

13. Romantik Dramın Teorisi: Cromwell Ön Sözü¹**Can ŞAHİN²****APA:** Şahin, C. (2025). Romantik Dramın Teorisi: Cromwell Ön Sözü. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (48), 223-238. **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17385965>**Öz**

Bu makalenin amacı *Cromwell* ön sözü üzerine estetik bir okuma yapmaktır. Victor Hugo'nun 1827 yılında aynı adı taşıyan tiyatrosundan önce kaleme aldığı, fakat oyunla birlikte yayınladığı *Cromwell* ön sözü, romantik dramın teorisini kurduğu manifesto niteliğinde bir eserdir. Hugo, bu ön sözde klasisizmin katı kuralcılığı, üç birlik kuralının geçersizliği, groteskin sanattaki işlevi, karşıtların uyumu, türlerin harmanı, güzelin yeni tanımı, sanatta özgürlük ve özgünlük, sanatçının dehası, doğanın sanatta kullanımı, toplumsal fayda, evrensel konular gibi bir dizi meseleye ilişkin görüşlerini ortaya koyar. Hugo, ön sözde dile getirdiği görüşleri ikna edici argümanlarla açıklar, gerekçelendirir ve estetik olarak meşrulaştırma çabasına girer. Hugo'nun ön sözde ortaya koyduğu fikirler tümüyle ona ait değildir. Mme. de Stäel, Benjamin Constant, Guizot, Stendhal, Chateaubriand gibi birçok yazarın kuramsal yazıları Hugo'nun fikirlerinin olgunlaşmasına kaynaklık etmiştir. Hugo, adı geçen yazarların teorik fikirlerini bir senteze ulaştırmış, dahası ortaya koyduğu ilkelere bağlı dramlar yazarak teorik görüşlerini uygulama alanına taşımıştır. *Cromwell* ön sözü, Racine ile Corneille'in Fransız tiyatrosu üzerindeki etkisinin kırılmasında ve 19. yüzyıl tiyatrosunun klasisizmden romantizme geçişinde büyük bir etkisi olmuştur. Hugo'nun ön sözde ortaya koyduğu romantik dramın ilkelerini uyguladığı *Hernani* adlı oyunu Fransa'da klasisizmin sonunu getirmiş ve romantik dönemin miladı olmuştur.

Anahtar kelimeler: Romantik dram, Victor Hugo, *Cromwell* ön sözü

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. Bu makale, yazarın 2009 yılında Aix-Marseille Üniversitesi Karşılaştırmalı Avrupa Edebiyatı programında Prof. Dr. Fridrun Rinner ve Prof. Dr. Inès Oseki-Dépre danışmanlıklarında tamamladığı "L'Influence de la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo Sur la *Préface de Celal* de Namık Kemal" (Victor Hugo'nun *Cromwell Ön Sözü*'nün Namık Kemal'in *Celal Ön Sözü*'ne Etkisi) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.**Telif Hakkı & Lisans:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.**Kaynak:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.**Benzerlik Raporu:** Alındı – Turnitin / Oran: %8**Etik Şikayeti:** editor@rumelide.com**Makale Türü:** Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 14.09.2025-**Kabul Tarihi:** 18.10.2025-**Yayın Tarihi:** 19.10.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17385965>**Hakem Değerlendirmesi:** İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Title, Erzincan Binali Yıldırım University, Faculty of Science and Literature, Department of Turkish Language and Literature (Erzincan, Türkiye), **eposta:** csahin@erzincan.edu.tr **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0001-8038-9906> **ROR ID:** <https://ror.org/02h1e8605> **ISNI:** 0000 0001 1498 7262 **Crossreff Funder:** 501100009706

Theory of romantic drama: *The Preface to Cromwell*³

Abstract

The purpose of this article is to provide an aesthetic reading of the Preface to *Cromwell*. Written by Victor Hugo in 1827 prior to his play of the same name, but published alongside it, the Preface to *Cromwell* is a manifesto-like work that establishes the theory of romantic drama. In this preface, Hugo sets forth his views on a series of issues, including the rigid rules of classicism, the invalidity of the three unities rule, the function of the grotesque in art, the harmony of opposites, the blending of genres, the new definition of beauty, freedom and originality in art, the genius of the artist, the use of nature in art, social utility, and universal themes. The ideas Hugo presents in the preface are not entirely his own. The theoretical writings of many authors, such as Mme. de Staël, Benjamin Constant, Guizot, Stendhal, and Chateaubriand, contributed to the maturation of Hugo's ideas. Hugo synthesized the theoretical ideas of the aforementioned authors and, moreover, applied his theoretical views in practice by writing dramas based on the principles he put forward. This preface helped break the influence of classicism and Racine and Corneille on the French stage. Hugo's play *Hernani*, in which he applied the principles of romantic drama set forth in the preface, marked the end of classicism in France and became the beginning of the romantic era.

Keywords: Romantic drama, Victor Hugo, The preface to *Cromwell*.

³ **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography. This article is based on the author's master's thesis, completed in 2009 at the University of Aix-Marseille's Comparative European Literature program under the supervision of Prof. Dr. Fridrun Rinner and Prof. Dr. Inês Oseki-Dépré, titled "L'Influence de la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo Sur la *Préface de Celal* de Namık Kemal" (The Influence of Victor Hugo's Preface to Cromwell on Namık Kemal's Preface to Celal).

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography

Similarity Report: Received – Turnitin / Rate: %8

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 14.09.2025-**Acceptance Date:** 18.10.2025-**Publication Date:** 19.10.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.17385965>

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Giriş

Fransa’da 19. yy’ın ilk yarısında klasik komedi ve trajediler hâlâ sahneleniyordu, fakat popüler değillerdi. Bu dönemde Comedie Française, klasisizmin katı kuralcı yaklaşımıyla trajediler sunmaya devam etmekteydi. Hugo, Charles Nodier’nin etkisiyle romantizm akımına yönelir. Aynı şekilde İngiliz roman yazarı Walter Scott’a yakınlık duyan Hugo’yu romantik tiyatroya yönlendiren en önemli etken Shakespeare’in Paris’te sahnelenen oyunlarıdır (Yüksel, 1985, s. 175). Hugo’yu tiyatroya bağlayan nedenler arasında Stendhal’in *Racine et Shakespeare* (Racine ve Shakespeare) adlı eseri ile ilk dramatik tiyatro örneği olan Prosper Mérimée’nin *Théâtre de Clara Gazul*’u (Clara Gozul Tiyatrosu) gösterilebilir. Genç romantikleri evinde bir araya getiren Hugo’nun sadece sözde klasiklere ve ustaların taklitçilerine kızgın olduğu iddia edebilir, ancak gerçekte saldırıları Campistron’dan önce Racine’e ve La Harpe’den önce Boileau’ya yöneliktir (Doumic, 1897, s. 460). Hugo’nun 1826-1827 yıllarındaki ana kaygısı özgürlük ve düzenin bağdaşmaz olmadığını göstermek, hayal gücünün hakları ile gerçekliğin haklarını birleştirmektir (Marsan, 1912, s. 171).

Victor Hugo, “romantik” sözcüğüne daima karşı gelmiştir. Romantizmin onun için hürriyetten başka bir anlamı yoktur. Hugo “sanatla hürlik” ilkesini savunur; *Hernani*’nin ön sözünde edebiyatın liberalizmden başka bir şey olmadığını ifade eder:

Gençler, yılmayalım. Bize bugünü ne kadar zehir etmek isterlerse istesinler, istikbal güzel olacaktır. Boyuna yanlış anlatılan romantizm olsa olsa edebiyatta liberalizmdir; sırf mücadeleci cephesiyle ele alırsanız, romantizmin gerçek tarifi budur işte. Aşağı yukarı bütün uyanık zekâlar bu hakikati şimdiden kavramış bulunuyor, onlar kalabalıktır da... Halk çok geçmeden edebî liberalizmi en az siyasi liberalizm kadar benimseyecek: hareket şimdiden hayli ilerlemiş durumda... Düşünceleri birbirini tutan ve kafası işleyen herkes aynı hızla şu çifte hedefe doğru koşmalıdır: Sanatta hürriyet, cemiyette hürriyet... (Hugo, 1995, s. 31-32).

