığı "Üçüncü Sahne" (Hugo, 1835, s. 23-24), araya bir giriş-çıkış konulmadan ikinci mecliste iç içe geçirilir.

Sahnelerin iç içe geçirilerek birleştirilmesi, çatışmaya ivme kazandırma ve şahıslar arası ilişkileri yerel değerler ekseninde yeniden oluşturma gayesinin bir tezahürüdür. Tisbe sahneden ayrıldıktan sonra Anafesto kurguya dâhil olurken, Necmeddin, Habibe henüz sahnedeyken içeri girer. Habibe, Behram'ın kendisine karşı mesafeli duruşunu Necmeddin'e şikâyet ederek durumu üçlü diyalog zeminine taşır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 24-25). Behram, bu soğukluğunu zalim bir yönetici olan Nureddin'in korkusuna bağlarken, Habibe onu saraya tehlikesizce sokabilmek adına hedef kültürün inanç ve akrabalık sisteminde geçerli bir mazeret olan süt kardeşi kimliğini kullandığını açıklar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 26). Kaynak metindeki yalandan kardeşlik oyunu, böylece diyaloglar bölünmeden yerel gerçekliğe uygun bir süt kardeşliği bağına dönüştürülür.

Sahnelerin bu denli girift hâle getirilmesinin ardında yatan bir diğer sebep, Ebüzziya Tevfik'in esere işlemeyi amaçladığı ahlaki ve didaktik derinliktir. Hugo'nun metninde Rodolfo, Tisbe'yi sevmediğini arkadaşı Anafesto'ya itiraf ettiğinde Anafesto yalnızca kısa bir şaşkınlık ve acıma belirtisi gösterir (Hugo, 1835, s. 23-24). Oysa iki sahnenin birleşimiyle ivme kazanan duygusal gerilim, ahlaki bir hesaplaşmaya evrilir. Necmeddin, Behram'ın Habibe'ye karşı hissizliğini

öğrendiğinde ona ağır ahlaki eleştiriler yöneltir. Behram'ı "taş yürekli", "zalim" ve "nankör" olmakla suçlayarak masum bir kızı boş vaatlerle oyalamanın ahlaki vebalini uzun bir söylemle yüzüne vurur (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 28). Ebüzziya Tevfik, Fransız romantizminin bireysel tutkularını, Türk edebiyatının didaktik ve ahlakçı tavrıyla yoğurarak Necmeddin karakterini âdeta bir vicdan terazisi olarak konumlandırır.

Sonuç olarak, iki sahnenin tek bir mecliste birleştirilmesi tempoyu artırmayı, süt kardeşliği gibi yerel motifleri akışı bozmadan metne yedirmeyi ve yerli okur/izleyicinin aşina olduğu ahlaki nasihat geleneğini karakterlerin psikolojik çatışmaları aracılığıyla vermeyi amaçlar. Kaynak metnin parçalı yapısı, kültürel ve didaktik bir bütünlüğe kavuşturularak hedef kitlenin zihniyet dünyasına hitap eden bir forma bürünür.

Hedef metinde tebellür eden bu zihniyet dönüşümü ve didaktik doku, sahne kurgusunun bir sonraki safhasında tarihî ve coğrafi bir kimlik inşasıyla tahkim edilir. Ebüzziya Tevfik, dramatik yapıyı biçimlendirirken, şahısların politik arka planlarını ve kurgunun geçtiği mekânları da Anadolu'nun ve Orta Doğu'nun tarihî dokusuna uygun şekilde yeniden tasarlar. Bu bağlamda, casusun âşığa kimliğini açıkladığı yüzleşme anı, Batı feodalizminin ve İtalyan şehir devletlerinin siyasi gerçekliğinden sıyrılarak Anadolu beyliklerinin tarihî dünyasına oturtulur.

Kaynak metnin bu sahnesinde Homodei, Rodolfo'nun aslen Padova'dan sürülmüş soylu bir ailenin prensi Ezzelino da Romano olduğunu yüzüne vurur (Hugo, 1835, s. 25). Haşhaşi casusu Numan ise, Behram'ın aslen Sivaslı olduğunu ve Danişmendiyye Hanedanı'ndan Zünnun'un yeğeni Aynüddin olduğunu ifşa eder (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 27). İtalyan şehir devletlerinin sürgün prens izleği, Anadolu Türk tarihinin beylikler dönemi taht kavgalarına ve sürgünlerine dönüştürülerek hedef kitlenin tarihî aşinalığına sunulur. Benzer şekilde, Hugo'nun metninde âşıkların Venedik'te Sanpiero sokağındaki yıkık Magaruffi Sarayı'nda buluştuğu detayı (Hugo, 1835, s. 26), "İskele ceziresi karşısında bir mağara" şeklinde gözlerden uzak ve yerel kültüre uygun bir mekânla karşılık bulur.

Homodei, âşıkların geçmişini oldukça ayrıntılı bir biçimde anlatır; yedi yıl önce Venedik'te Saint-Georges-le-Grand kilisesinde başlayan aşkı ve Béate Cecilia adındaki bir kadının evindeki gizli buluşmaları uzun bir monologla aktarır (Hugo, 1835, s. 25). Bu uzun ve Venedik'in toplumsal normlarına özgü flört süreci metinden eksiltilir. Numan geçmişi çok daha sade bir dille özetleyerek, Selçuka'nın henüz çocukken babasıyla Aynüddin'in memleketine misafir geldiğini ve aşklarının orada başladığını anlatır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 32). Ebüzziya Tevfik, Kilise gibi Hristiyan kurumlarının ve Cecilia gibi aracı kişilerin yer aldığı karmaşık aşk arka planını dışarıda bırakır. Doğu anlatı geleneğinde sıkça rastlanan çocukluk aşkı ve misafirlik gibi saf, tanıdık ve yerel unsurları tercih eder.

Homodei, Rodolfo'ya sevdiği kadını görmesi için "Bu gece, gece yarısı, Albert de Baon sarayının köşesinde" bir buluşma ayarlar (Hugo, 1835, s. 27). Bu durum entrikaya bir gerilim katar. Ancak Numan, Behram'a "Yarın gece mehtap gece... yarısından bir saat sonra... kalenin şimalden üçüncü burcu altında" beklemesini söyler. Buluşmanın "bu gece"den "yarın gece"ye ertelenmesi, Ebüzziya Tevfik'in oyunun zaman akışına yaptığı bir müdahaledir. Ayrıca randevu mekânı, Batı'ya özgü bir saray köşesinden kalenin "şimal burcu" altına taşınır. Homodei, kim olduğunu soran Rodolfo'ya sadece soğuk bir şekilde "Bir aptal" diyerek kestirip atar ve sahneden çıkar (Hugo, 1835, s. 28). Numan ise sahneye Doğu tasavvufuna has derviş, meczup tipine uygun felsefi bir ekleme ile girer. Söze, "Azizim! Bir vakit olur ki budalalar da akıllılar gibi lakırdı söyleyebilir!" diyerek başlar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 31). Kaynak metindeki devlet ajanı, Doğu'nun bilgeliğini delilik kisvesi altında saklayan, daha felsefi ve mistik bir karakter taşıyan abdal tipine dönüştürülür.

Dördüncü Sahne Üçüncü Meclis'e dönüştürülürken Batılı soyluluk unvanları, kilise etrafında şekillenen toplumsal ilişkiler ve İtalya'ya özgü mekânlar metinden çıkarılır. Bunların yerine Anadolu'nun tarihî gerçekliği, çocukluk aşkı motifi ve mistik abdal felsefesi eklenerek eser, dönemin

okurunun ve seyircisinin beklentilerini karşılayan bir yapıya kavuşturulur. Bu stratejik zihniyet dönüşümü, Beşinci Sahne'nin atlanmasının ardından eylemin bir sonraki aşaması olan Altıncı Sahne'nin Dördüncü Meclis'e taşındığı aşamada bilgi ve inanç üzerine yerel bir tartışmayla daha da derinleşir.

Altıncı Sahne'den Dördüncü Meclis'e geçişteki en belirgin dönüştürme ve ekleme, casus karakteriyle ortaya çıkar. Venedik'in istihbarat ağını temsil eden Homodei, gitarının tellerini insan kalbinin liflerine benzetir (Hugo, 1835, s. 31). Numan ise udunun farklı kalınlıktaki tellerinden çıkardığı sesleri örnek göstererek aptal görünümünün ardında yatan zekâyı kültürel bir metaforla açıklar. Habibe'nin, bu durumu tasavvufi bir kavram olan kerametle açıklama eğilimine karşılık Numan, durumun keramet değil hikmet ve maharet olduğunu vurgulayarak (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 38) metne yerel bir epistemolojik tartışma ekler. Entrikanın kurgulanış biçiminde dikkate değer kısaltmalar ve aktarımlar yapılır. Homodei, Tisbe'yi sarışın bir kadın imgesi üzerinden kışkırtıp kasten gizemli bir dil kullanırken (Hugo, 1835, s. 31), *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta bu ifşa süreci daha dolaysız ve sınıfsal bir zemine taşınır. Numan, Behram'ın asıl adının Aynüddin olduğunu ve onun yalnızca bir beyin haremindeki Selçuka'yı sevdiğini söyler. Bu noktada Numan, Behram'ın Habibe'yi hiçbir zaman eş olarak almayacağını belirterek Batılı romantik kıskançlık motifini Doğu'nun toplumsal gerçeklikleriyle harmanlar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 36). Uzun ve gizemli diyaloglar yerine, Habibe'nin emellerinin birer "hülya" olduğu gerçeği dile getirilerek kısa ve net cümlelerle sahne hızlandırılır.

Angelo, Tyran de Padoue'da entrikanın temel aracı olan ve Angelo'nun boynunda taşıdığı sıradan bir anahtar imgesi (Hugo, 1835, s. 33), erek metinde Osmanlı statü sembollerine uygun biçimde dönüştürülür. Numan, Habibe'ye Nureddin geldiği zaman boynunda altın bir zincirle asılı duran elması, yani bir tür iftihar nişanını istemesini tembihler (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 38). Bu doğrultuda, Fransızca metindeki casusun on beş dakika sonra geri dönüp anahtarın nasıl kullanılacağını anlatacağına dair verdiği esrarengiz talimatlar metinden tamamıyla çıkarılır (Hugo, 1835, s. 33). Homodei'nin karanlık planını zamana yayma stratejisi yerine, Numan "beş on mangır daha toplayayım" diyerek ekonomik bir gerekçeyle sahneden ayrılır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 38). Sonuç olarak, Batı tiyatrosunun gotik ve karmaşık kültürel ögeleri metinden çıkarılır ve olay örgüsü Doğu'nun derviş geleneği ile sınıfsal mahremiyet algısı temelinde başarıyla yerlileştirilir.

Altıncı Sahne'nin Dördüncü Meclis'e aktarıldığı bölümde kesitte toplumsal temelleri atılarak düzenlenen entrika, Yedinci Sahne'den Beşinci Meclis'e geçişle birlikte eyleme dönüşür. Dramatik yapının bu yeni halkasında, entrikanın merkezinde yer alan anahtarın ele geçirilme eylemi ana omurgayı oluştursa da eylemin sahneleniş biçimi ve karakterlerin psikolojik yönlendirme stratejileri mahalli geleneklere göre yeniden şekillenir.

Bu geçiş sürecindeki en özgün eksiltmeler, kaynak metnin içerdiği Batı merkezli tarihî ve politik referanslarda gözlemlenir. Angelo, boynundaki anahtarın ünlü Rönesans heykeltıraşı Benvenuto Cellini tarafından özel olarak işlendiğini belirtir (Hugo, 1835, s. 35). Bu atıf metinden eksiltilerek nesne yalnızca "ne kadar da sanatlı yapılmış" (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 40) şeklinde genel bir ifadeyle geçiştirilir. Benzer şekilde, kaynak metinde La Tisbe anahtarı aldıktan sonra Fransa'nın Venedik büyükelçisi Mösyö de Montluc'un da benzer bir anahtarı olduğundan bahseder ve dönemin Fransız Protestanları olan Huguenot'lar aracılığıyla politik bir gönderme yapar (Hugo, 1835, s. 37). Osmanlı okuyucusu/seyircisi için kültürel bir karşılığı olmayan bu Fransız-Venedik siyasi bağlamı, erek metinden büsbütün eksiltilir. Ayrıca sahnenin sonunda Angelo'yu çıkarmak için kullanılan "Virgilio Tasca'nın galeride beklemesi" (Hugo, 1835, s. 37) detayı da atılarak sahne sonu ivme kazanır.

Yeniden yazım sırasında karakterlerin yönlendirilme stratejilerinde de kültürel normlara dayalı ekleme ve değiştirmeler yapılır. La Tisbe, Angelo'nun boynundaki nesneyi bir mücevher sanarak ister, bunun bir anahtar olduğunu öğrendiğinde ise "Mademki anahtar, istemiyorum" diyerek

Angelo'yu reddeder ve bu sayede erkeğin ısrarını tetikler (Hugo, 1835, s. 36). Habibe bu stratejiyi Doğu kültürüne özgü bir naz ve istiğna tavrıyla uygular. Metne "kulunuz", "efendim" gibi hitaplar eklenir. Sahnenin inandırıcılığını artırmak adına metne yapılan en dikkat çekici ekleme ise Habibe'nin nesneye yönelik getirdiği eleştiridir. Osmanlı giyim kuşamında bir anahtarın altın zincirle boyunda sergilenmesi olağan dışı bir durum olduğundan, Habibe "Siz, lüzumlu bir şey olmasa... Böyle cevherlere gark ederek altın zincirlerle boynunuza asar mısınız?" diye sorar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 39). Bu ekleme, Ebüzziya Tevfik'in sadece metni çevirmekle kalmadığını, aynı zamanda onu Doğu'nun estetik beklentilerine uygun hâle getirmeye çalıştığını gösterir.