1830’da *Hernani*, Comedie-Française’de sahnelenir ve romantizmin klasisizme karşı kesin zaferinin sembolü hâline gelir. *Hernani*’nin başarısı, Amy Robsart’ın başarısızlığı, *Marion de Lorme*’nin yasaklanması, romantik tiyatronun eleştiri aracı olarak yayılması Hugo’yu tiyatroya giderek daha fazla bir tutkuyla bağlar. Hugo, Aristokrasi ve burjuvazinin hâkimiyetine rağmen klasik estetiği abartı, tuhaflık, ölçülemezlik, insan doğasına aykırılık, grotesk, alay, gülünçlüğü dramtizasyonu noktasında eleştirir; tiyatroya hem teknik hem de tematik yenilikler getirir. Hugo’nun klasik teorinin ve Racine ile Corneille’in Fransız sahnesi üzerindeki etkisinin kırılmasına yardımcı olduğu söylenebilir (Jäckel, 1934, s. 420-423).

Hugo’nun bütün ön sözlerinde tiyatronun bir kürsü olduğu düşüncesi hâkimdir (Bellessort, 1959, s. 57). *Lucrece Borgia*’nın ön sözünde şunları söyler: “*Dramın millî, sosyal ve insani bir vazifesi vardır. Halk, tiyatrodan ciddi ve derin bir ahlak dersi alarak çıkmalıdır*” (Hugo, 2001, s. 10). *Marion de Lorme*’nin ön sözünde dramın millî, evrensel ve gerçekçi olma niteliklerini ortaya koyar: “*Hem geniş, hem sade, tek ve çeşitli bir tiyatro tarihiyle millî, gerçekleriyle halka, ihtiraslarıyla bütün dünyaya seslenen beşeri, tabii ve dörtbaşı mamur bir tiyatrokurmanın tam sırası. Dram şairleri, iş başına!*” (Hugo, 1831, s. 8). Hugo, romantizmle toplumculuğu özdeşleştirir; ona göre sanatçı kendisini topluma ve insanlığa adayan kişidir: “*Partilerden daha yüksek bildiği şey halktır. Halktan daha üstün tuttuğu şey de insanlıktır*” (Hugo, 1928, s. 13). Hugo, “*Size kendimden söz ederken, sizden söz ediyorum*” sözüyle romantik akımın evrensel olma yönünü vurgular.

Hugo, 1827’de İngiliz cumhuriyetçi hükümdar figürüne odaklanan *Cromwell* adlı dramını yayınlar. Hugo, yirmi beş yaşında kaleme aldığı bu manzum dramı babasına ithaf eder. 1826-1827 yıllarında

Cromwell, o dönemin siyasi hareketlerinde çok aktif bir kişiliktir. Albert François Villemain 1819'da Oliver Cromwell'in karakteri ve rolü üzerine *Histoire de Cromwell* (Cromwell'in Tarihi) adlı bir eser yazar. Fransız tarihçi François Guizot'nun 1826'da kaleme aldığı *Histoire de l'Angleterre* (İngiltere Tarihi) adlı eser de Fransız entelektüel dünyasında İngiliz tarihine olan ilgiyi artırır. Ayrıca Balzac, Merimee ve Doigny du Panceau, 1819 ile 1825 yılları arasında Cromwell hakkında bir tiyatro oyunu yazarlar.

Hugo, dönemin en güçlü İngiliz diktatörünü sahneye taşıyarak onun karakter özelliklerini ve arzularını anlatır. Hugo, Cromwell üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda çok yönlü bir Cromwell profiline ulaşır. Ona göre tarihçiler bu önemli tarihi kişiliği eksik anlatmışlardır. Hugo, ön sözün son kısmında tiyatroya adını veren Cromwell'i tanıtır. Cromwell bir imparatorun mutlak gücüne sahiptir, aynı zamanda kral olmak istemektedir. Londra'da, parlamento ve Kent onun emri altındadır ve Cromwell'e krallık teklif ederler. Cromwell, kabul etmek üzeredir, ancak düşünceleri ve politikayı değerlendirme şekli onu rahatsız eder. Bir gece, nöbetçi subayın yerine geçer ve kendisine karşı bir komplo kurulduğunu anlar. Cromwell, taç giyme törenini büyük bir cesaretle bekler ve zamanı geldiğinde bunu reddederek rakiplerini şaşkına çevirir. Bu alçakgönüllü davranışı nedeniyle toplum tarafından onurlandırılır. 25 Haziran 1657'de sabah üçte Londra'da başlayan olaylar 26 Haziran öğlen saatlerinde sona erer.

Cromwell, Victor Hugo'nun ilk şiirsel dramıdır; hem tarihi bir sahne, hem tarihi bir trajedi, hem antik bir komedi -vodvile dönüşmeden önce- hem de bir melodramdır (Naugrette, 2004, s. 4). Yetmişden fazla sanatçı ve figüranın yer aldığı bu eser, sahneye uyarlaması zor bir dramdır. 7500 satırdan oluşan bu uzun oyun, iki akşam üst üste oynanarak sahnelenebilir. Oynanmak için değil okunmak için yazılan bu oyun, Hugo hayattayken sahnelenmemiş; ancak 1927'de sahnelenebilmiştir. Hugo, oyununun sahnelenmesini ister, ancak bunun pratik nedenlerin yanı sıra siyasi nedenlerle de imkânsız olduğu anlaşılır. Dahası *Cromwell*, Victor Hugo'nun politikayla ilgili görüşlerinin yer aldığı bir eserdir. Hugo'nun hiçbir dramı *Cromwell* kadar siyaset felsefesine ilişkin hem genel hem güncel sorunlarla kucak kucağa değildir (Tanilli, 2002, s. 66). Oyunun sahnelenmesinin önündeki asıl zorluk politiktir: Restorasyon Dönemi'nde, Brumaire Darbesi'nin ve 1814 ve 1815'teki çifte Restorasyon'un anısını açıkça görebildiği, kral katili sorununu, iyi bir cumhuriyetçi hükümetin görevlerini ve monarşik bir restorasyonun cazibesini grotesk bir tarzda ele alan bir oyunun sahnelenmesi düşünülemezdi (Naugrette, 2004, s. 10).

Hugo, teknik olarak sahnelenemeyeceği aşikâr olan oyununu bir ön söz/manifesto ile birlikte yayınlamak, bir yandan trajedinin kısıtlamalarından, diğer yandan da vodvil ve klasik melodramın demagojik bayağılığından kurtulmuş “elit” bir romantik dramın doğal, yani toplumsal meşruiyetini ilan etmiştir (Naugrette, 2001, s. 133). Hugo, oyununun sahnelemesinden çok, gerçek bir romantik dram örneği vermek ister. Ancak savunduğunun aksine, klasik tiyatronun yer ve zaman birliği kuralını reddetmez. Eserde sanatçıya verilen özgürlük ve klasik trajedi eserlerinde var olan monotonluğu kırma isteği dikkat çekmektedir.

Hugo, önce oyunu, ardından “romantik dramın savunması” niteliğinde olan ön sözünü yazar. Ön söz, şiir ve özellikle tiyatro üzerine bir teodir. *Cromwell* tiyatrosunun önemi ön sözündedir (Arlette, 1993, s. 78-80). *Cromwell* ön sözü, bir ön söz için hacimli sayılabilecek bir “peritext”tir. Racine, Corneille ve Molière gibi oyun yazarları tarafından geliştirilen neo-klasik tiyatroya kuramsal, sosyal, estetik bir meydan okumadır. Bu yönüyle anti-klasik bir manifesto ve vizyoner bir metindir. Kavga, “klasikler” ile “modernler” arasındadır. Hugo, *Cromwell* ile birlikte tiyatronun neo-klasik kurallardan bağımsızlığını ilan eder (Coulet du Gard, 1976, s. 94-101). Bu ön söz neoklasik kurallara karşı ve sanatsal özgürlüğü

savunan yoğun bir manifesto (Heffernan, 2015, s. 762) ve estetik bir meydan okumadır (Doumic, 1897, s. 460). Hugo bu ön sözle romantik devrimin tohumlarını atar. Bu ön söz 19. yy'ın ilk yarısında tiyatronun gelişiminde önemli değişiklikler getirir. Fransız romantizminin temel metinlerinden olan bu ön sözle birlikte romantizm “akım” olur.

Özgürlük çağrısı: *Cromwell* ön sözü

Ya Chateaubriand olacağım, ya da bir hiç!

Victor Hugo

Fransa'da 1827 ve 1830 yılları arasında, önemli sosyo-kültürel hedefleri olan edebî programları tanımlayan metinlerin sayısında artış olur. Stendhal'ın *Racine et Shakespeare* (1823 ve 1825), Hugo'nun *Cromwell* ön sözü (1827), Sainte-Beuve'ün *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français aux siècle* (1828), Émile Deschamps'ın *Études françaises et étrangères* ön sözü (1828), Vigny'nin *Réflexions sur la vérité dans l'art* (1829) ve *Lettre à Lord*** sur un système dramatique* (1830) adlı eserleri en önemlileri arasındadır. Stendhal'ın *Racine et Shakespeare* ve Manzoni'nin *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* adlı kuramsal çalışmaları 1823 yılına damgasını vurur. Bu yazarlar kuralların kaldırılması ve dramatik dehanın özgürlüğü çağrısında hemfikirler. Böylece Romantizmi, estetik özgürlük ile siyasi özgürlüğü birbirine bağlayacak ideolojik bir duruşa doğru yönlendirirler (Jäckel, 1934, s. 420-423).

Cromwell ön sözünde dile getirilen düşüncelerin hemen hepsi daha önce söylenmişti (Bellesort, 1959, s. 45). *Cromwell* ön sözü, kaynağını George Schlegel, Benjamin Constant, Mme. de Staël, Manzoni ve Stendhal'ın dile getirdiği fikirlerden alır. Bu ön sözde özellikle Stendhal'ın *Racine et Shakespeare* adlı eseri ile Mérimée'nin *Theatre de Clara Gazul* eserinin etkisi vardır. Guizot'nun *La Notice biographique et littéraire sur Shakespeare* (1821) adlı eseri, *Cromwell* ön sözünde yer alan birçok fikri daha önce dile getirmiştir. Hugo, kendisinden önce Aydınlanma kuramcıları tarafından türlerin hiyerarşisine, kuralların yapaylığına karşı ve ayrıca kendisinden önceki romantik dram kuramcıları tarafından geliştirilen çok sayıda fikri ele alır. Ön söz, Stendhal tarafından *Shakespeare et Racine*'de (1823-1825) ortaya konan bazı eleştirel motifleri güçlendirir ve Chateaubriand, Mme. de Staël ve August Schlegel'in Shakespeare üzerine verdiği derslerden büyük ölçüde yararlanır (Heffernan, 2015, s. 762). Örneğin Mme. de Staël yeni bir toplumun kendini yeni bir edebiyatla ifade etmesi gerektiğini 1800'de söylemişti. Chateaubriand ve Stendhal, Fransız edebiyatının eskidiği konusunda bazı endişelerini dile getirmişlerdi (Coulet du Gard, s. 94). Hugo'nun ön sözde yücelttiği fikirler, uygarlığın birbirini izleyen aşamalara bölünmesi, Shakespeare'in yüceltilmesi, komik ve groteskin kucaklanması, ona özgü değildi. Edebiyatın toplumun ifadesi olduğu ve belirli bir toplumsal evrim durumunu yansıttığı fikri, muhtemelen Mme. de Staël aracılığıyla Bonals'tan gelir. Aydınlanma felsefesini az çok kasıtlı olarak eski rejimle karıştırarak on sekizinci yüzyıl tüm kötülüklerle suçlamaktan ibaret olan tutum, *De L'Allemagne*'de Mme. de Staël'e aittir. Hristiyan dininin bir duyarlılık, modern bir melankoli yaratmadaki rolüne ilişkin spiritüalist gelişmeler doğrudan *Génie du Christianisme*'den gelmektedir. Dönemin edebiyatçıları için gerçek bir “hayal ürünü” olan edebiyatın üç çağı teorisi, Almanya'dan, belki de Herder'den, Mme. de Staël aracılığıyla gelmiş gibi görünüyor (Ubersfeld, 1968, s. 43). *Génie du Christianisme*'in sinsî bir yeniden yazımı olan *Cromwell* ön sözü, Hristiyan düalizmini “karşıtların uyumu” estetiğinin nihai ilkesi hâline getirirken, aynı zamanda türlerin ve onlara bağlı duyuların ayrılmasını ve sanatın doğru, güzel ve iyi üçlüsünün parladığı cennetle özdeşleştirilmesini yıkar (Millet, 2007, s. 239). Hugo, ön sözünde bu fikirleri sentezlemiştir.

Stendhal'ın *Racine et Shakespeare* (1823) adlı eseri, *Cromwell* ön sözünün teorik temellerini oluşturur. Stendhal, Racine'i gözden düşürmeye çalışırken Shakespeare'i duyguları güzel ya da çirkin tüm renkleriyle işleyen dram türünün ve Romantik akımın ilk gerçek öncüsü ilan eder. Stendhal, Shakespeare'i ele aldığı konular itibarıyla romantik kabul eder. Ona göre Shakespeare'in dramlarının değil yaşadığımız dünyayı gözlemleyip oyunlarına konu edinmesi noktasındaki çalışma yöntemi taklit edilmelidir:

Shakespeare romantikti çünkü 1500'lü yıllarda İngilizlere önce iç savaşların getirdiği kanlı felaketleri, ardından da bu üzücü manzaralardan kurtulmak için kalbin hareketlerini ve en hassas tutkuların nüanslarını anlatan bir dizi ince tablo sundu. Yüz yıllık iç savaşlar ve neredeyse aralıksız kargaşalar, bir dizi ihanet, işkence ve cömert fedakârlıklar, Elizabeth'in tebaasını bu tür trajedilere hazırlamıştı; bu trajediler, saray hayatının ve sakin halkların medeniyetinin yapaylığından neredeyse hiçbir şey üretmez. (...) Romantikler, kimseye Shakespeare'in dramalarını doğrudan taklit etmesini tavsiye etmez. Bu büyük adamdan taklit edilmesi gereken şey, içinde yaşadığımız dünyayı inceleme şekli ve çağdaşlarımıza tam olarak ihtiyaç duydukları, ancak büyük Racine'in ününden korktukları için talep etmeye cesaret edemedikleri türden trajedileri sunma sanatıdır (Stendhal, 1996, s. 37).

Stendhal, klasiklerin zaman ve yer birliği ilkesini oyunun romantik karakteri önünde büyük bir engel olarak görür ve tutkuların gelişimine yeterince izin vermediklerinden yakınır: "*Klasisizm savunucularına soruyorum: Neden bir trajedide anlatılan olayın yirmi dört veya otuz altı saatten fazla sürmemesini, sahnenin yerinin değişmemesini ya da en azından Voltaire'in dediği gibi, yer değişikliklerinin bir sarayın çeşitli odalarıyla sınırlı kalmasını şart koşuyorsunuz?*" (Stendhal, 1996, s. 18). Hugo da Aristoteles'ten gelen üç birlik kuralının saçma, boş ve gereksiz olduğunu savunur: "*Hem sonra eğer iki saatlik bir oyun yirmi dört saatlik bir konuyu anlatabiliyorsa dört saatlik bir oyun da kırk sekiz saatlik bir konuyu anlatabilir demektir*" (Hugo, 1968, s. 83).

Stendhal, Helen geleneğinden artık kurtulmak gerektiğini, aksi taktirde hiç durmadan kendini tekrar eden soluk taklitçiler olarak kalacaklarını ileri sürer. Stendhal'ın *Racine et Shakespeare* ile Hugo'nun *Cromwell* ön sözünde yer alan fikirleri arasında önemli benzerlikler vardır. Her iki yazarın da kasıkların özgün olmamaları, özgün bir eser üretimi karşısında katı kurallar koymaları, Racine'in gözden düşürülmeye çalışılması, Shakespeare dramının öne çıkarılması, Shakespeare'in konu, yer ve zaman birliği ilkelerine karşı takındığı tavır gibi birçok konuda paralel görüşler ortaya koydukları söylenebilir.