Erek metindeki yeniden yazım süreci, yalnızca kaynak metnin sahnelerinin yerel estetiğe dönüştürülmesi veya parçalı yapıların birleştirilmesiyle sınırlı kalmaz. Ebüzziya Tevfik'in müdahalesi, hedef kültürün toplumsal normlarıyla uyuşmayan veya akışı yavaşlatan ögelerin metinden tasfiye edilmesini de kapsar. Venedik'in karmaşık entrika unsurlarının ve Batılı soyluluk kodlarının yerlileştirildiği bu süreçte, çevirmenin ideolojik ve estetik süzgecinin en açık şekilde ortaya çıktığı alan, erek kültüre nakledilemeyecek kadar yabancı olan yapısal blokların kesilip atılmasıdır. Nitekim bu eksiltme stratejisi, oyunun bütünlüğünü korumak için gereklidir.

Yeniden yazım uygulamalarında tam eksiltme stratejisi, salt bir metin kısaltma veya sahne atlama işleminden ibaret değildir. Bu durum, kaynak metindeki kültürel ve anlam uyuşmazlıklarının hedef kültürün kabulleri doğrultusunda yapısal bir filtreden geçirilmesidir. *Angelo, Tyran de Padoue*'nun Birinci Gün perdesinde yer alan beşinci ve sekizinci sahnelerin *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta çıkarılması Batı romantizmine özgü hastalıklı kaderciliğin ve casusluk mekanizmalarının Doğu'nun tahayyül dünyasıyla yaşadığı anlamsal çatışmanın bir sonucudur. Bu sahnelerin yokluğu, metindeki bir eksiklikten ziyade, yerli okurun kavrayışına yönelik bilinçli bir estetik inşayı temsil eder. Bu eksiltmeler, hedef metnin yapısını, karakter psikolojilerini ve kültürel değerlerini şekillendirir.

Beşinci Sahne'de, La Tisbe ile Rodolfo arasında kısa ancak yoğun bir diyalog geçer. Bu sahnede Tisbe, Rodolfo'ya olan tutkulu aşkını dile getirirken, Rodolfo kendi soyunun lanetli olduğunu ve kendilerini sevenleri ölüme sürüklediklerini ifade eder. Tisbe ise ölümü onun elinden büyük bir zevkle kabul edeceğini söyler (Hugo, 1835, s. 25). Bu sahnenin eksiltilmesinin temel mantığı, Batı romantizmine özgü bu aşırı kaderci ve hastalıklı aşk anlayışının yerli okur/izleyicinin zihnindeki geleneksel "âşık-mâşuk" dinamikleriyle tam olarak örtüşmemesinden kaynaklanır. Ebüzziya Tevfik, Behram'ın soğukluğunu ve Habibe'nin karşılıksız aşkından doğan acısını zaten önceki meclislerde Necmeddin'in eleştirileri ve uzun monologları aracılığıyla yeterince verir. Dolayısıyla metni lirik bir melankoliyle yavaşlatan bu sahne aradan çıkarılır, Birinci Fasıl'ın olay örgüsü hızlandırılır ve entrikanın ana hatlarına odaklanılır.

Sekizinci Sahne ise Birinci Gün perdesinin finalini oluşturur. Bu sahnede La Tisbe, Angelo'dan kopardığı anahtarı Homodei'ye gösterir; Homodei de ona gece yarısından sonra saat ikide Molino Köprüsü'ne bakan galeride saklanmasını, elindeki anahtarın art arda üç ayrı kapıyı açacağını detaylı bir plan hâlinde anlatır. Ayrıca Tisbe, bu hizmetine karşılık casusa altın dolu bir kese verir (Hugo, 1835, s. 33-34). *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta bu sahnenin eksiltilmesinin nedenleri açıktır. Erek metinde Homodei'nin karşılığı olan Numan bir devlet casusu değil, işlerini hissettirmeden yürüten derviş meşrepli bir "abdal"dır. Numan'ın entrikayı saat saat, kapı kapı tasarlanmış bir hırsızlık planına dökmesi, onun kültürel vasfı ve gizemiyle çelişir. Parayla tutulmuş bir casusun yaptığı pazarlık yerine, abdal kılıklı Numan'ın "beş on mangır daha toplayayım" (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 38) diyerek ortadan kaybolması tercih edilir ve sahne metinden çıkarılır.

Sekizinci Sahne'nin eksiltilmesi, İkinci Fasıl perdesine geçişte büyük ve yapısal bir etki yaratır. Kaynak metinde seyirci, Birinci Gün'ün sonunda Tisbe'nin gece saat ikide üç kapı geçerek bir baskın yapacağını adım adım bilir; bu durum ikinci perdede "Acaba âşıklar yakalanacak mı?" ekseninde bir gerilime neden olur. Ancak *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta bu sahnenin çıkarılmasıyla,

Habibe'nin elması/anahtarı elde ettikten sonra tam olarak ne yapacağı ve saraya nasıl sızacağı bir sır olarak bırakılır. Bu eksiltme, İkinci Fasıl'ın sonlarında Habibe'nin, Selçuka'nın yatak odasında aniden belirmesini önceden tasarlanmış bir planın yolunda ilerlemesinden ziyade, aldatılan bir kadının psikolojik bir patlamayla sahneye irade koyması şeklinde sunar. Böylece iki perde arasındaki geçişteki gerilim, bir casusluk faaliyetinden çıkarılarak karakterlerin sürprizlerle dolu duygusal ve ahlaki çatışmasına dönüştürülür.

Lefevere'in yeniden yazım, patronaj ve ideolojik yönlendirme üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeve, bu bölümde tespit edilen müdahaleleri ve iki metin arasındaki dönüşümü iktidar ile metin arasındaki köklü bir müzakere olarak ortaya koyar. Bu çerçevenin sunduğu bakış açısı her iki metnin kendi kurgusu içinde Lefevere'in betimlediği iktidar mekanizmalarını nasıl sahneye taşıdığını da açıklar.

Angelo, Tyran de Padoue'nun sahne yapısına bakıldığında, Venedik'in Onlar Konseyi'nin her yerde hazır olan gözü ve devlet baskısını olağanlaştıran gözetim mekanizması, Lefevere'in farklılaşmamış patronaj modeline uyumludur. Bu modelde patronajın ideolojik, ekonomik ve statü bileşenlerinin tamamı tek bir güç odağında toplanır. Toplumsal nizamın istikrarı ile haminin otoriter mitlerinin güvence altına alınması ise her türlü edebî ve bireysel üretimin ön koşuluna dönüşür (Lefevere, 1992a, s. 17). Angelo karakteri bu sistemin sahne üzerindeki temsilcisidir. Kendi ideolojisini ve poetikasını katı bir şart olarak dayatan yapının sesi ve yaptırım aracıdır. Nitekim Lefevere bu modeli örneklendirirken Osmanlı İmparatorluğu'nu gösterir. İstanbul sarayı etrafında şekillenen elitist üretim anlayışı ve bu anlayışın dışında kalan her türlü edebiyatın avam olarak dışlanması, onun farklılaşmamış patronajın işleyişini örneklendirdiği tarihî vakalardan biridir (Lefevere, 1992a, s. 17-18). Dolayısıyla Ebüzziya Tevfik, Hugo'nun yarattığı tiranı kendi yaşadığı patronaj sistemine aktarırken iktidar olgusunun evrensel bir kalıbını teşhir eder.

Lefevere'in patronaj modelinde ideolojik bileşenle iç içe işleyen ekonomik ve statü bileşenleri, Ebüzziya Tevfik'in tercihlerinde ideolojinin yanı sıra ikinci bir belirleyici eksen oluşturur. Lefevere'e göre patronajın ekonomik bileşeni, edebî üreticinin maddi varlığını sürdürebilmesini düzenler ve üretimin patronajın beklentilerine uyum sağlamasında güçlü bir yaptırım işlevi görür (Lefevere, 1992a, s. 16). Ebüzziya Tevfik'in *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ı kaleme aldığı Rodos sürgünü, tam da böyle bir ekonomik kıskacın yaşandığı dönemdir. Sabit bir gelirden ve geçimini sağladığı matbaa ile gazetesinden uzak kalan yazar, sürgünün ilk evresinde ciddi bir mali darlık içine düşer. Eşinin vakıf gelirini karşılık göstererek bir tahsildardan aldığı elli altın ve cebindeki sınırlı parayla ayakta kalmaya çalışır[9] (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 387). Düzenli bir gelir kaynağından yoksun kalan Ebüzziya Tevfik'in bu dönemde kalemini bir geçim aracı olarak işlettiği, matbaasını teslim ettiği Şemseddin Sami aracılığıyla Rodos'tan yazılar göndererek *Muharrir* adlı aylık bir risale çıkarmasından anlaşılır[10] (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 575). Bu tablo, uyarlama boyunca gözlemlenen sahne sıkıştırmalarının ve monolog eksiltmelerinin eserin temsil edileceği sahnenin ticari gerçekliğinden de beslendiğini düşündürür. Hugo'nun uzun lirik tiratlarının budanması, parçalı sahnelerin tek bir mecliste birleştirilmesi ve temponun hızlandırılması ideolojik açıdan hedef kültürün eylem odaklı beklentisine uyum sağlarken, ekonomik açıdan da izleyicinin ilgisini diri tutan bir oyun üretir. Bu iki gerekçe birbirini dışlamaz; farklılaşmamış patronaj sisteminde, Lefevere'in vurguladığı üzere, ideolojik ve ekonomik bileşenler aynı güç odağının çatısı altında birbirini pekiştirir. Statü bileşeni açısından ise Ebüzziya Tevfik'in konumu özgün bir gerilim taşır. Lefevere,

[9] Mali darlığın boyutu, bir ara elinde yalnızca on lirası kaldığı hâlde Akka'da sürgündeki arkadaşı Nuri Bey'in yardım çağrısına kayıtsız kalmayıp elindeki paranın yarısını ona göndermesinden de anlaşılır (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 495).

[10] Yazar, oğlu Ziya'ya atfen ilk kez T. Ebüzziya takma adıyla yayımladığı bu dergiyi geçimini sağlamak amacıyla çıkarır. Şemseddin Sami'nin *Muharrir* hesabına peşin gönderdiği yirmi beş lira da bu dönemde aileyi bir nebze rahatlatır (Ebüzziya Tevfik, 2019, s. 575).

patronaj sistemine kabul edilmenin üreticiye sağladığı toplumsal konumu ve itibarı statü bileşeni olarak tanımlar (Lefevere, 1992a, s. 16). Yeni Osmanlı kimliğiyle muhalif bir aydın olarak konumlanan Ebüzziya Tevfik için bu eser, doğrudan eleştirinin imkânsız olduğu bir ortamda, hem geçimini sağlayabileceği hem de muhalif entelektüel kimliğini koruyabileceği dolaylı bir ifade alanı sağlar. Böylece metin, patronajın üç bileşeninin de aynı anda iz bıraktığı bütünlüklü bir yeniden yazım edimi olarak okunabilir.

Bu kalıbın adaptasyon sürecindeki en belirgin tezahürü, devlet eleştirisinin siyasi açıdan zararsızlaştırılmasında ortaya çıkar. Lefevere, edebiyat sistemi içinde yer alan çevirmenlerin dönemin egemen ideolojisine ters düşen eserleri bastırmak yerine çok daha sıklıkla hedef kültürün kabul edilebilir bulacağı standartlara uyana dek onları dönüştürdüklerini vurgular (Lefevere, 1992a, s. 14). Bu süreçte uygulama esaslarını belirleyen, ideolojidir (Lefevere, 1992a, s. 41). Angelo'nun kurumsal devlet baskısı her duvarda bir kulak, her gölgede bir cellat barındıran ve Onlar Konseyi'nin mutlak gözetimi altında işleyen devasa baskı aygıtı, Haşhaşiler tarikatının bireysel suikast tehdidine indirgenerek tam da bu zararsızlaştırma mekanizmasından geçirilir. Lefevere'in bu mekanizmanın en çarpıcı örneği olarak sunduğu Karl Gutzkow vakasıyla (Lefevere, 1992a, s. 151) karşılaştırıldığında Ebüzziya Tevfik'in stratejisi daha sofistike bir boyut kazanır. Gutzkow yalnızca bir alt başlık ekleyerek Büchner'in devrim çığlıklarını sıradan bir korku dramasına dönüştürür. Ebüzziya ise devletin kurumsal baskı aygıtını metinden çıkarır ve eleştiriyi muğlak, tarihî ve belirli bir tarikata özgü bir entrikaya yönlendirir. İki türlü de aynı sonuç elde edilir. Yıkıcı ve sistematik olan, tehlikesiz ve yerelleşmiş olana dönüşür.

Bununla birlikte, devlet eleştirisinin Haşhaşi temasına indirgenmesini yalnızca bir zararsızlaştırma olarak okumak, Ebüzziya Tevfik'in siyasi kimliği göz önünde bulundurulduğunda eksik kalır. Lefevere, yeniden yazımın egemen ideolojiyi yalnızca pekiştirmediğini aynı zamanda onu zayıflatmaya ya da ona başkaldırmaya yönelebileceğini vurgular (Lefevere, 1992a, s. 8; 1992c, s. 10). Bu doğrultuda çalışmamız, egemen söylemle çatışan bir ögenin kimi zaman bir karşı-ideolojiye hizmet edecek biçimde öne çıkarılabileceğini önermektedir. Bu kavram ışığında bakıldığında Haşhaşi imgesi iki yönlü bir işlev taşır. Bir yandan Venedik'in kurumsal devlet terörünü muğlak bir tarikat tehdidine dönüştürerek mevcut iktidarla doğrudan çatışmanın önüne geçer, öte yandan Yeni Osmanlı muhalefetinin zihin dünyasında istibdadın gizli, sinsi ve şeytani yöntemlerle iş gören karanlık aygıtına dair bir sembol olarak da okunabilir. Ebüzziya Tevfik'in bizzat Hasan bin Sabah üzerine bir biyografi kaleme almış olması ve bu eserde Haşhaşileri melanet yüklü bir tarikat olarak tasvir etmesi, söz konusu tarihî referansın muhalif bir okuyucu için iktidarın gayrimeşru yöntemlerine yönelik örtük bir gönderme niteliği taşıyabileceğini düşündürür. Dolayısıyla bu tercih, zararsızlaştırma ile öne çıkarma arasında salınan, tek bir yöne indirgenemeyecek bir gerilim barındırır. Metnin yüzeydeki teslimiyetçi görünümü ile alt metnindeki muhalif iması, farklılaşmamış patronaj sisteminin yarattığı baskı altında bir arada var olur. Bu çift katmanlılık, otosansürün yalnızca bir susturma değil aynı zamanda örtük bir konuşma biçimi olabileceğini gösterir.

Bu dönüşüm yalnızca büyük ölçekli siyasi tercihte değil, metnin alt düzeylerinde de kendini gösterir. Zehir ve uyku ilacı motiflerinin giriş bölümünden çıkarılması, Tisbe'nin on bin altın vaat ettiği karmaşık hafiye ağının eksiltilmesi ve devlet ajanı Homodei'nin derviş meşrepli bir abdala dönüştürülmesi Lefevere'in egemen söylemle çatışan ya da hedef kültür için fazla yabancı ve aykırı olan unsurların tehlikesiz ve tanıdık bir forma sokulması olarak tanımladığı ideolojik filtrenin yansımalarıdır (Lefevere, 1992a, s. 62-66). Venedik'in gotik ve kurumsal entrika mantığı, Osmanlı okuyucusunun kavramsal ızgarasında karşılıksız kalan bir şiddet biçimiyken, Haşhaşi motifi tarihî ve kültürel olarak aşina bir imgedir. Bu tercih, Lefevere'in kültürleşme sürecinde bireylerin kavramsal ve metinsel ızgaralar aracılığıyla toplumsallaştığını (Bassnett & Lefevere, 1998, s. 7) ve çevirinin bu ızgaraları bir kültürden diğerine aktaran temel mekanizma olduğunu vurguladığı görüşüyle örtüşür.

Öte yandan ideolojik baskının metne yansıyan izleri, her iki metnin muhtevasında da görülebilir. Angelo'da karakterlerin birbirinden gizledikleri sırlar ve bu sırların açığa çıkmasının yarattığı ölümcül sonuçlar, sansürün yalnızca yazılı metne değil bireyin özel yaşamına da sızdığını gösterir. Habibe'deki karakterler ise geçmişlerini ve yaşadıkları zulmü örtmeceli ya da dolaylı ifadelerle aktarır. Bu tutum Lefevere'in kaçamak taktikler olarak adlandırdığı stratejiyle örtüşür: söylenmesi tehlikeli olanın, muğlaklaştırılarak veya yönlendirilerek ifade edilmesi (Lefevere, 1992b, s. 101). Her iki metinde de otoriter bir sistem altında kurulan kısıtlı ve güvensiz iletişim, Lefevere'in yazarın hareket alanının nasıl daraldığını ve bireyin kendi otosansürünü nasıl içselleştirdiğini anlattığı kuramsal çerçevenin sahnedeki yansımasıdır (Lefevere, 1992a, s. 17-18). Sonuç olarak Ebüzziya Tevfik'in Birinci Fasıl'da uyguladığı dönüştürme, hem metin dışındaki patronaj baskısını hem de her iki metnin iç dünyasında sahnelenen iktidar mekanizmalarını aynı anda işaret eden bir yeniden yazımdır. Lefevere'in kuramsal çerçevesi, bu edimin tesadüfi değil zorunlu olduğunu gösterir.

Mekânın Mahremiyeti ve Simgesel Dönüşüm: Venedik Sarayından Doğu Haremine

İkinci Gün ile İkinci Fasıl arasındaki dönüşüm, yalnızca sahne sayısında değil mekânın bizzat kendisinde başlar. Venedik sarayının her duvarında bir gözetleme gözü barındıran kapalı koridorları, haremin mahremiyet anlayışıyla örülü bir iç mekâna dönüşürken, bu mekânla birlikte içinde yaşayan her nesne, simge ve ses de yeniden biçimlenir.

Angelo, Tyran de Padoue'nun İkinci Gün başlıklı ikinci perdesi altı sahneden oluşurken, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ın buna karşılık gelen İkinci Fasıl'ı sekiz meclise yayılır. Bu sayısal genişleme, çatışma evrelerinin sırasını değiştirmez; yalnızca kaynak metnin iki sahnesinin, karakterlerin sahneye giriş çıkışlarına ve mekânın tehlikesini vurgulama gayesine göre ikişer meclise bölünmesinden ileri gelir. Kaynak perdenin, hizmetçilerin dertleşmesi ile casusun sorgusunu tek düzlemde birleştiren açılış sahnesi Birinci ve İkinci Meclis'e; asil kadın ile hizmetçisinin sahnede yer aldığı Üçüncü Sahne ise Dördüncü ve Beşinci Meclis'e ayrılır. Geriye kalan sahneler erek metinde sırasını birebir korur: casusun âşığı odaya soktuğu İkinci Sahne Üçüncü Meclis'e, âşıkların yakalanma tehlikesini işleyen Dördüncü Sahne Altıncı Meclis'e, metres ile asil kadının yüzleşmesini içeren Beşinci Sahne Yedinci Meclis'e ve kocanın baskınıyla kapanan Altıncı Sahne Sekizinci Meclis'e aktarılır. Böylece altı sahnelik düzen sekiz meclise çıkar, ama dramatik düğümün aşamaları aynı kalır.

Bu yapısal genişlemenin ve kültürel dönüşümün ilk adımı olarak, *Angelo, Tyran de Padoue*'nun İkinci Gün'ünde yer alan ilk sahne, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta İkinci Fasıl'ın Birinci ve İkinci Meclis'ine ikiye ayrılır. Kaynak metinde hizmetçiler Dafne ve Reginella'nın konuşması ile Homodei'nin gizli bölmeden çıkıp hizmetçi Reginella'yı sorgulaması tek bir sahnede kesintisiz verilirken (Hugo, 1835, s. 37-41), Ebüzziya Tevfik bu kısımları, olay akışını yavaşlatmak ve mekânın tekinsizliğini öne çıkarmak amacıyla iki ayrı meclis hâlinde kurar. Bu aktarımda Birinci Meclis'te önemli eksiltme ve eklemeler yapılır: Venedik sarayındaki bir casusun asil kadına âşık olması ve Palinuro adlı uşağın onu ifşa ettiği için zehirlenmesi gibi olaylar metinden çıkarılır (Hugo, 1835, s. 38). Bunun yerine asil kadının konumu, tarihî ve siyasi bir arka planla pekiştirilir; Catarina'nın asaletinin yerini, Anadolu'yu titreten, İslâm ordularına saldıran küffar ordularını püskürtüp damadına memleketler bağışlayan güçlü bir padişahın kızı olarak çizilen Selçuka doldurur (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 41-42).

İkinci Meclis'e gelindiğinde ise casusun Nahid'le yüzleşmesi ve alt metni güçlendiren farklılıklar dikkati çeker. Homodei, kimliğini Onlar Konseyi'nin "C.D.X." harfleriyle kanıtlar (Hugo, 1835, s. 38). Numan ise göğsündeki "Fedai" yazısını sergiler ve Haşhaşi tarikatına mensubiyetini gösterir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 45). Sorgu boyunca mekâna ait unsurlar da Doğu kültürüne taşınır: casusun içinden çıktığı gizli bölme orijinalde bir büfe iken (Hugo, 1835, s. 38), uyarlamada sedefli dolaba çevrilir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 44). Benzer şekilde, Catarina'nın ibadet

ettiği oratoryonun yerini (Hugo, 1835, s. 39), Selçuka'nın kitap odası alır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 46). Coğrafi bağlamda ise kaynak metinde pencerenin altından geçen seksen fit derinliğindeki Brenta Nehri (Hugo, 1835, s. 39), beş yüz arşın derinliğindeki Şat Nehri'ne dönüşür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 46). Sahnenin kapanışında ise, Homodei'nin Venedik devleti adına kurduğu ve ölümcül bir tehdit barındıran görünmez psikolojik baskı ağı; olay örgüsünde Numan'ın emrine karşı gelinmesi ihtimaline karşı hizmetçiye yönelttiği hançerleme tehdidiyle karşılanır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 46). Böylece Ebüzziya Tevfik, kaynak metnin olay örgüsünü korumakla birlikte, Batı'ya özgü tarihî, mimari ve siyasi normları Doğu'nun gerçeklikleriyle değiştirerek metni kendi kültürel zemininde yeniden inşa eder.

Bu kültürel dönüşüm, gerilimin tırmandığı bir sonraki aşamada derinleşir. Nitekim İkinci Gün'ün İkinci Sahne'si, İkinci Fasıl'ın Üçüncü Meclis'ine aktarılırken metni Doğu kültürüne yaklaştıran müdahaleler devreye girer. Bu müdahaleler özellikle mekân, zaman, mimari ögeler ve saray yaşamına dair ayrıntılarda yoğunlaşır. İlk olarak, casusun âşık erkeğe yardım gerekçesini açıkladığı geçmiş olayın zamanı ve mekânı değiştirilir. Homodei, sekiz gün önce gece vakti San-Prodocimo meydanında uğradığı bir suikasttan Rodolfo kendisini kurtardığı için ona yardım ettiğini söylerken, Numan aynı olayı yirmi gün önce bir köprü geçişine taşıyarak hem meydan ismini hem ögesini bağlama oturtur (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 50).

İkinci olarak, asil kadının odasının tekinsizliğini ve kaçışın imkânsızlığını vurgulayan çevresel tehditler erek kültüre taşınır. Bu sahnede de daha önce belirtilen pencere-nehir motifi yinelenir; Homodei'nin kaçışını imkânsız kılan derinlik ve nehir tasviri, Numan'ın ağzından arşın ölçüsüyle yeniden kurulur. Kaynak metnin bu sahnesinde kapı ardındaki muhafızlardan söz edilmezken, Türkçe metne "belleri silahlı, elleri teberli kırk elli kişi" (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 48) tasviri eklenerek tehlikenin boyutu anlatılır. Tehlike anında erkeği gizlemek için kullanılan mimari alan da değiştirilir. Rodolfo'nun saklanması ve odayı gözetlemesi için geniş bir balkon önerilirken (Hugo, 1835, s. 45), uyarlamada harem mahremiyetine daha uygun bir kurguyla Behram'ın saklanacağı yer bir arşınlık pencere pervazına indirgenir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 50).

Söz konusu yeniden yazım süreci yalnızca mimari ve fiziki ögelerin ikamesiyle sınırlı kalmaz; sosyolojik bağlamı güçlendirmek adına metnin yoğunluğunu, romantik tasvirlerini ve karakterlerin psikolojik dışavurumlarını azaltan eksiltmelerle de desteklenir. İkinci Sahne'nin karşılığı olan Üçüncü Meclis'te öncelikle, casusun asil kadının odasını tarif ederken kullandığı şiirsel ve gizemli tasvirler metinden çıkarılır. Homodei, odayı "çiçekler, parfümler ve belki de aşkla dolu" korkunç bir mekân olarak betimler ve yöneticinin eşinin adını Catarina Bragadini şeklinde açıklar (Hugo, 1835, s. 43-44). Numan'ın ifadelerinde bu romantik tasvirler yer almaz; oda yalnızca ardındaki silahlı muhafızlar ve nehrin derinliğiyle tasvir edilir. Asil kadının kimliği Behram'ın "Demek oluyor ki... Ayşe Nureddin'in haremidir" (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 48) yorumuyla verilir.

Aktarım sürecindeki en çarpıcı eksiltme ise âşık erkeğin casusa duyduğu minnet duygusunun ifade ediliş biçiminde kendini gösterir. Rodolfo, hayatını kurtardığı casusun onu sevdiği kadına getirmesi karşısında uzun, tutkulu ve abartılı bir tirat atarak casusu ebedî dostu ilan eder. Onsuz yaşayamayıp intihar edeceğini söyler ve sahnenin sonunda hayatını ve servetini onun emrine amade kıldığını haykırır (Hugo, 1835, s. 44-45). Yerlileştirilen sahnede ise bu teşekkür konuşması tamamen eksiltilerek Behram'ın yalnızca "Ne isabet etmişim!" şeklindeki kısa ve sade tepkisiyle geçiştirilir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 51). Sahnenin sonunda casus karakterinin kötü adam imajını pekiştiren iç monolog da çıkarılır. Homodei, Rodolfo saklandıktan sonra gizli mektubu bırakırken kendi kendine "Artık size ait değil, mon seigneur" diyerek sahneden ayrılırken (Hugo, 1835, s. 45); Numan herhangi bir şey söylemeden mektubu sessizce yatağın üzerine atıp çıkar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 51).

Eylemin ön planda tutulduğu bu yapı, perdenin ilerleyen aşamalarında karakterlerin sahnedeki fiziki varlıklarına göre şekillenen yeni bir yapısal bölünmeyle pekiştirilir. Kaynak

metindeki İkinci Gün perdesinin üçüncü sahnesi, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ın İkinci Fasıl'ında bölünerek Dördüncü Meclis ve Beşinci Meclis'e tekabül eder. Kaynak metindeki Üçüncü Sahne, Catarina'nın odasında hizmetçisi Dafne ile hapis hayatı üzerine dertleşmesini ve ardından Dafne'nin odadan ayrılmasıyla Catarina'nın yalnız kalışını kesintisiz bir akışla sunarken, erek metinde bu bölüm yapısal bir müdahaleyle iki ayrı parçaya ayrılır. Selçuka ile hizmetçisi Bican'ın saraydaki esaretleri ve çaresizlikleri üzerine konuştukları bölüm Dördüncü Meclis olarak düzenlenir. Hizmetçi Bican'ın çıkmasıyla Selçuka'nın yalnız başına kalarak kendi kaderine isyan ettiği, eski mutlu günlerini andığı uzun monolog kısım ise bağımsız bir bölüm yapılarak Beşinci Meclis'e ayrılır. Böylece Ebüzziya Tevfik, kaynak eserin tek sahnelik yapısını, sahne hareketini ve karakterin yalnızlığını vurgulamak amacıyla iki ayrı meclise böler.

Bu yapısal parçalanma esnasında dramatik eyleme, dikkat çekici eklemeler dâhil edilir. Ebüzziya Tevfik kaynak metinde bulunmayan siyasi kurtuluş planlarını anlatıya dâhil eder. Musul'dan gelecek erkek kardeş ve Konya'daki babaya gönderilecek şikâyet mektubu metne bir hanedan çatışması boyutu kazandırır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 53). Buna karşılık, Catarina'nın hizmetçisine Rodolfo'ya olan yedi yıllık aşkını ve ruhunun onun suretinde yaratıldığını anlattığı uzun romantik tasvirler eksiltilir (Hugo, 1835, s. 47). Bunun yerine, asil kadının zalim kocasına duyduğu öfke ile esaretten doğan çaresizliği kısaltılarak ön plana çıkarılır.