Stendhal ve Hugo trajedilerin nesir olarak mı yoksa nazım olarak mı yazılacağı noktasında farklı düşünürler. Stendhal nesir için nazımdan vazgeçilmesini savunarak nesri öne çıkarır: "*Ben, 1823 yılının mantıklı, ciddi ve biraz kıskanç gençleri için artık trajediler yazılması gerektiğini savunuyorum. Bu trajediler düz yazıyla yazılmalıdır. Günümüzde, alexandrin vezni çoğu zaman aptallığı gizlemek için kullanılıyor*" (Stendhal, 1996, s. 15). Hugo ise Fransız dilinin "biçimi" olan alexandrin nazımının asil dramatik dilinden vazgeçmeyi reddederek nazmı öne çıkarır:

Eğer dramın tarzının ne olabileceğini söyleme hakkımız olsaydı; özgür, açık sözlü, sadık, her şeyi iffetsiz bir şekilde söylemeye, her şeyi araştırmadan ifade etmeye cesaret eden bir mısra isterdik; komedinin doğal cazibesinden trajediye, yüce olandan groteske geçmek; dönüşümlü olarak olumlu ve şiirsel, hepsi birlikte sanatçı ve ilham verici, derin ve ani, geniş ve gerçek; on ikili hece ölçüsünün monotonluğunu gizlemek için zamanı geldiğinde durağı nasıl kıracağını ve yerini nasıl değiştireceğini bilmek; kelimelerin yerini değiştirmek aklını karıştırırken onu uzatan anjanbmana meyilli; bu köle kraliçe, şiirimizin bu yüce lütfu, veznimizin jeneratörü olan kafiye sadık; kulelerinin çeşitliliğinde tükenmez, zarafet ve işçilik sırlarında ele geçirilmez; Proteus gibi, tip ve nitelik değiştirmeden binlerce biçim alarak, *tiraddan* kaçarak, diyalog içinde oynanarak, her zaman karakterin arkasına saklanarak, her şeyden önce yerinde olmaya özen göstermek ve *güzel* olması gerektiğinde sadece şans eseri güzel olduğu için kendisine rağmen ve bilmeden güzel olmak, gerektiğinde lirik, destansı, dramatik, yukarıdan aşağıya, en yüksek fikirlerden en kabaya, en soytarıdan en ciddisine, en hariciden en soyuta kadar konuşulan bir sahnenin sınırlarını asla terk etmeden tüm şiirsel menzili

geçebilen, tek kelimeyle bir perinin bir adama Corneille'in ruhunu ve Molière'in kafasını vermek. Bize öyle geliyor ki, bu mısra *düzyazı kadar güzel* olacaktır (Hugo, 1968, s. 95).

Cromwell ön sözü sadece bir estetik tanımlamaz buna paralel olarak bir etik ilkesini de “mühürler” (Degout, s. 15-24). *Cromwell* ön sözünde şu konular ele alınmaktadır: Türlerin harmanı (komedi ve trajedi, grotesk ve soylu), yerel renkler, zengin bir olay örgüsü, tarihsel gerçeklik (Antikite'den ziyade modern tarih), farklı sosyal sınıflara ait çok sayıda karakter, yer ve zaman birliğinin ihlali, gerçeğe benzerlik ve kuralların önemsenmemesi, çeşitlendirilmiş bir anlatım (dil tonlarının harmanı), dizinin kullanımı, duyguların yüceltilmesi.

Üç çağ teorisi

Hugo, ön sözünün en başında insanlık tarihini üç çağa ayıran panoramik bir insanlık tarihi sunar. Şiirin -şiir terimini metaforik olarak tiyatro da dahil olmak üzere tüm sanatları belirtmek için kullanır-her biri toplumun bir dönemiyle örtüşen üç çağı vardır. Büyük edebî eserin Yaratılış Kitabı olduğu kasideyle temsil edilen “ilkel zamanlar”; büyük yazarın Homeros olduğu çağla temsil edilen “antik zamanlar” ve ideal edebî biçimin dram olduğu Shakespeare tarafından temsil edilen “modern zamanlar”. Bu çağlar, kendilerine esasen uygun olan şiirsel ifadeler gibi, üç farklı türle ilişkilidir: Kaside, destan ve dram. İlkel Çağ lirik, Antik Çağ epik ve Modern Çağ dramatiktir. Kaside, sonsuzluğu söyler, destan tarihi yüceltir, dram hayatı resmeder. Kasidenin niteliği naiflik, destanın niteliği yalınlık, dramın niteliği hakikattir. Rapsodiler lirik şairlerden epik şairlere geçişi işaret ettiği gibi romans yazarları da destan şairlerinden dram şairlerine geçişi temsil ederler. Tarih yazarları ikinci dönemde, kronikçiler ve eleştirmenler üçüncü dönemde doğarlar. Kasidenin karakterleri Âdem, Kabil, Nuh; destanın kahramanları Akhilleus, Atreus ve Orestes; dramın karakterleri Hamlet, Macbeth, Othello'dur. Kaside ideal olandan, destan ihtişamlı olandan, dram gerçeklikten beslenir. Kasidenin kaynağı İncil, destanın kaynağı Homeros ve dramın kaynağı Shakespeare'dir (Hugo, 1968, s. 76).

Şiir bu büyük olayları yansıtır; Fikirlerden nesnelere geçer. Yüzyılların, halkların, imparatorlukların şarkılarını söyler. Destansı olur, Homeros'u doğurur. Homeros, antik topluma egemen olur. Bu toplumda her şey basit, her şey destansıdır. Şiir dindir, din yasadır. Tekrarlıyoruz, böyle bir medeniyetin ifadesi ancak destan olabilir (Hugo, 1968, s. 64).

Ancak destan çağı sona erer. Bu şiir, temsil ettiği toplum gibi kendi etrafında dönmekten eskir. Roma, Yunanistan'ın izini sürer, Vergilius Homeros'u över ve destan değerince sona ermek için bu son doğumda soluk verir. Maddecî ve dışsal paganizmin yerini alan spiritualist bir din antik toplumun tam ortasına konar, onu öldürür ve bu yıpranmış uygarlığın cesedine modern uygarlığın tohumlarını bırakır. Bu din tamdır, çünkü doğrudur; dogması ve ibadeti arasında ahlaki derinden mühürler ve temel bir gerçek olarak insana iki yaşamı olduğunu öğretir: Biri geçici diğeri ölümsüz, biri bu dünyada diğeri gökyüzünde (Hugo, 1968, s. 66-67).

Birinci dönemden ikinci döneme geçiş, Hugo'nun ifadesiyle, doğrusal bir evrim çerçevesinde “genişleme” yoluyla gerçekleşir. Milletleşme süreci bu dönemde başlar; şehirler, saraylar ve tapınaklar ortaya çıkar. Ulusçuluk ideolojisi çatışmalara, savaşımlara ve göçlere yol açar. Bu süreçte din de yeni bir biçim alır; dogmalar dine hâkim olmaya başlar. Toplumun ataerkil yapısı yerini teokratik yapıya bırakır.

Hugo, Chateaubriand'ın *Génie du Christianisme*'de ortaya koyduğu Hristiyanlık poetikasıyla esinlenir ve “modern” terimini Orta Çağ'ı sonraki yüzyıllardan ayırmaksızın bir bütün olarak Hristiyanlık dönemine atıfta bulunmak için kullanır (Nordmann, 2001, s. 53). Hugo, Romantizmin kökenini Hristiyanlığın kökenine, yani antik ve ilkel zamanların hazırlık ve beklenti olduğu uygarlığın kökenine geri götürerek, sanatın özünü tarihsel değişimlerden mantıksal olarak ayırır (Rosa, 1981, s. 912). Hristiyanlık insan ile Tanrı arasına mesafe koyar. Modern Çağ'da Hristiyanlık'la beraber modernlere

özgü yeni bir duygu gelişir: Melankoli.

Hristiyanlık şiiri doğruya yöneltir. Onun gibi, modern ilham perisi de olayları daha yüksek ve daha geniş bir bakış açısıyla görecektir. Yaratılıştaki her şeyin insani olarak güzel olmadığını, çirkinin güzelin yanında, biçimsiz olanın zarifin yanında, groteskin yüce olanın ters yüzünde, kötünün iyiyle, gülgenin ışıkla var olduğunu hissedecektir (Hugo, 1968, s. 69).

Lamartine'in *Méditations poétiques* adlı şiir kitabıyla melankoli *Cromwell*'de ve romantik edebiyatta yerini alır.

Dram teorisi

Hugo'ya göre Hristiyanlıktan doğmuş modern zamanın şiiri dramdır. Dram, dehanın kısıtlama olmaksızın ortaya çıkabildiği ve doğayı tüm çeşitliliğiyle yorumlayabildiği özgür bir türdür (Tieghem, 1944, s. 62-63). Ona göre dram, tamamlanmamış şiirdir ve dram hem kasideyi hem de destanı içine alır. Drama yakışan lirik şiirdir. Hugo, imgesel bir söylemle lirik şiiri göle, destanı bu gölden doğan ve destan okyanusuna dökülen bir nehre benzetir. Hugo, lirik şiir, destan ve dram birlikteliği üzerine ortaya koyduğu tespitleri somutlaştırmak için dünya edebiyatından örnekler verir. Milton'ın *Kayıp Cennet*'i, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı dramın tezahürleridir:

Şiir, Hristiyanlıktan doğar; zamanımızın şiiri bu nedenle dramdır ve dramın niteliği gerçektir; gerçek iki türün doğal kombinasyonunun sonucu, yüce ve grotesk. Bu iki çeşit dramada, hayatta ve yaratılıştaki karşılaştıkları gibi karşılaşırlar. Çünkü gerçek şiir, tamamlanmış şiir, zıtlıkların uyumu içindedir. O zaman, bunu yüksek sesle söylemenin zamanı geldi ve özellikle burada istisnalar bu kuralı doğrular, doğada olan her şey sanatın içindedir (Hugo, 1968, s. 79).