Hizmetçinin odadan çıkmasıyla başlayan yalnızlık ve monolog kısmı, kaynak eserin bir sonraki sahnesine sarkan gitar çalma eylemiyle birleştirilerek Beşinci Meclis'in gövdesi oluşturulur. Ebüzziya Tevfik, Catarina'nın pencere önündeki yalnızlık hissini, Selçuka'nın kendini bir padişah kızı olarak hür köylü kızlarıyla kıyasladığı, eski mutlu günlerini "kanatları nurdan melekler" ile şimdiki hapis hayatını ise "zebaniler" ve "gulyabaniler" gibi yerel kültüre ait ögelerle betimlediği zengin bir imgelem dünyasına dönüştürür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 57). Sahnenin sonunda âşık erkeğin gelişini müjdeleyen müzikal unsur da uyarlanır. Catarina'nın çaldığı gitar (Hugo, 1835, s. 49) yerini yerel ve geleneksel bir çalgı aleti olan tambura bırakır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 57). *Angelo, Tyran de Padoue*'da okunan Batı tarzı serbest lirik parça ise Klasik Türk edebiyatı motifleri ve keder teması taşıyan "Dest-i cevrinde zâr ü nizârım" şeklindeki bir şarkıyla değiştirilir. Böylelikle Doğu'nun siyasi hiyerarşisi, inanç sistemine dayalı imgelem dünyası ve müzik kültürü metnin estetik katmanlarına eklenerek ana çatışma yerli bir zeminde inşa edilir.

Ana çatışmanın inşa edilmesinin ardından, tehlike boyutu kendini gösterir. İkinci Gün'ün Dördüncü Sahne'si, İkinci Fasıl'ın Altıncı Meclis'ine aktarılır. Rodolfo ve Catarina'nın birbirlerine duydukları özlemi uzun, şiirsel ve melankolik tiratlarla dile getirdikleri anlar (Hugo, 1835, s. 51-53), eksiltilerek olayların tehlike boyutuna odaklanan özetleyici diyaloglara dönüştürülür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 59-60). Bu aktarım sürecindeki düzenlemeler tehlikenin kaynağında ve mekâna dair unsurlarda belirginleşir. Kaynak metinde yatağın üzerinde bulunan ve tuzağı haber veren mektupta "intikam alan bir casus" ifadesi yer alır (Hugo, 1835, s. 54). Bu düşman "bir Haşhaşi" olur ve metne Selçuka'nın geçmişte bu adamın aşkını reddedip onu kovduğuna dair açıklayıcı bir ilave yapılır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 60-61). Yaklaşan ayak sesleri karşısında erkek karakterlerin verdikleri tepkiler de kültürel olarak yerlileştirilir. Rodolfo'nun tek tepkisi panik ve kaçış arayışıdır (Hugo, 1835, s. 56); buna karşılık Behram palasına davranıp gelenlerle dövüşmeyi önerir. Böylece Doğu'nun savaşçı kahramanlık motifi sahneye taşınır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 62). Tehlike anında erkeğin saklandığı mekân da daha önce işaret edilen oratoryo-kitap odası ikamesine uygun olarak yeniden düzenlenir: Rodolfo'nun Hristiyan ibadet köşesine sığınması, Behram'ın kitap odasına saklanmasına dönüşür (Hugo, 1835, s. 56; Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 63).

Çatışmanın zirveye ulaştığı bir sonraki aşamada İkinci Gün'deki Beşinci Sahne, İkinci Fasıl'daki Yedinci Meclis'e taşınır. Her iki metinde de metresin odaya girip asil kadını yatağında yalnız bularak sorguya çektiği bu sahnede, La Tisbe'nin tiyatro oyuncusu kimliğiyle sıraladığı uzun riyakârlık eleştirileri (Hugo, 1835, s. 59-61), Habibe'nin kendisini "çingene" ve "aşifte" olarak anan,

asil kadınların iffet kisvesi altındaki ahlaki çelişkilerine değinen daha kısa diyaloglara kısaltılır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 65). La Tisbe, odada saklanan erkeğin kimliğini bilmeden sürekli olarak "Bu adamın adı ne?" diye sorarken (Hugo, 1835, s. 61), Habibe'nin "Sen de benim sevgilim Behram'ın mahbubesiymişsin" ilavesiyle çatışmanın boyutu ve gizemi erkenden açığa çıkar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 64). İhaneti ele veren maddi delillerde de yerel karşılıklar tercih edilir: yerdeki pelerin, manto (Hugo, 1835, s. 63) sahne kurgusuna uygun bir "kaput"la karşılanır. Asil kadının yakarışları nakledilirken, Catarina'nın kocasını çağıran La Tisbe'ye yönelttiği uzun yalvarışlar ve savunmalar, Selçuka'nın kısa bir korunma talebine indirgenir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 65-66). Annesinin kurtuluşunu simgeleyen "haç" (Hugo, 1835, s. 65-66), Selçuka'nın duvardan aldığı ve hayat kurtardığına inandığı bir "muska"yla ikame edilir; sahnenin finali de bu yerli simgenin üzerine kurulur (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 67).

Bu inanç odaklı kırılmanın ardından gelen kapanış bölümünde eylem kurgusu tarihî ve askerî motiflerle yeniden şekillenir. Nitekim İkinci Gün'ün Altıncı Sahne'si, İkinci Fasıl'ın Sekizinci Meclis'ine aktarılırken metresin uydurduğu suikast yalanı ve sahnedeki maddi ögeler bazı noktalarda farklılaşır. La Tisbe, Angelo'ya sabah yürüyüşünde kimliği belirsiz biri tarafından suikast düzenleneceğini söylerken (Hugo, 1835, s. 58), Habibe tarihî bir göndermeyle Nureddin'e yönelik suikastı Haşhaşilere bağlar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 68). İhaneti ele veren ve erkeğe ait olan kıyafet, kaynakta bir pelerin, manto ve şapka olarak anılırken (Hugo, 1835, s. 59), *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta Doğu giyim kültürüne uygun bir kaput ve kefiyeli külahla karşılanır. La Tisbe'nin saraydan ayrılmak için aşağıda beklediğini söylediği tahtırevan (Hugo, 1835, s. 60) ise sarayın bahçe kapısında bekleyen binip geldiği hayvanla ikame edilir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 69).

Bu kültürel dönüşümlere paralel olarak metinde kurguyu hızlandıran özetlemeler ve eksiltmeler de yapılır. Angelo'nun saraya nasıl girildiği sorusuna La Tisbe, podestanın kendisine verdiği özel anahtarı ve Molino Köprüsü altındaki gizli kapıyı detaylıca anlatarak cevap verirken (Hugo, 1835, s. 59), Habibe, telaşla saraya nasıl girdiğini bilemediğini söyleyerek meseleyi kestirip atar ve anahtar ayrıntısı bu meclisten tamamen eksiltilir. Angelo'nun sürekli tuzaklara düştüğünden yakındığı diyaloglara da yer verilmez. Sahnenin olay örgüsüne yapılan eklemeler ise karakterlerin iç dünyalarını yansıtan anlık tepkilerde görülür. Catarina olaylar karşısında sessizliğini koruyup sahne sonunda durumu bir rüya olarak nitelendirirken (Hugo, 1835, s. 61), Selçuka, Habibe'nin suikast yalanını duyar duymaz "Aman Allah'ım. İş değişti..." şeklinde şaşkınlığını belirten bir ilavede bulunur (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 68). Son olarak, koca figürünün metresine eşlik etmeden önceki hazırlığı sadece kılıcını almak üzere odasından geçmek şeklindeyken (Hugo, 1835, s. 60), Nureddin'in tehlike karşısında "silahını takınmak" üzere içeri girmesiyle metne askerî bir teyakkuz hâli eklenir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 69). Böylelikle Ebüzziya Tevfik, dramatik yapının inceliklerini Haşhaşi entrikalarına ve mahalli unsurlara aktarırken, gerilimi uzatan açıklamaları eksiltip eylemi öne çıkaran akıcı bir sahne kurar.

Ebüzziya Tevfik, *Angelo, Tyran de Padoue*'nun İkinci Gün perdesini Doğu'nun kültürel, siyasi ve sosyolojik zemininde yeniden inşa eder. Mekânın saray mahremiyetine göre düzenlenmesi, uzun ve melankolik tiratların eylem odaklı kısa diyaloglara indirgenmesi, Hristiyan sembollerin İslâmi ve sivil karşılıklarıyla değiştirilmesi ve siyasi çatışmanın Haşhaşi entrikalarına dayandırılması gibi değişikliklerin yapıldığı görülür. Oysa bu kararların ortak bir mantığı ve sistematik bir yönü vardır. Bu mantığı görünür kılmak, yani sahnedeki bulguların hangi ideolojik ve poetik zorunluluktan doğduğunu açıklayabilmek için, İkinci Fasıl'daki dönüşümleri Lefevere'in yeniden yazım, patronaj ve kültürel ızgara kavramları ışığında okumak gerekir.

Nitekim Birinci Fasıl'da ideolojik zararsızlaştırmanın öncelikle siyasi ölçekte işlediği görülmüştü. İkinci Fasıl ise bu mekanizmanın daha katmanlı bir örneğini sunar. İdeolojinin mekânı, gotik atmosferi ve kadın kimliğini de yeniden biçimlendirdiğini ortaya koyar. İdeolojinin kuramsal

çerçevede tanımlanan kavramsal ızgara işlevi, İkinci Fasıl'da karakterlerin anlam dünyasını da yapılandıracak biçimde genişler.

Angelo, Tyran de Padoue'daki sarayın gizli koridorları, her duvara işlenmiş gözetim ağı ve Catarina'nın odasının aşılmaz bir uçuruma bakan penceresi, Lefevere'in farklılaşmamış patronaj modelinde tanımladığı kurumsal denetim mekanizmasının mimari dile çevrilmiş hâlidir. Angelo'nun kendisini Venedik'in esiri olarak nitelendirmesi bu açıdan açıklayıcıdır. Patronajın ideolojik, ekonomik ve statü bileşenlerinin tek bir güç odağında toplandığı sistemlerde bireyler, iktidarı meşrulaştırmakla kendi yaşamlarını idame ettirme arasında sıkışıp kalırlar (Lefevere, 1992a, s. 17-18). *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'taki sarayın da aynı mantıkla kurulduğu görülür. Duvarların bile kulağı olması ve her odanın ardındaki gizli geçitler, Lefevere'in toplumsal sistemin istikrarını koruma adına yaratılan otoriter mitlerin mekânsal karşılığıdır. Her iki metinde de karakterler bu sıkı denetim altında hayatta kalmak için taktikler geliştirmek zorundadır (Lefevere, 1992a, s. 101). Homodei aptal gitarist kılığına girer, Numan abdal rolüne bürünür, Aynüddin Behram adını taşır. Lefevere'in çeviri sürecinde yabancı motiflerin hedef kültürün kültürel ızgaralarına uydurulması olarak tanımladığı dönüştürme uygulaması (Lefevere, 1992a, s. 89-91), burada karakterlerin kimlik stratejilerine yansımaktadır. En tehlikeli unsur, tanıdık ve tehlikesiz bir kılığa sokulur. İdeolojik zararsızlaştırmanın mantığı böylece metinlerin iç dünyasında da işlemeye devam eder.

Çevirmen ile metin arasındaki ilişkiye gelindiğinde ise İkinci Fasıl'daki nesne ve mekân dönüşümleri, Lefevere'in kültürel ızgara kavramının sahne ölçeğinde uygulanışıdır. Kaynak metnin söylem evrenine ait simgeler hedef kültürün kavramsal ızgarasıyla çeliştiğinde anlaşılmaz ya da kabul edilemez hâle gelir. Çevirmenler bu uyuşmazlığı gidermek için söz konusu ögeleri hedef kültürün beklentilerini karşılayan kültürel ızgaralarına uydurarak yeniden kodlarlar (Lefevere, 1992b, s. 86-87). Oratoryonun kitap odasıyla, büfenin sedefli dolapla, Onlar Konseyi rozetinin "Fedai" yazısıyla ve haçın muskayla karşılanması, bu mekanizmanın birbiriyle bağlı halkalarıdır. Lefevere'in Homeros çevirmenlerinde saptadığı örüntüyle (Lefevere, 1992a, s. 93-97) kıyaslandığında Ebüzziya Tevfik'in mantığı da aynıdır. Hedef kültürün ideolojik ve poetik ızgarasında karşılıksız kalan nesne ya çıkarılır ya yumuşatılır ya da yerel bir karşılıkla ikame edilir.

Kültürel ızgaranın bu yeniden kodlama işlevi, kendisini metnin bütününe nüfuz eden bir düzlemde görünür kılar. Victor Hugo'nun oyun yapısına yön veren gotik estetiğe ait idam kütüğü, balta, mumlarla aydınlatılmış aziz türbesi ve yeraltı mezarlığı metinden ayıklanır. Ne var ki bu eksiltme eylemi, gotiğin inşa ettiği tekinsizlik ve korku rejiminin topyekûn tasfiyesiyle sonuçlanmaz. Aksine söz konusu rejim, Doğu'nun özgül imge dağarcığı kanalıyla yeniden yapılandırılır. Sedef kaplamalı dolabın içinden aniden beliren fedai, yastığa saplanan hançer ile ona iliştirilen tehdit notu, saray duvarlarının ardına gizlenmiş dehlizler, gece yarısı kale burçlarının gölgesinde gerçekleşen gizli buluşmalar ve Haşhaşilerin her an her yerde tecessüm edebilen sinsi varlığı, Batı gotiğinin ürettiği dehşet atmosferini, hedef kültürün tarihî ve kurgusal gerçekliğine uygun bir zeminde yeniden üretir.