Hugo, *Angelo*'nun ön sözünde dramın nasıl olması ve işlevine ilişkin birtakım ölçütler koyar: Dram insanlığın her hâlini yansıtmalı, üslubu mükemmel olmalı ve eğlendirirken eğitmelidir:

Bu eserin yazarı ve bir dahi olarak yaratmak istediği tiyatro, izleyicilere felsefe, düşüncelere yön, şiire kas, kan ve hayat, düşünen insanlara tarafsız bir görüş, susamış ruhlara serinletici bir içecek, gizli yaralara merhem, herkese iyi bir öğüt ve herkese bir yasa vermeli (...) Merak, ilgi, eğlence, kahkaha, gözyaşı, doğanın her şeyini sürekli gözlemlene, muhteşem bir üslup, tüm bunlar dramda bulunmalıdır, aksi takdirde dram olmaz; ancak tam olması için, hoşnut etme arzusuyla örtüşen öğretme arzusu da olmalıdır (Hugo, 1928, s. 239).

Ruy Blas'nın ön sözünde dramın amaçlarını sıralar; dramın komedi ile trajediyi birbirine bağladığını ifade eder:

Hakikaten sahne rampası denilen ve gerçek âlemle ideal âlemi birbirinden ayıran o ateş sınırının ötesinde, sanatla tabiatın birbiri içine girmiş şartları dâhilinde karakterleri, yani, tekrar ediyoruz, insanları yaratmak ve yaşatmak, bu insanlara, bu karakterlere onları geliştiren veya değiştiren ihtirasları yüklemek ve nihayet bu karakterlerle bu ihtirasların o muazzam ilahi kanunlarla olan müsademesinden insanlığın hayatını, yani gönüller için alaka denilen hazzı ve kafa için de ahlak denilen dersi ihtiva eden büyük, küçük, acı, komik ve müthiş vakaları belirtmek, işte dramın gayesi budur (Hugo, 1971, s. 32).

Hugo, modern zamanın şiiri olarak nitelendirdiği dram türü üzerinde genişçe durur. Hugo, dram türünün Modern Çağ'ın, üçüncü şiir döneminin karakteristik özelliği olduğunu savunur: "*Aynı solukta groteskle yüceyi, korkunçla absürdü, trajediyle komediyi tek potada eriten dram, şiirin üçüncü çağının yani şimdiki edebiyatın modern çağdaki en belirgin özelliğidir*" (Hugo, 1968, s. 75). Dramın hayatı resmettiğini ve gerçeklik üzerine temellendirildiğini ifade eder. Dram sadece çirkin ve grotesk olanı temsil etmekle kalmamalı, aynı zamanda güzel ve yüce de olmalıdır (Millet, 2007, s. 239).

Hugo'ya göre dram, dünyada, tarihte, hayatta ve insanda olan her şeyi yansıtır: *“Doğada olan her şey sanatın içindedir”* (Hugo, 1968, s. 79). *“Dram, doğanın onda yansıdığı bir aynadır”* (Hugo, 1968, s. 90). *“Tiyatro bir bakış açısidir. Dünyada, tarihte, hayatta, insanda var olan her şey onda yansıtılmalıdır ve yansıtılabilir”* (Hugo, 1968, s. 90). Aksiyonu sağlam, tempolu, izleyicinin hem içini hem dışını aydınlatan dram güçlü ve sağlam bir dramdır. Dram dönemini yansıtmalı; güncel unsurlar dramın tam kalbinde olmalıdır. Sahnede her oyuncu en belirgin ve en bireysel yanlarıyla yer almalıdır.

Grotesk

Aristophanes'ten Commedia dell Arte'a, oradan Alfred Jarry'e uzanan geniş çizgide bulduğumuz, yaşamdaki korku verici, garip, çirkin öge grotesk, ifadesini Hugo tiyatrosunda da bulmuştur (İnal, 1985, s. 192). *“Antik çağa yabancı bir ilke, şiire eklenen yeni bir tür vardır ve varlığın bir başka koşulu da tüm varlığı değiştirirken, işte sanatta gelişen yeni bir biçim. Bu tür grotesktir. Bu biçim komedidir”* (Hugo, 1968, s. 69). Grotesk, kendi dramatik yaratıcılığına ve topluma yönelik eleştirel gözlemlerine hizmet eden etkili ama acımasız bir araçtır. Dram, grotesk ile yüceyi harmanlamalıdır. Hugo bu kavramı kendisi icat etmemiştir, antik komediden Rabelais, Cervantes, Molière ve Goethe'ye kadar olan serüvenini takip etmiş, her dönemde grotesk ve yüce bir eğilimin bir arada var olduğunu göstermekle kalmamış, büyük dâhilerin aynı eserde bu iki zıtlığı bir arada tutma yeteneğini ortaya çıkarmıştır (Naugrette, s. 12-13). *“Komedi ve groteskin eskiler tarafından kesinlikle bilinmediğini söylemek doğru değildir. Bu imkânsız olur. Hiçbir şey köksüz gelmez; ikinci çağ her zaman birincisinde filizlenir”* (Hugo, 1968, s. 70). Ona göre, grotesk Latin edebiyatından Avrupa'ya, Güney'den Kuzey'e yayılmış ve Alman ve İspanyol edebiyatında ortaya çıkmıştır. Grotesk, mimari, sanat, gelenekler, görgü kuralları, ahlak, hukuk ve din üzerinde etkili olmuştur. Romantik dönemde grotesk, güzellikle birleşmiştir. Hugo'ya göre eski çağlarda kullanılan grotesk kendi varlığını tam anlamıyla yansıtamıyordu, kendisini gizliyordu (Hugo, 1968, s. 70).

Hugo, sanat anlayışında groteske önemli roller atfeder. Doğada var olan zıtlıkların sanatta da yer alması gerektiği, bunun dünyanın bir gerçekliği olduğu fikrini savunur. Ona göre, sanat tıpkı dünyanın ve insanın ikiye bölündüğü gibi *“ikiye bölünmelidir”*: Tam anlamıyla doğru olabilmek için çirkinin, deforme olmuşun, kötünün, gölgenin ve grotesk olanın varlığını kabul etmelidir ki bunlar yücenin yüz yüze tezahürlerinden biridir. Tiyatro sadece çirkin ve grotesk olanı temsil etmekten ibaret değildir. Hugo, çirkinliğin Modern Çağ yüceliğine antik güzellikten daha büyük şeyler kattığı görüşünü dile getirir. Hugo, grotesk unsurları bir araya getirip çirkinliği olanca görünümüyle sergileyerek romantizmi duygusal yapaylıktan kurtarır: *“Çirkin olanın temasının modern yüceliğe antik güzelden daha saf, daha büyük, daha yüce bir şey verdiğini söylemek de doğru olur; öyle de olmalı”* (Hugo, 1968, s. 72).

Hugo'ya göre *“groteskin sanatta kullanımı üzerine yeni bir kitap yazılmalıdır. Modernlerin, dar görüşü eleştirmenlerin bugün hâlâ saldırdığı bu verimli çeşitten ne kadar güçlü etkiler elde ettikleri gösterilebilir”* (Hugo, 1968, s. 72). Hugo, ön sözünde klasiklerden gelen eleştirileri sıralar: Çirkin olanın sanata taşınması, groteskin sanata konu olması, sanatın doğayı yüceltmesi, komedi ve trajedinin birbirine karıştırılmaması gerektiği. *Cromwell*'de burlesk, komedi ve soytarlık yücelikten daha ağır basar. Ön sözde groteski destekler, çünkü yüce olanla karşıtlığının kendisi grotesktir; yine de dramdan, oyunun konusu ve anlamlarında mevcut olan, ancak her şeyden önce alaycı olan tonuna ve oldukça garip bir gülmececinin hâkim olduğu atmosferine yabancı olan bir ciddiyet talep eder (Rosa, 1981, s. 905). Doğada işleyen *“karşıtların uyumu”*nun dramatik uygulaması, *“seyirciyi her an ciddilikten kahrkahaya, soytarı heyecanlardan yürek parçalayan duygulara, ciddiden nazik olana, hoş olandan şiddetli olana”* geçirmelidir (Naugrette, 2001, s. 277).

Hugo'ya göre tiyatrodaki groteskin muazzam işlevleri vardır. Grotesk, biçimsiz, korkunç, komik ya da soytarı tipini yaratır. Ona göre güzelin bir türü, çirkinin bin türü vardır. Trajedi, yüceliği büyüklerin kahramanlığına ayırırken, “modern dehanın” ifadesi olan dram, “tek bir biçimi olan” güzel ile “binlerce biçimi olan” çirkinin birleştirir: “*Modernlerin düşüncesinde, aksine, grotesk olanın muazzam bir rolü vardır. O her yeredir; bir yandan, biçimsiz ve korkunç olanı yaratır; öte yandan, komik ve soytarıyı yaratır. Dinin etrafına binlerce tuhaf batıl inanç, şiirin etrafına bin pitoresk hayal gücü bağlar*” (Hugo, 1968, s. 71).

Hugo ön sözün bütününde groteskin önemi üzerinde ısrarla durur ve onun dram türünün en yüce güzelliklerinden biri olduğunu ifade eder. Ona göre bir zıtlık durumu olması yönüyle yüce olanın yanında groteskin olması doğanın sanata sunacağı en zengin kaynaktır. Çünkü Antik Çağ'ın sürekli tekrarlanan evrensel güzellik anlayışı monotonluğa neden olmuştur. İşte tam da bu noktada grotesk monotonluğu ortadan kaldırarak trajediye yer yer komedi yer yer de dehşet katar. Hugo, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*, *Macbeth* ve *Hamlet* oyunlarında groteskin işlevini ve önemini ortaya koyar.

Antik çağın ciddiyetle her yere yaydığı bu evrensel güzellik, monotonluktan yoksun değildi; her zaman tekrarlanan aynı izlenim uzun vadede yorabilir. Yüce olana yüce olanı eklemek rahatsızlık veren bir kontrast üretir ve her şeyden, hatta güzellikten bile dinlenmemiz/uzaklaşmamız gerekir. Aksine, grotesk bir mola süresi, bir karşılaştırma terimi, kişinin daha taze ve daha heyecanlı bir algıyla, güzele doğru yol aldığı bir başlangıç noktasıdır (Hugo, 1968, s. 72).

Hugo, güldürü, ironi, hiciv ve grotesk unsurlar içeren bir tiyatro tanımlar. Çirkinlik ve kusur gibi tüm boyutlarıyla klasik eserlerin kahramanlarının tam tersi olan bu kahramanlar romantik tiyatronun bir parçası hâline gelir. Romantik tiyatrodaki grotesk, karakterlerin duygularını, toplumun yapısını ve kötü insanların gücünü anlatmanın bir aracıdır. Bu açıdan Hugo, groteski tiyatroya dâhil eder: “*Yeni şiirde grotesk tüm zıtlıkları temsil edecek unsurdur. Iago, Tartuffe, Basile, Polonius, Harpagon, Bartholo, Falstaff, Scopin, Figaro gibi edebiyat eserlerindeki önemli karakterlere grotesk hayat verecektir*” (Hugo, 1968, s. 73). Modern düşünce, sadece güzelin ve büyük olanın değil, çirkinin de önemli olduğunu kavramıştır. Bu nedenle, çirkin ve güzelin bütünü modern sanat düşüncesini oluşturur.

Shakespeare: Tiyatronun Tanrısı

Hugo birçok edebî eserinin ön sözünde Shakespeare'den övgüyle söz eder. Yazarın *William Shakespeare* adlı bir eseri vardır. *Cromwell* ön sözünde, klasiklerin en önemli trajedi yazarı Racine değil Shakespeare öne çıkarılır; Corneille, Racine ve Molière'in yerini Shakespeare oyunlarının almasının mücadelesi verilir. Hugo, dramın nasıl olması gerektiği, neleri içermesi gerektiği, dil ve üslup özellikleri, seyirci tarafından beğenilmesi, konularının evrenselliği, türleri harmanlaması, insanlığın tüm hâllerini, hayatın tüm renklerini göstermesi, her sınıftan insana yer vermesi, komedi ve trajedi arasında denge kurması konularında Shakespeare'e sürekli referans yapar. Hugo'ya göre Shakespeare grotesk ve yüce olanı, korkunç ve gülünç olanı, trajik ve komik olanı birleştirmeyi başarmış deha sahibi bir oyun yazarıdır. *Ruy Blas*'nın ön sözünde dram türünün Shakespeare'in komedi ve trajediyi birleştirmesi ile ortaya çıktığını ifade eder. Trajedi türünün ustası Corneille ve komedi türünün ustası Molière'den hareketle trajedi ve komedideki bu iki büyük ismin Shakespeare'de birleştiğini ifade eder:

Shakespeare aralarına girip de sağ elini Corneille'e, sol elini de Molière'e vermemiş olsaydı, Corneille ile Molière birbirinden pek uzağa düşmüş olurlardı. İşte ancak bu sayede, komedi ile trajedinin zıt elektirikiyetleri birbirine dokunur ve bundan fişkıran kıvılcım da dram olur (Hugo, 1971, s.).

Mary Tudor ön sözünde dehanın ulaşabileceği en yüksek zirve olarak Shakespeare'i gösterir. Bu iddiasını “büyüklük” ve “hakikat” üzerinden temellendirir. Hugo'ya göre birbirinden farklı ve birbirinin

zıttı olan bu iki kavramı Shakespeare uyumlu hâle getirmiştir. Shakespeare Eserlerinde büyüklük ve hakikati birleştirmiş, böylelikle eksiksiz bir sanat ortaya koymuştur. Shakespeare tabiatı uzaklaşır gibi görüldüğü hâlde tabiatın içinde kahr. O, ölçülü olması yönüyle de yine benzersiz ve hayranlık duyulacak bir şairdir:

Dehanın varabileceği en yüksek zirve, Shakespeare'in yaptığı gibi, büyük ve hakiki olanı aynı anda, büyük olanı hakiki olanın içinde, hakiki olanı büyük olanın içinde başarmak olmalıdır. Büyüklük ve hakikat birbirine tezat teşkil eder yahut da birbirinden tamamen başka şeyler gibi görünen iki vasıftır. Shakespeare'de dehanın azametini gösteren şey, işte birbirine zıt gibi görünen, hâlbuki birinin olmadığı yerde öteki de bulunmayan bu iki vasfı eserlerinde sürekli olarak birleştirmesi, bağdaştırması ve barıştırmasıdır. (...) Hakikatin tehlikesi küçüklüktür, büyüklüğün tehlikesi de sahteliktir. Shakespeare'in bütün eserlerinde hakiki olan büyüklük ve büyük olan hakikilik vardır. Yarattığı eserlerin merkezi hakikatin ve büyüklüğün birleştiği noktayı teşkil eder; büyük şeylerle hakiki şeylerin birleştiği yerde sanat tamdır. (...) Shakespeare'de Michel-Ange gibi bu garip muammayı halletmek için yaratılmış gibidir. Bu garip muammanın sadece tarifi bile manasız görülür. Shakespeare bazen tabiatı uzaklaşır gibi olduğu hâlde yine daima tabiat içinde kahr. Bazen ölçülerde mübalağa etse bile bağlar arasındaki münasebet bakidir. İşte şairin hayran olunacak mutlak kudreti! (Hugo, 1928, s. 9).

Hugo, insanlık tarihine paralel bir şiir tarihinin panoramasını sunarken lirik, epik ve dramatik şiir anlayışlarının birbirini takip ettiğini ifade eder. Hristiyanlığın insanda uyandırdığı melankoli duygusuna dayanan, onu cismani ve ruhani olmak üzere ikili doğasının farkına varıran bir temsiller tarihi hayal eder. Bu ikilik en iyi ifadesini Shakespeare dramında bulur. Hugo'nun çağdaş tartışmaya özgün katkısı, güzelliğin idealizmini sorgulamaktır. Bunu yapmak için iki aşamada ilerler: İlk olarak, insanlığın çağlarına göre zevkin göreceliğini vurgulayan bir estetik tarihi yazar; ikinci olarak, önsözünün en orijinal buluşu olan grotesk teorisini kurmak için Shakespeare modelini kullanır (Naugrette, 2001, s. 67).