Dolayısıyla burada gotik, bir estetik kategori olarak ortadan kaldırılmamakta yalnızca bir değişime uğramaktadır. Tasfiye edilen, gotiğin Hristiyan-Batı kültürüne özgü içeriğidir; korunup yeniden kodlanan ise onun tekinsizlik, gizli tehdit ve ölümün yakınlığı üzerine kurulu işlevidir. Bu durum, Lefevere'in kültürel ızgara kavramına ilişkin önermesini doğrular. Hedef kültürün ızgarasıyla çatışan, çıkarılan ya da ikame edilen motiflerin kültürel kabuğudur. Ortaya çıkan bu Doğu'ya özgü tekinsizlik atmosferi, Haşhaşi efsanelerinin ve saray entrikalarının beslediği bir tür yerli gotik olarak, kaynak metnin gerilimini erek kültürün anlam dünyasında yeniden tesis eder.

Aynı hiyerarşi, dramatik formu da yeniden yapılandırır. Kuramsal çerçevede değinilen ideoloji-poetika hiyerarşisi, Rudolf Franz'ın Büchner uyarlamasında 32 sahneyi 15'e indirip Danton'un felsefi karakter dilini Schiller tarzı trajik kahraman kalıbına soktuğu gibi (Lefevere, 1992a, s. 155-158) Ebüzziya Tevfik'in tercihlerinde de kendini gösterir. Hugo'nun romantik

dramının doğasındaki uzun melankolik tiratlar, Osmanlı okuyucusunun ideolojik ızgarasıyla çatışan bir poetikaya aittir. Bu ızgaranın temel ögeleri eylem, ahlaki berraklık ve didaktik tempodur. Dolayısıyla bu tiratlar Selçuka'nın kısa ve vurucu diyaloglarına evrilir; gitar tambura, Batılı lirik parça "Dest-i cevrinde zâr ü nizârım" şarkısıyla karşılanır. Biçimin kısalması ve yoğunlaşması ideoloji-poetika hiyerarşisinin zorunlu bir sonucudur.

Bu hiyerarşinin en derin katmanına, yani cinsiyet ideolojisinin yeniden yazım üzerindeki belirleyiciliğine gelindiğinde, iki metnin çok daha karmaşık bir ilişki içinde olduğu görülür. Lefevere'e göre egemen ideoloji, kendi ayakları üzerinde duran, siyasi bir özne olarak konumlanan ya da ataerkil normlara direnen kadın tiplerini sansürleme veya karakter dönüşümü yoluyla yeniden biçimlendirme eğilimindedir (Lefevere, 1992a, s. 143-144). Angelo'da Catarina'nın hapsedildiği oda bu mekanizmanın sahne üzerindeki timsalidir. Ataerkil ve siyasi baskının fiziki sınırına dönüşen bu mekânda Catarina, büyük bir suç işlediği şüphesiyle ideolojik bir kadınlık tanımına hapsedilir, La Tisbe ise bu kavramsal ızgarayı onu cezalandırmak için araçsallaştıran bir figüre bürünür. Habibe karakteri ise bu ilişkiyi tersine çevirir; cariyelik ve edilgenlik gibi egemen ideolojinin stereotiplerini kendi çıkarı için yönlendirir. Onun abdal kılığındaki Numan'la kurduğu iletişim ve Behram'ı koruma çabası, ideolojik baskının yarattığı zararsızlaştırma mekanizmasının karakterin kendi lehine kullanmış hâlidir. Uyarlama düzleminde ise Catarina'nın ölüm karşısındaki pasif profili, Selçuka'nın iffet ve inanç üzerinden yeniden kurgulanmış kimliğine evrilir. Laurence Housman'ın Lysistrata çevirmenliğinde kadın kahramanlarını kendi ideolojik davası için yüceltmesi (Lefevere, 1992a, s. 53) nasıl bir bilinçli yeniden yazım tercihiyse, Ebüzziya Tevfik'in Selçuka'yı Yeni Osmanlı dünya görüşünün beklediği kadın kimliğiyle donatması da aynı derecede ideolojik bir tercihtir.

Ebüzziya Tevfik, İkinci Fasıl boyunca Venedik sarayının gözetim ağını Doğulu haremin mahremiyet anlayışıyla, haçı muskayla, oratoryoyu kitap odasıyla, Batılı lirik parçayı tambur ve şarkı eşliğiyle değiştirir. Bu dönüşümlerin hiçbiri rastlantısal değildir. Her biri hedef kültürün ideolojik ızgarasına aykırı düşenlerin titizlikle ayıklandığını ve yerlerine aşina olunanların ikame edildiğini gösterir.

Kiliseden Mescide, Teslimiyetten İsyana: Dramatik Düğümün Yerel Bağlamda Çözülüşü

Üçüncü Gün ile Üçüncü Fasıl, her iki metinde de kahramanların ölümle yüz yüze geldiği ve bütün dönüşümlerin nihai hesabının verildiği evredir. Ebüzziya Tevfik bu son ve en yüklü bölümde Hugo'nun iki parçalı yapısını büyük ölçüde korur; ancak sahnenin ruhunu belirleyen her şeyi kendi kültürel dünyasından yeniden kurar.

Angelo, Tyran de Padoue'nun Üçüncü Gün başlıklı perdesi *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'taki karşılığı olan Üçüncü Fasıl ve onun devamı niteliğindeki Üçüncü Fasla Zeyl'e taşınır. Kaynak metinde Üçüncü Gün, kendi içinde üç bölüme ayrılır; sırasıyla üç, on bir ve üç sahneden oluşarak toplam on yedi sahneyi kapsar. Buna karşılık Ebüzziya Tevfik, bu iki kısımlı yapıyı korur ancak ilk kısmı dokuz meclislik Üçüncü Fasıl, ikinci kısmı ise dördüncü perde olarak üç meclislik Üçüncü Fasla Zeyl şeklinde adlandırır. Birinci kısımdaki sahne eşleşmelerine bakıldığında, Angelo karakterinin din adamlarına gizli bir cenaze hazırlığı emrettiği birinci sahneler bütünüyle örtüşür. Ancak kaynak eserin İkinci Sahnesi'nde yer alan La Tisbe'nin tek kişilik uzun monoloğu erek metinden tamamen eksiltilir ve hedef kurgu, doğrudan koca ile metresin mektup ve zehir üzerine konuştukları bölüme geçiş yaparak Üçüncü Sahne'yi İkinci Meclis'e dönüştürür. Catarina'ya karar vermesi için bir saatlik mühlet tanınan, kadının yalnız kalıp dehşete düştüğü, âşığını gizlice kabul ettiği ve ardından onun odadan ayrıldığı bölümler her iki metinde de yapısal sırasını birebir korur. Bu bölümler kaynak metinde dördüncü, beşinci ve altıncı sahnelere, Ebüzziya Tevfik'in metninde ise üçüncü, dördüncü ve beşinci meclislere karşılık gelir; yedinci sahne yeniden yazım sürecine dâhil edilmez. Entrikanın doruk noktası olan zehir içme sahnelerinde *Angelo, Tyran de Padoue*'nun sekizinci, dokuzuncu ve onuncu sahneleri, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta karakterlerin giriş

çıkışlarına göre birleştirilip yeniden yapılandırılarak yedinci ve sekizinci meclisler hâlini alır. İlk kısmın sonunda, cesedin taşınması için muhafızlara emir verilen bölüm On Birinci Sahne içinde kesintisiz verilirken, hedef metinde koca figürünün çıkması ve metresin askerlere rüşvet vermesi eylemleri bölünerek dokuzuncu ve onuncu meclislere yayılır. Eserin finalini oluşturan İkinci Kısım ise her iki metinde de üçer bölümden oluşur. Metresin muhafızlara ödeme yapıp kaçış için atları hazırlattığı birinci sahneler, yalnız kalarak uyuyan kadın üzerinde vicdan muhasebesi yaptığı ikinci sahneler ve nihayet âşığın gelip metresi bıçakladığı, asil kadının uyanıp sırrın çözüldüğü kapanış sahneleri aynı bırakılır. Böylece Ebüzziya Tevfik, Victor Hugo'nun iki parçalı ve on dört sahneli Üçüncü Gün perdesini, monolog eksiltmesi ve sahne giriş-çıkışlarına dayalı yeniden düzenlemelerle on iki meclislik iki ayrı perdeye dönüştürerek sahne hareketini büyük ölçüde kendi kültürel ve kurgusal zemininde muhafaza eder.

Yapısal çerçeve büyük ölçüde korunurken asıl dönüşüm sahnelerin içinde, kültürel ayrıntıların işlenişinde kendini gösterir. Açılış sahneleri bu bakımdan özellikle belirleyicidir. Nitekim kaynak eserin Üçüncü Gün'ün Birinci Kısım Birinci Sahnesi ile hedef metindeki Üçüncü Fasıl'ın Birinci Meclis'iyle karşılaştırıldığında, Angelo'nun gizli bir cenaze töreni için emirler verdiği Saint-Antoine de Padoue Kilisesi dekanı ve başrahip (Hugo, 1835, s. 81-82), "hoca" ve "nikaplı adam" figürlerine dönüştürülür. Kaynak eserde cenaze töreninin yapılacağı mekân olan kilise ile Romana ailesine ait yeraltı mezarlığı, Mescid-i Keyf ve burç altındaki kapıdan inilen lahit şekline bürünür. Ölüme mahkûm edilen asil kadının son dinî vecibelerini yerine getirmesi için başrahibe verilen günah çıkartma görevi nikaplı adama "tövbe ve istiğfar ettirme" şeklinde yerlileştirilir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 70-71). Hristiyan aristokrasiye ait ayrıntıların büyük bölümü bu geçişte metinden düşürülür. Angelo'nun kilisenin siyahlarla donatılması, aziz türbesinin açılması, üç yüz beyaz mum yakılması, altı yüz fakire sadaka olarak gümüş ve altın para dağıtılması ile Malipieri ve Bragadini ailelerinin hanedan armalarının asılmasına dair verdiği o uzun, gösterişli emirler (Hugo, 1835, s. 82) erek metinde yer almaz. Bunun yerine Nureddin, yalnızca hocaya talebeleri hazır etmesini söyleyerek uzun diyalogları olay örgüsünü hızlandıracak biçimde kısaltır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 71). Sahnenin sonuna doğru ise küçük bir ekleme yapılır. Kaynak metinde Angelo rahibe yalnızca içerideki kadını ölüme hazırlamasını emrederken (Hugo, 1835, s. 83), Nureddin nikaplı adama kurbanın ikrah etmesine ve sayıklamasına aldırmadan onu ahiret yolculuğuna hazır etmesini tembihleyerek kadının yaşayacağı psikolojik krize ve zorbalığın boyutuna dair metne ilavede bulunur (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 71). Böylece çevirmen, Batı'nın şatafatlı ve detaylı kilise ritüelleri eksiltilirken, sahneyi İslâmi ölüm ritüelleri ve yerel isimlendirmelerle kendi kültürel zeminine aktarır.

İlk sahnelerdeki bu kültürel dönüşüm sürecinde, tempoyu artırmak amacıyla bazı sahnelerin eksiltildiği veya bütünleştirildiği görülür. Örneğin kaynak eserin İkinci Sahnesi yeniden yazım sürecinde tamamen dışarıda bırakılır. Benzer şekilde, Catarina'nın yalnız kalıp kapı sesini duyduğu oldukça kısa olan yedinci sahne de müstakil bir meclis hâline getirilmez, kurgu doğrudan yüzleşme anına bağlanır.

Sahne geçişlerindeki bu eksiltme ve sıkıştırma stratejisinin ardından eylem, Üçüncü Gün'deki Birinci Kısım'ın Üçüncü Sahnesi'nin, Üçüncü Fasıl'daki İkinci Meclis'e aktarılmasıyla devam eder. İhaneti ortaya çıkaran casusun Venedik'te Altina Köprüsü yakınlarında iki gece bekçisi tarafından ölmek üzereyken bulunması (Hugo, 1835, s. 85-86), olayın nehir boyunca devriye gezen askerler tarafından tesadüfen görülmesi biçiminde gösterilir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 73). Bekçilerin hafızalarında tutamadıkları Batılı âşık isimleri olan Roderigo ve Pandolfo (Hugo, 1835, s. 86), Neriman, Kahraman ve Bahadır isimlerine dönüştürülür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 74). Koca figürünün asil kadını öldürme planı da mekânsal ve kültürel kodlara göre değişir. Angelo karısını kendi odasında başını kestirerek idam etmeyi tasarlarken (Hugo, 1835, s. 88), Nureddin hançerle öldürmeyi seçer (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 75). Metresin, infazın gizli yapılması gerektiğine dair

sunduğu siyasi gerekçe de uyarlanır; kaynak metinde Venedik kuralları ve Bragadini ailesinin yaratacağı tehlike öne çıkarken (Hugo, 1835, s. 90), erek metinde bu siyasi otorite asil kadının babasının gücünü temsil eden Konya merkezi olur (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 76). En çarpıcı düzenlemelerden biri de cinayet aleti olan zehrin kaynağında görülür. Saint-Marc başrahibi tarafından gönderilen meşhur Malaspina zehri (Hugo, 1835, s. 90), Habibe'nin Halep'te bir Haşhaşi'den aldığı zehre dönüşerek olay yerel entrika ağına bağlanır. Geçiş sırasında, Angelo'nun Venedik aristokrasisine, ailesinin geçmişteki siyasi cinayetlerine ve kan davası geleneğine dair anlattığı uzun tarihî tiratlar (Hugo, 1835, s. 89) eksiltilir. Bunun yerine Nureddin'in hıyanet karşısındaki öfkesi ve intikam arzusu olay akışını hızlandıran diyaloglarla özetlenir. Metni Doğu'nun mertlik anlayışına yaklaştıran dikkat çekici eklemeler de yapılır. Ebüzziya Tevfik, Nureddin'in ağzından zehir kullanma fikrine karşı çıkarak "zehir namertlere yakışır" ifadesiyle metne kültürel bir boyut ekler. Buna karşılık Habibe, kılıçla bir kadını öldürmenin asıl namertlik olduğunu savunarak çatışmayı mantıki bir tartışmayla derinleştirir. Ayrıca ele geçirilen mektubun içeriği Habibe tarafından açıkça okunur ve mektupta âşığın rakibini "cehenneme gönderdiğine" dair kaynak metinde bulunmayan detaylar eklenir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 77-78). Sonuç itibarıyla çevirmen, Batı'ya özgü aristokratik ve kurumsal uzun nutukları çıkararak, metni Doğu'nun yiğitlik algısına, Haşhaşi efsanelerine ve Selçuklu siyasi coğrafyasına uygun olarak yeniden kurgular.