Dramın en belirgin niteliği trajedi ile komediyi, grotesk ile yüceyi, korkunç ile soytarıyı bir arada vermesidir. Bu tezatlıkları mükemmel bir uyum içerisinde veren Shakespeare'dir ve bu yönüyle dramın kaynağıdır. Shakespeare'in dramı, Hugo'nun romantik sanatın yeni eleştirel dilini geliştirmek için ihtiyaç duyduğu anti-neoklasik ilhamı sağlar (Heffernan, 2015, s. 761). Shakespeare, Fransız tiyatrosunun taklit edilmesi imkânsız ve özgün üç dâhisi Corneille, Molière ve Beaumarchais'yi bünyesinde birleştiren tiyatro tanrısıdır: *"İşte herkesin içinden, kendine özgü ve taklit edilmesi yararsız ve imkânsız olan, bir üçlüde olduğu gibi, sahnemizin karakteristik üç büyük dâhisi olan Corneille, Molière ve Beaumarchais'i birleştirmiş gibi görünen bu tiyatro tanrısı, Shakespeare"* (Hugo, 1968, s. 81). Hugo'nun Shakespeare'i model olarak kullanmaktaki amacı güzellik, gerçeğe uygunluk ya da hatta doğallık değil, gerçekliktir (Naugrette, 2001, s. 67-69).

Üç birlik: Konu, yer, zaman

Aristoteles'ten gelen üç birlik kuralının (konuda, yerde, zamanda birlik ilkesi) artık yok olmaya yüz tuttuğunu ifade eden Hugo, klasiklerin tutucu, ısrarcı ve değişime direnen yaklaşımlarını yapaylık ve taklit olarak nitelendirir. Hugo'ya göre "üç birlik kuralı" bir kenara atılmalıdır. Zaman ve mekân birliği gerçekliğe aykırıdır; sadece eylem birliği korunmalıdır. İki asır boyunca sanatçıların dehasına bu birlik ilkeleri engel olmuştur:

Garip olan şey, muhafazakârların iki birlik kurallarını gerçeğe benzer olana dayandırdıklarını iddia etmeleridir, oysa onu öldüren tam olarak gerçektir. (...) Türlerin rastgele ayrımının akıl ve zevk önünde ne kadar çabuk parçalandığını görüyoruz. İki birimli kuralı bozmak bu kadar kolay olurdu. Üç birim değil, iki birim diyoruz, aksiyon ya da bütünlük birliği, tek gerçek ve sağlam temelli, uzun zamandır söz konusu olmayan bir birliktir (Hugo, 1968, s. 81).

Hugo, yer birliği ilkesine kesinlikle karşı çıkar: “*Bu avludan, bu peristilden, bu bekleme odasından, trajedilerimizin gelip oynanma hoşnutluğuna sahip olduğu, tiranın aleyhine atıp tutmak için komplocuların, komplocular aleyhine atıp tutmak için tiranın oraya nasıl geldiklerini bilmediğimiz banal bir yerden daha inanılmaz ve saçma ne olabilir?*” (Hugo, 1968, s. 81). Yer birliği ilkesini savunan klasiklere Yunan tiyatro sahnelerinin olağanüstü genişlikte olduğunu, aksiyona göre mekânda dekor değişikliklerinin yapılabildiğini ifade eder. Dramda olayların geçtiği yer diğer unsurlar kadar önemlidir. Modern bir oyun yazarı için, tarihi olayların gerçekleştiği yer lüzumsuz değil, esaslı bir unsurdur. Günümüzde yer birliği belirli bir gerçekliği barındırmaktadır:

Günümüzde olayın geçtiği yerin gerçeğin en önemli unsurlarından biri olduğunu anlamaya başlıyoruz. İzleyicinin zihnine gerçeklerin sadık damgasını kazıyanlar sadece konuşan veya rol yapan kişiler değildir. Bir kazanın meydana geldiği yer onun ayrılmaz ve korkunç bir tanıgı hâline gelir ve bir drama bu tür cansız karakterlerin yokluğu en büyük tarihsel sahneleri eksik bırakabilir. (...) Dekor çok sık değiştirildiğinde izleyicinin aklını karıştıran, dikkatini dağıtan ve izleyiciyi yoran bir şey vardır; ayrıca bir yerden bir yere, bir zamandan başka zamana sıkışmış seyahatlerin onu soğutan karşı serimler gerektirmesi de olabilir; dramın parçalarının birbirine sıkı sıkıya yapışmasını engelleyen ve dahası izleyiciyi rahatsız eden bir aksiyon boşluğunun ortasında bırakılmasından korkulmalıdır, çünkü izleyici bu boşluklarda neler olabileceğinin farkında değildir (Hugo, 1968, s. 82-83).

Hugo, klasik tiyatronun Aristo’dan gelen zaman birliği ilkesine de karşı çıkar ve yirmi dört saate sıkıştırılmış aksiyonu gülünç bulur. Tüm olayların süresini tek bir zaman dilimine sınırlamak, “her ayağa aynı ayakkabıyı giydirmek isteyen ayakkabıcıyı” akla getirir:

Zaman birliği yer birliğinden daha sağlam değildir. Yirmi dört saat içine sıkıştırılmış bir olay örgüsü hücreye tıklmış kadar gülünçtür. Her olay örgüsünün kendine özgü yeri olduğu gibi süresi de vardır. Tüm olaylara aynı miktarda zaman ayırmak! Aynı ölçüyü her şeye uygulamak! Aynı ayakkabıyı bütün ayaklara giydirmek isteyen bir kunduracıya gülünür. Zaman birliğini yer birliğiyle bir kafesin parmaklıkları gibi birleştirmek ve Aristoteles aracılığıyla tüm bu gerçekleri, tüm bu ulusları tanrının inayeti ile gerçekte bu figürleri yığarak ortaya çıkarmak! İnsanların ve şeylerin sakatlanmasını, tarihin sızlanmasını sağlamaktır. Daha iyisini söyleyelim: Tüm bunlar operasyonda ölür ve dogmatik sakatlayıcılar olağan sonuçlarına bu şekilde ulaşırlar. Kronikte canlı olan şey trajedide ölüdür. Bu nedenle çoğu zaman birliklerin kafesi sadece bir iskelet içerir. Hem sonra eğer iki saatlik bir oyun yirmi dört saatlik bir konuyu anlatabiliyorsa dört saatlik bir oyun da kırk sekiz saatlik bir konuyu anlatabilir demektir (Hugo, 1968, s. 83).

Hugo, klasiklerin üç birlik ilkesinden yer ve zaman birliklerine kesin olarak karşı çıkarken olay birliği ilkesini gerçekçi bulur. Hugo, bir oyunun tek bir eylemle özetlenemeyeceğini, ana eyleme doğru ilerleyen birkaç eyleme dayanabileceğini göstermek için “bütünlük birliği” terimini tercih eder. Olayda birliğin olması olayı basitleştirmez. Olayların merkezi bir konu etrafında toplanması kaydıyla yan olayların varlığı kusur değildir:

Son olarak, iki birliğin egemenliğinin saçmalığını göstermek için, sanatın ayaklarına takılan son bir neden yeterli olacaktır. Bu, üçüncü birliğin varlığıdır, aksiyon birliğidir, herkes tarafından kabul edilen tek birimdir, çünkü bir olgudan kaynaklanır: Ne insan gözü ne de insan zihni aynı anda birden fazla öbeği kavrayamaz. Diğer ikisinin işe yaramaz olduğu kadar bu gereklidir. Dramın bakış açısını belirleyen odur; ancak, tam da bu nedenden, diğer ikisini dışlar. Drama, bir tablodaki üç ufuktan daha fazla üç birim olamaz. Ayrıca, birimi aksiyonun basitliği ile karıştırmaktan sakınalım. Öbek birliği, ana eylemin dayanması gereken ikincil eylemleri hiçbir şekilde reddetmez. Sadece zekice öbeğe tabi kılınan bu parçaların sürekli olarak merkezi aksiyona doğru yönelmesi ve dramın farklı katmanlarında, daha doğrusu çeşitli düzeylerinde onun etrafında toplanması gerekir. Öbek birliği, tiyatronun bakış açısı yasasıdır (Hugo, 1968, s. 84).