Koca figürünün intikam planını ve kullanılacak cinayet aletinin ahlaki boyutunu şekillendiren bu diyalogların hemen ardından kurgu, asil kadınla yüzleşme anına taşınır. Üçüncü Gün'ün Birinci Kısım'ının Dördüncü Sahnesi, Üçüncü Fasıl'daki Üçüncü Meclis'e nakledilir. Kaynak metinde Angelo, Catarina'ya âşığının adını vermesi hâlinde onu manastıra kapatacağını ve sevgilisini idam sehpasına göndereceğini söyler (Hugo, 1835, s. 93). Nureddin ise manastır cezasını ait olduğu dünyaya uygun olarak "ölünceye kadar zindana atmak" şekline sokar ve idam sehpası atfını eksiltir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 80). Metinler arası aktarımdaki en büyük farklılık, asil kadının kocasından gelen ölüm tehdidi karşısında sergilediği tutum ve bu kısımdaki diyaloglara yapılan eklemelerdir. Catarina, ölüme hazır olmadığını söyleyerek çaresizce hayatı için yalvarıp merhamet diler (Hugo, 1835, s. 92-93). Selçuka ise ırz ve namus kavramları üzerinden şiddetli bir sözlü savunmaya geçerek diyaloga yeni bir kültürel boyut ilave eder. Selçuka, kocasının metresini kendi odasına kadar göndermesini yüzüne vurur, ona doğrudan alçak ve namussuz diyerek çıkışır. Böylece edilgen kadın imajı, kendi onurunu ve namusunu yüksek sesle savunan daha etkin bir yerel kadın profiline dönüşür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 79-80). Her iki metnin sonunda da kocanın kadına sırrı açıklaması için bir saat mühlet vermesi ve kadının çaresizce bu süreyi bir güne çıkarma çabası yapısal bir özetlemeye gidilmeden birebir muhafaza edilir. Netice olarak, dinî ve hukuki kurumlar kültürel karşılıklarıyla yerlileştirilir ve asil kadının teslimiyetçi tavrı yerel ahlak anlayışına dayalı sert bir başkaldırıyla desteklenir.

Yüzleşme anının ve mühlet verilmesinin ardından asil kadının yalnız kaldığı zamanlarda Ebüzziya Tevfik, karakterin psikolojik tepkilerini kendi kültürünün ahlak anlayışına göre tasvir eder. Üçüncü Gün'de yer alan Birinci Kısım'ın Beşinci Sahnesi, Üçüncü Fasıl'daki Dördüncü Meclis'e taşınırken asil kadının ölüme terk edildiği bu yalnızlık anı, korku motiflerinin ayıklandığı ve karakterin psikolojik tepkilerinin yerel inanç ögeleriyle yoğrulması sonucu köklü bir değişime uğrar. Catarina, kilitli kapı ile uçurum olan pencere arasında kaçış yolu bulamayıp dinlenmek üzere yatağına yöneldiğinde, yatak perdelerinin ardında siyah bir örtüyle kaplı idam kütüğü ve bir balta ile karşılaşarak büyük bir dehşete düşer (Hugo, 1835, s. 95-96). Bu abartılı ve gotik korku ögesi *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'tan eksiltilir ve Catarina'nın kapı ile pencereyi kontrol ettiği kaçış eylemleri kısaltılarak karakteri iç hesaplaşmaya yönlendirir. İdam aletlerinin metinden çıkarılmasıyla birlikte, asil kadının ölüme karşı sergilediği tutumda fark edilir bir düzenleme göze çarpar. Catarina, ölümün yaklaşması karşısında aklını yitirme noktasına gelen, pasif ve çaresiz bir profil çizerken (Hugo, 1835, s. 95-96); Selçuka, yatağını görünce önce kabri hatırlayıp kısa bir paniğe kapılsa da hemen ardından masumiyetinden güç alarak ahlaki bir başkaldırıya ve tevekküle yönelir. Ebüzziya Tevfik,

Selçuka'nın haksız yere öleceği hâlde masumiyetinden emin olarak Allah'a şükrettiği "Elhamdülillah ben bî-hak öleceğim" şeklindeki sözlerini metne ilave eder ve onun namert bir zalimin şüphesi altında yaşamaktansa masum bir şekilde sevinerek ölmeyi tercih ettiğini vurgular (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 81-82). Böylece, inancından ve iffetinden emin olarak ölümü bir kurtuluş ve onur meselesi olarak gören, hedef kültürün makbul kadınlık değerlerine yaslanan bir kadın kimliği metne eklenir.

Kadının bu kabullenişinin ardından âşığın odaya gizlice girdiği anlarda, metin kültürel uyarlamaların dozunu artırmaya devam eder. Üçüncü Gün'deki Birinci Kısım'ın Altıncı Sahnesi, Üçüncü Fasıl'daki Beşinci Meclis'te karşılık bulur. Kimi tasvirler çıkarılır ve dramatik yapıyı destekleyen eklemeler yapılır. Rodolfo, koca figürünün Molino Köprüsü üzerinde tutukluları sorguladığını, sokaklarda Venedikli okçuların gezindiğini ve Saint-Antoine Kilisesi'nde siyahlara bürünmüş gizemli bir cenaze hazırlığı yapıldığını söyler (Hugo, 1835, s. 98-99). Behram ise Nureddin'in Cezayir Köprüsü üzerinde insanları sorguya çektiğini ve medresede kimin için olduğu bilinmeyen bir cenaze tedariki bulunduğunu belirtir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 85). Aynı zamanda, kaynak metinde öldürüldüğü haber verilen casus Homodei (Hugo, 1835, s. 98), Haşhaşi şekline dönüştürülür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 86). Asil kadının korkusunu gizlemek ve âşığını teskin etmek için sergilediği tavırlarda belirgin eksiltmeler dikkati çeker. Catarina'nın âşığını kandırmak ve neşeli görünmek maksadıyla eline gitarını alıp sahte bir rahatlık sergilediği kısımlar (Hugo, 1835, s. 100) ayıklanır ve Selçuka'nın endişesi yalnızca sözlü teminatlara dayalı sade diyaloglarla dile getirilir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 86). Metnin gerilim unsurlarından biri olan ele geçirilmiş mektup meselesinde ise Türkçe metne duygusal bir ekleme yapılır. Rodolfo Reginella'ya verdiği mektubun ulaşıp ulaşmadığını kısa bir soruyla teyit edip geçerken (Hugo, 1835, s. 100), Behram bir mektubun varış haberini alana kadar insanın çektiği ıstırabı anlatır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 86). Her iki metnin kapanışında da yer alan asil kadının kendi yaklaşan ölümünü gizleyerek âşığından son bir buse talep etmesi ve ardından onu yaklaşan tehlikeden korumak için telaşla uzaklaştırması gibi olaylar değiştirilmez (Hugo, 1835, s. 102; Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 87-88). Ancak Venedik'in siyasi ve dinî atmosferi İslâm coğrafyasının kurumları ve isimlendirmeleriyle ikame edilerek sahne, hedef okurun zihniyet dünyasına uygun hâle getirilir.

Âşığın odadan uzaklaştırılmasının ve yedinci sahnenin atlanarak doğrudan çatışmanın zirvesine geçilmesinin ardından, asil kadın ile koca ve metresinin yüzleştiği o kritik an başlar. Yedinci sahnenin müstakil bir meclise dönüştürülmemesi, beşinci meclisten doğrudan yedinci meclise geçilmesine ve altıncı meclis numarasının atlanmasına yol açar; bu da Ebüzziya Tevfik'in sahne geçişlerinde uyguladığı sıkıştırma stratejisinin teknik bir yansımasıdır. Üçüncü Gün'ün Birinci Kısım'ında yer alan Sekizinci Sahne, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ın Üçüncü Fasıl'ındaki Yedinci Meclis'e aktarılırken bazı lirik kısımlar atılır ve asil kadının mukavemetini artıran güçlü kurgusal eklemelerle yeniden şekillendirilir. Angelo'nun karısıyla evlenme nedeni olan Venedik sarnıçlarının suyu üzerindeki imtiyazlı haklar ve buradan gelen yüz bin dükalık gelir (Hugo, 1835, s. 107), erek metinde Selçuka'nın babasının çeyiz olarak verdiği "Rum haracından senede yüz bin altın" şekline dönüştürülür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 91). Benzer biçimde, Angelo'nun Venedik dükü olan atalarıyla övünmesi (Hugo, 1835, s. 107), Nureddin'in ecdadının haydut olması ithamına çevrilir. Bu süreçte çevirmen tarafından metne oldukça dikkat çekici siyasi bir arka plan da ilave edilir. Catarina yalnızca kocasının despotluğundan yakınırken, Selçuka kocasını Sultan Selahaddin'in gücünü Müslümanların ve babasının üzerine çevirmekle suçlar (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 93). Catarina'nın Foscari ve Loredano gibi Venedikli asillerin eşlerine uyguladıkları tarihî şiddeti örnek göstererek "despot Venedik" ve "fahişe Venedik" sözleriyle dile getirdiği isyanı (Hugo, 1835, s. 109), erek metinde erkeğin tahakkümüne yönelik daha özetleyici ve genel bir isyana dönüşür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 95-96). Ayrıca, Catarina'nın ölüm korkusuyla annesini çağırıp ağladığı ve pasif bir kurbana dönüştüğü melankolik anlar metinden eksiltilir; bunun yerine Selçuka, kendisine acıyan metres Habibe'ye "Zavallı karı sensin" diye çıkıştığı, ahlaki üstünlüğünü savunduğu ve iffetiyle ölümü

kucakladığını vurguladığı ek diyaloglarla çok daha isyankâr ve dirayetli bir kadın profili çizer. Sahnenin sonunda koca figürünün zehri içmeyi reddeden karısını zorla öldürtmek üzere adamlarını çağırdığı kısımda ise Angelo'nun kılıç getirmesi için emrettiği Troïlo (Hugo, 1835, s. 106), Nureddin'in hançerlerle birlikte çağırdığı Zeynel ve Rüstem'e dönüşür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 97).

Nureddin'in Selçuka'yı asil kadını zorla öldürtmek üzere muhafızlarını çağırdığı bu gerilim anından sonra eylem, zehrin içildiği asıl kırılma noktasına ulaşır. Üçüncü Gün'ün Birinci Kısım'ının Dokuzuncu ve Onuncu sahneleri, Üçüncü Fasıl'daki Sekizinci Meclis'e aktarılırken, kaynak metindeki iki ayrı sahne tek bir meclis altında birleştirilir. Dokuzuncu Sahne'de La Tisbe, Catarina'yı zehri içmeye ikna etmeye çalışırken asıl sevilen kadının o olduğunu ve bu fedakârlığı bizzat âşık olduğu erkek için yaptığını açıkça itiraf eder (Hugo, 1835, s. 112). Ebüzziya Tevfik bu romantik itirafı kısaltır. Bunun yerine Habibe, Selçuka'yı "Allah aşkına" ve "Behram'ın başı için" şeklindeki yeminlerle ikna etmeye çalışır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 98). Zehri içme ve ölüm anını ihtiva eden Onuncu Sahne'de Selçuka, ölüm karşısında Habibe'ye yönelik öfkesini yüzüne vurur, hakkını kıyamet gününde alacağını ve Habibe'nin de ileride aynı zalimlikleri yaşayıp rakibine yalvaracağını haykırır. Asil kadının kocasıyla son yüzleşmesinde ise dinî ve mekânsal değişiklikler öne çıkar. Catarina'nın kocasının gözleri önünde zehri içtikten sonra "ben saf ve temizim" dediği kısım (Hugo, 1835, s. 114), Selçuka'nın "ismetimde de leke yoktur" ve "seninle ahirette görüşürüz" şeklinde ifade edilir. Habibe'nin "kütüphanemde Allah'ıma yalvararak öleyim" demesiyle sahne tamamlanır (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 100-102).

Zehirlenme olayının hemen ardından cesedin ortadan kaldırılması planı devreye girer. Üçüncü Gün'ün Birinci Kısım'ındaki On Birinci Sahne, Üçüncü Fasıl'ın Dokuzuncu ve Onuncu meclislerine taşınır. Kaynak eserde tek bir sahne olarak kurgulanan ve Engelo'nun muhafızlara emir verip çıkmasıyla La Tisbe'nin onlara rüşvet vermesi eylemlerini kesintisiz biçimde sunan bu bölüm, erek metinde Nureddin'in çıkışına bağlı olarak iki ayrı meclise bölünür. Bu sahnenin yerlileştirilmesinde dikkati çeken en belirgin ekleme, Dokuzuncu Meclis'in başında Nureddin'in Zeynel ve Rüstem adlı adamlarını çağırarak onlara gizli odanın anahtarını vermesi ve tutuklu üç kişiyi konuşturmadan getirmelerini emretmesiyle olay örgüsüne dâhil edilen saray entrikasıdır. Kaynak metinde gece bekçisi olan figürler, erek metinde birer suikastçıya dönüşürler. Angelo'nun Catarina'nın sahte cesedinin taşınması için verdiği emirler aktarılırken, kaynak metinde yer alan mahzen/bodrum ve çukur/mezar gibi gömü alanları, "lahit" kelimesiyle ifade edilir. Angelo'nun yeraltı mezarlığındaki taşın kaldırılması ve cesedin çukura yerleştirilmesi üzerine verdiği detaylı ve uzun tasvirler ise erek metinden eksiltilerek Nureddin'in cesedi hazırlanmış bir lahde bırakmalarını emrettiği oldukça kısa bir diyaloğa dönüştürülür (Hugo, 1835, s. 117-118; Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 102-103). Metresin muhafızlara rüşvet vererek kaçış planını kurguladığı Onuncu Meclis'te La Tisbe'nin bekçilere verdiği iki yüz altın, Habibe'nin verdiği beş yüz altınlık bir keseye dönüşür. Son olarak, gece bekçileri verilen rüşveti yalnızca resmî bir onayla kabul ederken, erek metinde suikastçılardan birinin parayı elinde tartarak "Pazarlık olduktan sonra kim yok der ki?" şeklindeki yerel ve halk ağzına özgü tepkisi metne eklenir ve böylece sahnenin finali tamamlanır (Hugo, 1835, s. 118; Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 104).

Birinci kısmın kültürel ve kurgusal uyarlamalarla tamamlanmasının ardından, eserin büyük finaline geçilir. *Angelo, Tyran de Padoue*'nun Üçüncü Gün perdesine ait İkinci Kısım, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ta Üçüncü Fasla Zeyl başlığı altında yer alan bölüme tekabül eder ve her iki metin de üçer sahneden oluşur. Birinci Sahne'de La Tisbe, sahte bir ölüm uykusunda olan Catarina'nın başucunda, iki gece bekçisi ve bir siyahi uşakla kaçış planının son hazırlıklarını yapar (Hugo, 1835, s. 119-121). Bu sahne Birinci Meclis'e birebir aktarılır ve Habibe, lahit içinde yatan Selçuka'nın etrafında suikastçı ile siyahi uşağın yerini alan Harem Ağası'na atların hazırlanması ve kapıların tutulması yönünde emirler verir (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 106). İkinci Sahne'de La Tisbe, uyuyan asil kadın ile yalnız kalarak tiyatro oyuncusu olarak çektiği acıları ve Rodolfo'ya duyduğu aşkı

sorguladığı derin bir vicdan muhasebesi yaşar (Hugo, 1835, s. 123). Bu monolog kısım İkinci Meclis'e taşınarak Habibe'nin Selçuka'nın nâşı başında dünyanın vefasızlığını, kendini feda edişini ve Behram'a olan samimi muhabbetini dile getirdiği duygusal bir dertleşmeye dönüşür (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 108-110). Son olarak, sahne kurgusunun trajik düğümünün çözüldüğü ve Rodolfo'nun odaya girip zehirleme eylemi yüzünden metresi La Tisbe'yi bıçakladığı, akabinde ölü numarası yapan Catarina'nın uyanarak sırrın aydınlandığı Üçüncü Sahne (Hugo, 1835, s. 123-124), Üçüncü Meclis olarak karşılık bulur. Behram'ın Habibe'yi hançerlemesi, lahit içinden Selçuka'nın seslenmesiyle hakikatin ortaya çıkması ve Habibe'nin fedakârlığını itiraf edip can vermesiyle uyumlu bir yapısal örtüşme sergiler (Ebüzziya Tevfik, 1874, s. 110-120). Böylelikle Ebüzziya Tevfik, eserin finalini oluşturan bu kısmı, karakter giriş çıkışlarında ve sahne düzeninde bir değişikliğe gitmeksizin, yerli şahıs kadrosuyla üç meclis hâlinde kendi diline aktarır ve böylece eseri tamamlar.

Ebüzziya Tevfik, kaynak metnin çatışma eksenini ve eylem akışını temel hatlarıyla muhafaza ederken, Batı aristokrasisine, Hristiyanlığa ve gotik estetiğe dair ritüelleri, uzun tarihî söylemleri ve abartılı korku unsurlarını metinden özenle eksiltir. Bu bilinçli eksiltmelerin yerini, İslâm inancının ölüm ritüelleri, Selçuklu coğrafyasının siyasi entrikaları ile Haşhaşi efsaneleri ve Doğu'nun mertlik algısını merkezine alan yerel motifler alır. Metinler arası bu aktarım sürecinde karakter psikolojileri de ciddi bir dönüşüme uğrar; eser, ölüm karşısında edilgen ve çaresiz kalan Batılı kadın imajını, iffet ve namus kavramları eşliğinde sesini yükselten daha etkin bir Doğu kadınına dönüştürür. Bu yeni profil, hedef kültürün makbul kadınlık normları içinde kalan ve onları yeniden üreten bir failliği temsil eder. Bu durum, sahne geçişlerinde uygulanan sıkıştırma ve monolog özetleme hamleleriyle tempoyu teknik olarak hızlandırırken, ideolojik bağlamda hedef okurun zihniyet dünyasına ve ahlaki beklentilerine uyum sağlayan özgün bir kültürel sentez ortaya koyar.

Birinci Fasıl'da siyasi muhtevanın törpülenmesinin, İkinci Fasıl'da kültürel ızgara ve cinsiyet ideolojisinin çevirmenin kararlarını nasıl yönlendirdiğini görmüştük. Üçüncü Fasıl bu iki katmanı bünyesinde barındırırken onlara üçüncü ve en derin boyutu ekler: dinî ritüelin ideolojik dönüşümü. Ancak bu boyutun anlaşılabilmesi için önce Üçüncü Fasıl'ın her iki metindeki yapısal konumunu tespit etmek gerekir. Hem *Angelo, Tyran de Padoue*'nun Üçüncü Gün'ü hem de *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ın Üçüncü Fasıl'ı, karakterlerin mutlak bir kaderle yüzleştiği ve iktidar baskısının zirveye ulaştığı evredir. Her iki metinde de birey, kaçışın artık imkânsızlaştığı o sıkışma noktasında ölümle hesaplaşmak zorunda kalır. Lefevere'in kuramsal çerçevesi bu yapısal paralelliği aşan bir soruyu gündeme taşır: aynı dramatik krizi paylaşan iki metin neden birbirinden bu denli farklı bir ölüm poetikası üretmektedir? Kaynak metnin Üçüncü Gün'ü bir trajik arınma sunarken erek metnin Üçüncü Fasıl'ı bu süreci vicdan muhasebesi ve fedakârlık üzerinden kurar. Lefevere'e göre yanıt açıktır: kahramanın ölüme yaklaşma biçimi hedef kültürün ideolojik ızgarasının dayattığı ahlaki beklentiler doğrultusunda biçimlenir. Bu beklentiler değiştikçe aynı kriz birbirinden köklü biçimde ayrışan iki anlatıya dönüşür.

Bu ayrışmanın en somut tezahürü dinî ritüelin ikamesidir. Lefevere'e göre kaynak kültürün dinî sembolleri, kurumları ve ritüelleri hedef kültürün kavramsal ızgarasıyla çeliştiğinde çevirmen bu unsurları silme, zararsızlaştırma ya da hedef kültürün inanç sistemiyle ikame etme yollarından birine başvurur (Lefevere, 1992b, s. 86–87). Ebüzziya Tevfik'in bu bölümdeki tercihlerinin neredeyse tamamı ikame stratejisini izler. Saint-Antoine de Padoue Kilisesi dekanı ve başrahibinin hoca ve nikaplı adama, günah çıkarmanın tövbe ve istiğfar ettirmeye, yeraltı mezarlığının Mescid-i Keyf'e ve lahde, Malaspina zehrinin Halep'ten temin edilen Haşhaşi zehrine dönüşümü; Lefevere'in Lysistrata'nın Nijerya adaptasyonunda tespit ettiği mekanizmayla yapısal olarak örtüşür: Yunan kültürüne ait siyasi bir nesne olan şifre çubuğu, Afrika tanrısı Shango'nun ritüel asasına dönüştürülerek hedef kültürün dinî senaryosuna oturtulmuştu (Lefevere, 1992a, s. 57). Ebüzziya Tevfik de Hristiyan ölüm ritüellerinin tümünü (mumlar, aziz türbesi ve hanedan armaları) metinden

çıkarıp İslâmi uygulama esaslarıyla ikame eder. Bu ikame, hedef kültürün ideolojik ızgarasında Hristiyanlığa ait her referansın yarattığı yabancılaştırıcı etkiyi ortadan kaldıran zorunlu bir arındırma amacının sonucudur.

Ne var ki bu arındırmayı yalnızca hedef kitlenin beklentilerine dönük bir zorunluluk olarak okumak, ikame stratejisinin çevirmenin kendi kimlik tasavvuruyla örtüştüğü gerçeğini gölgede bırakır. Türesay'ın Ebüzziya Tevfik'in geç dönem yazıları üzerine incelemesi, yazarın kimlik tasavvurunda son kertede belirleyici olanın etnik köken değil dinî aidiyet olduğunu; ona göre insanları birbirine yaklaştıran ve birbirinden uzaklaştıran unsurların başında mezhebin geldiğini ve Osmanlılığın onun zihninde fiilen Müslümanlıkla örtüştüğünü ortaya koyar (Türesay, 2002, s. 11, 15-16). Dolayısıyla 1874'te kilisenin mescide, günah çıkarmanın tövbe ve istiğfara dönüştürülmesi, hedef kültürün ızgarasına yapılan bir uyarlama olduğu kadar, çevirmenin yıllar sonra açıkça dile getireceği kimlik hiyerarşisinin metne erkenden sinmiş hâlidir. Lefevere'in ideolojiyi yazara sonradan dayatılan bir baskı aracı olmaktan öte onun bilişsel süreçlerini en başından yapılandıran içkin bir dinamik olarak tanımlaması (Lefevere, 1992a, s. 16), burada karşılığını bulur.

Dinî arındırmanın tamamlandığı bu zeminde mekânın ideolojik işlevi de dönüşür. Angelo'nun kapalı koridorları ve gözetim ağıyla örülü sarayı, İkinci Gün'de olduğu gibi Üçüncü Gün'de de iktidarın her yere sızan kavramsal ızgarasının mimari karşılığıdır. Lahit ve yeraltı mezarlığı ise bu ızgaranın ölümü bile kuşattığı son noktayı işaret eder. Habibe'deki lahit ve Mescid-i Keyf ise aynı kapalılığı ve kaçışın imkânsızlığını korurken yerel bir tehlike ve korunma ikilemi içinde yeniden kurulur. Ölüm artık kurumsal olarak devlet terörünün değil bireysel bir ahlaki hesaplaşmanın ve İslâmi teslimiyet geleneğinin çerçevesinde konumlanır. Lefevere'in Franz'ın uyarlamasında gösterdiği üzere, mekânın değiştirilmesi karakterin varoluşsal yüzleşme anının inandırıcılığını etkiler (Lefevere, 1992a, s. 157). Ebüzziya Tevfik'in mekâna yönelik tercihleri de aynı işlevi görür. Dinî ve kültürel olarak tanıdık olan, ideolojik açıdan meşru olandır.

Karakterlerin ölüm karşısındaki tutumunun yeniden biçimlenmesi, mekânın bahsedilen dönüşümünün üzerine inşa edilir. Lefevere, Franz'ın Danton'un alaycı, felsefi ve özgür ruhlu karakterini Schiller tarzı trajik kahraman kalıbına soktuğunu, ölüme dair varoluşsal sorgulamaları ise tiyatronun akışını bozan gereksiz müdahaleler olarak köşeli paranteze alıp dışladığını gösterir (Lefevere, 1992a, s. 155–159). Angelo'nun Üçüncü Gün'ündeki isyan ve kaba kuvvet içeren ölüm sahneleri Batı romantizminin bireysel kadercilik poetikasına aittir. Bu poetika Osmanlı okuyucusunun ideolojik ızgarasıyla çatışır. Izgaranın normları eylem, ahlaki berraklık ve dinî teslimiyettir. Selçuka ise bu çatışmayı tersine çeviren bir kahraman kimliği sunar: yatak odasında kabri hatırlayıp kısa bir paniğe kapıldıktan sonra masumiyetinden güç alarak "Elhamdülillah ben bî-hak öleceğim" der. Catarina'nın isyankâr ve felsefi derinliğinin törpülenmesi, Selçuka'nın ise inanç ve iffet değerleriyle güçlendirilmesi, Lefevere'in ahlaki açıdan daha olumlu kahraman inşasının yerel ideolojik beklentilerle örtüştürülmesi olarak tanımladığı dönüşümün gereğidir (Lefevere, 1992a, s. 158). Böylece Angelo'nun trajik arınması, Habibe'de yerel ahlaki kodların süzgecinden geçirilmiş bir vicdan muhasebesi ve fedakârlık anlatısına dönüşür.

Ne var ki Selçuka'nın bu dönüşümünü salt bir güçlenme ya da özgürleşme anlatısı olarak okumak, dönüşümün ideolojik sınırlarını gözden kaçırmak olur. Selçuka'nın kocasına yönelttiği başkaldırının dayanağı dikkatle incelendiğinde, bu direnişin ataerkil sistemin dışına çıkan değil tam da o sistemin meşru saydığı kavramlara yaslanan bir manevra olduğu görülür. Selçuka, kocasını ancak kendi ismetinin lekesizliği vasıtasıyla ahlaken gayrimeşru ilan edebilmekte; gücünü, egemen cinsiyet ideolojisinin kadına tanıdığı tek meşru zeminden, yani namusundan devşirmektedir. Bu durum, Kandiyoti'nin (1988) "ataerkil pazarlık" olarak kavramsallaştırdığı olguyla doğrudan örtüşür. Kadın, kendisini kuşatan ataerkil yapının kurallarını reddederek değil bu kuralları stratejik

biçimde kullanarak sınırlı bir faillik alanı kazanır. Dolayısıyla Catarina'dan Selçuka'ya geçişte yaşanan dönüşüm, Batılı edilgen kadının yerini bağımsız ve özgür bir öznenin almasından ziyade, bir tahakküm biçiminin yerini hedef kültüre özgü başka bir tahakküm biçiminin almasıdır. Bu okuma Lefevere'in kuramıyla da tutarlıdır; çünkü Lefevere, ideolojinin kadın karakterleri egemen cinsiyet normlarına uyumlu kılmak için yeniden biçimlendirdiğini vurgular (Lefevere, 1992a, s. 143–144). Selçuka'nın gür sesi bu nedenle ataerkinin meşru kıldığı sınırlar içinde kalan ve onun değerlerini yeniden üreten bir failliğin ifadesidir. Ebüzziya Tevfik'in bu tercihi, Yeni Osmanlı dünya görüşünün Batılı bireysellik ile İslâmi ahlak arasında kurmaya çalıştığı sentezin, kadın kimliği söz konusu olduğunda nasıl ataerkil bir zemine yaslandığını gösterir.

La Tisbe'nin vicdan muhasebesi monoloğunun Habibe'nin lirik dertleşmesine evrilmesi bu mekanizmanın fedakârlık boyutunu tamamlar. Lefevere'in Aeneis çevirmenleri üzerine çözümlemesinde gösterdiği gibi, çevirmenler bir kahramanın ahlaken sorunlu eylemini hedef kültürün beklentilerine uydururken bir dizi savunma hattı geliştirir: eylemi mazeretle gerekçelendirmek, suçu başka bir özneye kaydırmak ya da karaktere ahlaki bir yargı yükleyip metnin kendisini aklamak (Bassnett & Lefevere, 1998, s. 48). Rahatsız edici ayrıntıların büsbütün silinmesi ise ayrı bir strateji olarak işler (Lefevere, 1992a, s. 97-98). La Tisbe'nin monoloğu Rodolfo'ya duyduğu karşılıksız aşkı ve tiyatro oyuncusu olmanın toplumsal acısını konu alan bireysel bir hesaplaşmadır. Habibe ise bu kişisel hesaplaşmayı dünyanın vefasızlığı ve Allah'a teslimiyet eksenine taşır. "Kütüphanemde Allah'ıma yalvararak öleyim" cümlesiyle özverinin anlamı bireysel tutku alanından dinî ve ahlaki bir alana çekilir. Batı romantizminin öznelci vicdan muhasebesi böylece yerel bir özveri anlatısına, Lefevere'in terminolojisiyle ideolojik açıdan zararsızlaştırılmış bir yerlileştirme örneğine (Lefevere, 1992a, s. 14) dönüştürülmüş olur.

Sonuç

Bu çalışma, Ebüzziya Tevfik'in *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* adlı uyarlamasını André Lefevere'in patronaja dair kuramsal çerçevesi ışığında inceleyerek, bir edebî metnin erek kültüre aktarılırken hangi ideolojik ve yapısal dönüşümlerden geçtiğini ortaya koymuştur. Ebüzziya Tevfik'in Hugo'nun bu eserini seçmesinde birden çok dinamik rol oynamıştır. Her şeyden önce, Yenileşme devri edebiyatında tiyatroya yüklenen, kitleleri dönüştürme ve onlara ahlaki bir rehberlik sunma misyonu bu tercihin başlıca itici güçlerindendir. Buna, yazarın Yeni Osmanlılar çevresine mensubiyeti ve özellikle Namık Kemal'in tarih felsefesiyle beslenen siyasi duyarlılığı eklenir. Bu duyarlılık, metnin yeniden kurgulanışında belirleyici bir etken olmuştur. Venedik despotizminin Haşhaşi entrikalarına indirgenmesi, mutlakiyetin gözetim ve sansür düzenini aşmaya yönelik bilinçli bir siyasi stratejinin de ürünüdür. Bu siyasi saikin yanında ekonomik şartların payını da göz ardı etmemek gerekir. Matbaası kapatılıp Rodos'a sürülen yazarın bu yıllarda yaşadığı mali darboğaz, Lefevere'in patronajın ekonomik bileşeni olarak tanımladığı baskının bir tür tezahürüdür. Üretim araçlarından ve düzenli gelirinden kopmuş bir yazar için yayımlanabilir, sahnelenebilir bir eser ortaya koymak aynı zamanda maddi bir gerekliliktir. Uyarlamanın benimsediği yalın ve hızlı dramatik biçim de bu koşullarla uyum içindedir.

İnceleme boyunca elde edilen bulgular, Lefevere'in birbirini tamamlayan kavramlarının uyarlama metninde nasıl eş zamanlı işlediğini aşamalı olarak göstermiştir. İlk olarak çalışma, çevirinin toplumsal beklentilerden bağımsız, nesnel bir aktarım olmadığı önermesinden hareketle, Tanzimat dönemi Türk tiyatrosunun Batı dramatik geleneğiyle kurduğu ilişkinin temelde ideolojik bir yeniden üretim süreci olduğunu temellendirmiştir. Bu zemin üzerinde Lefevere'in yeniden yazım, patronaj ve ideoloji kavramları birincil araçlar olarak benimsenmiş; Ebüzziya Tevfik'in Yeni Osmanlı kimliği ve Rodos sürgününün getirdiği patronaj baskısı, uyarlamanın hangi koşullar altında biçimlendiğini açıklayan bağlamsal çerçeve olarak konumlandırılmıştır.

İkinci aşamada, Victor Hugo'nun kaynak metnindeki devlet eleştirisinin uyarlamada nasıl etkisizleştirildiği gösterilmiştir. Venedik'in kurumsal terörünü ve Onlar Konseyi'nin gözetim ağını

merkeze alan sistematik iktidar eleştirisi, uyarlamada Haşhaşiler tarikatının suikast tehdidine indirgenmiştir. Bu dönüşüm, Lefevere'in egemen söylemle çatışan ögelerin tehlikesiz ve tanıdık bir forma büründürülmesi olarak tanımladığı ideolojik zararsızlaştırma mekanizmasının karşılığıdır. Çalışma bu noktada, siyasi çatışmanın Selçuklu-Eyyubi coğrafyasına taşındığı bu zararsızlaştırmanın, Lefevere'in doğrudan Osmanlı İmparatorluğu üzerinden örneklendirdiği farklılaşmamış patronaj sisteminin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu ortaya koymuştur.

Üçüncü aşamada, ideolojik dönüşümün metnin alt düzeyinde de işlediği gösterilmiştir. Hedef kültürün kavramsal ızgarasıyla bağdaşmayan nesne, mekân ve simgeler sistematik biçimde ikame edilmiştir: oratoryo kitap odasına, haç muskaya, Venedik rozeti Fedai yazısına, Batılı lirik parça tambur eşliğindeki şarkıya dönüşmüştür. Bu kesitte ayrıca, Hugo'nun romantik dramının uzun lirik tiratlarının Selçuka'nın kısa ve eylem odaklı diyaloglarına evrilmesi, Lefevere'in ideoloji ile poetika çatıştığında poetikanın ideolojiye boyun eğmek zorunda kaldığı yönündeki saptamasının tiyatro eserindeki izdüşümü olarak değerlendirilmiştir.

Dördüncü aşamada, dönüşümün en derin katmanı olan dinî ikame ve cinsiyet ideolojisi ele alınmıştır. Hristiyanlığa ait ritüeller İslâmi gelenekteki uygulama esaslarıyla değiştirilmiş; kilise mescide, günah çıkarma tövbe ve istiğfara dönüştürülmüştür. Bu dinî arındırmanın üzerine inşa edilen en köklü dönüşüm ise karakter düzleminde gerçekleşmiştir. Batı romantizminin bireysel kadercilik poetikasına sahip, ölüm karşısında bütünüyle edilgen Catarina, iffet ve inançlarıyla sesini yükselten daha etkin bir Doğu kadını olan Selçuka'yla karşılık bulmuştur. Ancak bu dönüşüm, bir tahakküm biçiminin yerini hedef kültüre özgü başka bir tahakküm biçiminin almasıdır. Selçuka'nın failliği, ataerkinin meşru kıldığı sınırlar içinde kalmaktadır.

Bütün bu aşamalar bir arada değerlendirildiğinde, Lefevere'in kuramsal çerçevesinin birbirini tamamlayan bir kavramlar ağı olarak işlediği açıkça görülmektedir. Farklılaşmamış patronaj modeli çevirmenin hareket alanını belirlemiş, ideoloji bu alan içindeki müdahalelerin önceliğini saptamış, kültürel ızgara her bir sahne düzeyindeki ikame ve eksiltmeleri yönetmiş, ideoloji-poetika hiyerarşisi dramatik formun bütününü şekillendirmiş, cinsiyet ideolojisi kadın kimliğini yeniden inşa etmiş, dinî ikame stratejisi ise bu zincirin en derinlikli halkasını oluşturmuştur.

Nihayetinde bu çalışma, tiyatro aktarımında çeviri ile uyarlama arasındaki sınırın ne denli geçirgen olduğunu somut olarak göstermiştir. Ebüzziya Tevfik'in sahne geçişlerinde uyguladığı sıkıştırma ve monolog eksiltmeleri oyunun temposunu teknik düzeyde hızlandırırken, metnin bütününe yön veren asıl unsur hedef okurun zihniyet dünyasına ve ahlaki beklentilerine duyulan ideolojik bağlılık olmuştur. *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*, bu yönüyle siyasi, dinî ve toplumsal cinsiyet ideolojilerinin eş zamanlı baskısı altında üretilmiş, ideolojik açıdan bütünlüklü bir yeniden yazım uygulamasıdır.

Bu bulgular, *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk*'ı bir uyarlama olmanın ötesine taşıyarak Osmanlı modernleşmesinin temel bir gerilimine ışık tutar. Ebüzziya Tevfik'in metni, Batı ile Doğu'nun ahlaki, dinî ve siyasi değer dünyasının bir araya getirildiği bir eserdir. Ancak bu durum, iki kültürün eşit ve uyumlu bir bireşimi değildir. İçinde patronaj baskısının, otosansürün ve ideolojik yönlendirmenin izlerini taşıyan gerilimli bir terkiptir. Tanzimat aydınının Batılı bir kanonik metinle tesis ettiği ilişki, ne bütünüyle bir benimseme ne de bütünüyle bir ret üzerine kuruludur. Bu ilişki, kaynak metni erek kültürün ideolojik ızgarasından geçirerek hem ondan yararlanan hem de onu dönüştüren bir stratejiye dayanır. Bu anlamda söz konusu uyarlama, Batı dışı modernleşme tecrübesinin edebî alandaki tipik tezahürlerinden biri olarak, modernleşmenin bir yeniden inşa süreci olduğunu gösterir.

Çalışmanın daha geniş ölçekteki kuramsal çıkarımı ise tiyatro çevirisi ve uyarlama araştırmalarında orijinale sadakat idealinin sınırlılığına ilişkindir. *Habibe Yâhut Semâhat-ı Aşk* örneği, bir tiyatro metninin başarısının, hedef kültürün ideolojik, ahlaki ve estetik ızgarasına ne ölçüde eklemlenebildiğiyle belirlendiğini ortaya koymaktadır. Bir uyarlamanın başarısı, erek

kültürün zihniyet dünyasında işlevsel, anlamlı ve canlı bir karşılık üretebilmesinde aranmalıdır. Dolayısıyla bu çalışma, uyarlamaların iktidar ilişkileri, patronaj mekanizmaları ve kültürel müzakere ekseninde okunması gerektiğini önermektedir. Bir edebî eserin farklı tarihî ve coğrafi koşullarda yaşamını sürdürmesi, yeni bağlamların beklentilerine göre yeniden yazılabilme kapasitesinde yatmaktadır.

References

Akgün, A. (2006). Sürgün ve soruşturmalar çerçevesinde Ebüzziya Tevfik. A. Ceyhan (Haz.), *Ayla Demiroğlu* kitabı içinde (s. 169-181). Kutupyıldızı Yayınları.

Akün, Ö. F. (2006). Nâmık Kemal. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi* (Cilt 32, ss. 361-378). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İletişim Yayınları.

Bassnett, S. (1993). *Comparative literature: A critical introduction*. Blackwell.

Bassnett, S. (2002). *Translation studies* (3rd ed.). Routledge.

Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Multilingual Matters.

Ebüzziya Tevfik (1291/1874). *Habibe Yâhut Semahât-ı Aşk*. Hayal Matbaası.

Ebüzziya Tevfik (1300/1883). *Hasan bin Sabah*. Matbaa-i Ebüzziya.

Ebüzziya Tevfik (2019). *Yeni Osmanlılar tarihi* (Y. Öztürk, Haz.). Kapı Yayınları.

Ebüzziya, Z. (1994). Ebüzziya Mehmed Tevfik. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 10, ss. 374-376). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Gür, A. (1998). *Ebüzziya Tevfik/Hayatı; Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Hugo, V. (1835). *Angelo Tyran de Padoue*. J. Hetzel & Cie et Maison Quantin.

Kandiyoti, D. (1988). Bargaining with patriarchy. *Gender & Society, 2*(3), 274-290.

Kerman, Z. (1978). *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerine Bir Araştırma*. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kılıçarslan, V. (2026). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Hakka Sığındık romanı ve radyo tiyatrosu uyarlaması. *Kültürk*, 13, 129-150.

Lefevere, A. (1992a). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.

Lefevere, A. (1992b). *Translating literature: Practice and theory in a comparative literature context.* Modern Language Association of America.

Lefevere, A. (1992c). *Translation/history/culture: A sourcebook*. Routledge

Mardin, Ş. (1996). *Yeni Osmanlı düşüncesinin doğuşu* (M. Türköne, F. Unan ve İ. Erdoğan, Çev.). İletişim Yayınları.

Namık Kemal (1326/1910). *Külliyat-ı Kemâl İkinci Tertib/Osmanlı Tarihi Cilt 1 Cüz 1*. Mahmud Bey Matbaası.

Ortaylı, İ. (2016). *Osmanlı düşünce dünyası*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ortaylı, İ. (2018). *İmparatorluğun en uzun yüzyılı*. Kronik Kitap.

Öz, M. (1997). Haşîşiyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 16, ss. 418-419). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Pym, A. (2007). Philosophy and translation. P. Kuhiwczak & K. Littau (Der.), *A companion to translation studies* içinde (s. 24-44). Multilingual Matters.

Rundle, C. (2022). Introduction: The historiography of translation and interpreting. C. Rundle (Der.), *The Routledge handbook of translation history* içinde (s. XVIII-XXVI). Routledge.

Schäffner, C. (2007). Politics and translation. P. Kuhiwczak & K. Littau (Der.), *A companion to translation studies* içinde (s. 134-147). Multilingual Matters.

Sevengil, R. A. (2015). *Türk tiyatrosu tarihi*. Alfa Yayınları.

Snell-Hornby, M. (2007). Theatre and opera translation. P. Kuhiwczak & K. Littau (Der.), *A companion to translation studies* içinde (s. 106-119). Multilingual Matters.

Solak, C. (2023). *Tanzimat tiyatrosunda geleneksel unsurlar*. Çizgi Kitabevi.

Türesay, Ö. (2002). Osmanlı kimliğinin peşinde: Ebüzziya Tevfik Bey. *Müteferrika* (21), 3-25.

Ubersfeld, A. (2001). *Le roi et le bouffon: Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. José Corti.

Vandal-Sirois, H. & Bastin, G. L. (2012). Adaptation and appropriation: Is there a limit? L. Raw (Der.), *Translation, adaptation and transformation* içinde (s. 21-41). Bloomsbury.

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.