Hugo, *Cromwell* ön sözünde Aristoteles’in icadı olan ve klasik tiyatronun vazgeçilmez unsuru olarak kabul edilen üçbirlik kuralına yıkıcı bir darbe indirir. Sanatçının hareket alanını dolayısıyla özgürlüğünü kısıtlayan üç birlikten her birini ikna edici argümanlarla çürütür. Gerçekliği sağlama adına getirilen

üçbirliğin bugün için hem geçersiz hem deşlevsiz olduğunu sağlam tespitlerle ortaya koyar.

Sanatçının özgürlüğü ve sanatta taklit

Özgürlük, dışarıdan dayatılan herhangi bir engelin, önceden belirlenmiş herhangi bir kuralın reddedilmesidir. *Cromwell* ön sözündeki anahtar kelime “özgürlük”tür. Hugo’nun bütün sanat anlayışını bina ettiği en merkezi dayanak noktası sanatçının özgürlüğüdür. Hugo, sanatçının özgür olması gerektiği görüşünü en yüksek perdeden savunur. Katı kuralları içerisinde barındıran teori, poetika ve sistemleri yok sayar. Ona göre tek bir kural vardır: “*Doğanın genel yasaları içinde her kompozisyona özgü var oluş koşullarından kaynaklanan özel yasalar*”(Hugo, 1968, s. 88).

Hugo’nun yaşadığı dönem itibarıyla Fransa’nın içerisinde bulunduğu siyasi çalkantı ve kaos ortamı, fikir ve ifade özgürlüğünün kısıtlanması, politik görüşlerinden ötürü uzun yıllar sürgün hayatı yaşaması, XIII. Louis’yi kaba bir şekilde tasvir ettiği *Marion de Lorme*, XII. Louis despotizminin sivri tasviri olan *Le roi s’amuse*(Kral Eğleniyor)gibi tiranlık karşıtı oyunlarının yasaklanması onu uzun yıllar siyasi sansürle mücadele etmek durumunda bırakmıştır.

Klasik tiyatrodasırılar boyu değişmez katı kurallarınvekalıplaşmış olay örgülerinin olması, karakterize karakterlerin varlığı, aklın hislerin önüne geçmesi ve ona yön vermesi, kuralların tavizsiz uygulanması, tüm bu katı kuralcılığın sanatçının sonsuz hayal gücünü kısıtlaması, yeni fikirlerin, özgün tarzların, farklı biçimlerin yeşermesine imkân vermemesi gibi nedenlerden dolayı özgürlük Hugo’nun sanat anlayışında kilit öneme sahiptir:

Açıkça söyleyelim. Artık zaman geldi; bu çağda özgürlüğün ışık gibi her yere girip de dünyada doğuştan en özgür şeye, düşünce olgularına girmemesi yadırgatıcı olurdu. Kuramları, yazınbilimi, dizgeleri yıkalım. Sanatın yüzünü örten bu köhne alçı kaplamaları sökelim! (Hugo, 1968, s. 88).

Düşünce doğası gereği özgürdür. Sanatın özgürlüğü romantizmin merkezi bir kavramı olarak tanımlanır ve bu kavram modern gerçeğin sanatta ifade edilmesiyle ilişkilendirilir. Romantik düşünce, yerel renk ve tarihle yüklü bir illüzyonun sahnelenmesini tercih eder. Bu durum, dekorların, kostümlerin, genişletilmiş mekân ve zamanın, dünyada, tarihte, hayatta, insanda var olan her şeyi temsil etme gibi heyecan verici bir hırsın parçası olduğu total bir tiyatro hayalini doğurmuştur (Gengembre, 2008, s. 82-83).

Klasikler mevcut kurallara uyulmasını ve klasik modellerin taklit edilmesini savunurlar. Hugo, taklit fikrini de temelden reddeder. Kendini bir ustaya bağlamayı, bir modele aşlamayı anlamsız bulur. Şair, doğadan, hakikatten ve ilhamdan öğüt almalı ve kimseyi taklit etmemelidir. Eğer şair kendini başkalarına dönüştürürse her şeyini kaybeder. Gerçekliğin taklidi bile sorunludur. Gerçekliği tanımlamak, onu karakterize etmek, doğayı kopyalamak değildir. “*Şair kimseyi kopyalamamaya dikkat etsin, ne Molière’i, ne Shakespeare’i, ne Corneille’i ne de Schiller’i. Eğer gerçek yetenek kendi doğasını bu ölçüde teslim edebilseydi ve böylece özgünlüğünü bir kenara bırakıp kendini başkalarına dönüştürebilseydi, bu benzerlik rolünü oynayarak her şeyini kaybederdi*” (Hugo, 1968, s. 88-89). Taklitçileri emir kuluna benzeten Hugo, dehadan yoksun bir şairin sıradan olmaktan öteye geçemeyeceğini ifade eder.

Türlerin harmanı

Klasikler trajedi ile komediyi, acı verici olanla güldürücü olanı birbirinden ayırmışlar ve trajedi ile komedinin bir arada verilmesinin etkiyi azaltacağını savunmuşlardır. Gerçek yaşamda, güzel ile çirkin,

iyi ile kötü, trajik ile komik unsurlar yan yana bulunur. Romantik dramın en büyük iddiası zıtlıkların hayatın gerçeği olduğu ve dramın da hayatı olduğu gibi yansıttığı yönündedir. Hugo, klasisizmin tür ayırımına karşı çıkar; Shakespeare'in zıtlıkları bir arada kullanarak etkiyi daha da arttırdığını savunur.

Kaba gülünçten biçimsizlik, korkunçluk, gülünçlük, soytarılık; kaba gülünçle yücenin birleşmesinden modern deha doğar. Klasik kurallardan tamamen kurtulmuş, zaman, mekân ve olay birliği olmayan melodram, komik ve trajik olanı kolaylıkla harmanlar. Hugo'nun romantizminin temel ilkesi "karşıtların uyumu"dur:

Romantik dram ne yapardı? Bu iki tür zevki öğütür ve sanatsal olarak karıştırırdı. Seyirciyi her an ciddilikten kahkahaya, gülünç heyecandan yürek burkan duygulara, zordan ılımlıya, hoştan ağrıya geçirirdi. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi, dram yüce olanla beraber grotesktir, beden içindeki ruhtur, komedi altında bir trajedidir. Bir izlenimden diğerine bu şekilde geçerek sırasıyla komediyi trajik olana, neşeliyi korkunç olana dikerek hatta gerekirse operanın büyüsiyle birleşerek bu gösterilerin yalnızca bir oyun sunarken daha fazlasını hak ettiğini görmüyor muyuz? Romantik sahne, klasik tiyatrodan iki hapa bölünmüş bir ilacın acılı, çeşitli, lezzetli bir yemek olmasını sağlayacaktır (Hugo, 1968, s. 105).

Türleri ayırmak, bir yönü veya diğerini keyfi olarak izole etmektir; onları birleştirmek ise insanı tam anlamıyla ifade etmektir. Gerçeklik romantik tiyatronun anahtarıdır ve "türlerin harmanı" gerçeklik hissi verir. Dramın karakteri gerçektir; gerçek, iki türün, yüce ve groteskin doğal birleşiminden kaynaklanır, tıpkı yaşamda ve yaratılıştaki kesişimleri gibi, dramda da kesişirler. Çünkü gerçek ve tam bir şiir zıtlıkların uyumunda yatar. Zıtlıkların uyumu Hugo'nun hümanizminin kalbine gider. Hugo'nun türlerin karışımının en başarılı olduğu oyunu kesinlikle *Cromwell*'dir (Naugrette, 2001, s. 276).

Cromwell ön sözü, hem yıkıcı hem de yapıcı bir eserdir. Katı kurallara sahip klasisizmi yıkarak, özgürlüğe dayalı romantizmi şekillendirmek ister. *Marion de Lorme*, *Hernani*, *Le Roi s'amuse*, *Ruy Blas* ve *Les Burgraves* gibi manzum dramlar, *Cromwell* ön sözünün iddialı programını kısmen yerine getirmiştir (Tieghem, 1969, s. 414). Hugo, ön sözün ortaya koyduğu doktrinlere yakından bağlı kalarak romantik dramın niteliklerini uyguladığı *Hernani* adlı oyununu 1830 yılında yayınlar. Kral despotizmine odaklanan *Hernani*'nin prömiyeri, Fransız romantizminin gerçek başlangıcını işaret eden şiddetli bir isyana dönüşür veklasisizm taraftarları ile romantizm taraftarları arasında "Hernani Savaşı" olarak isimlendirilen kavgayı başlatır.

Sonuç

Hiç şüphesiz ki *Cromwell* ön sözü, önüne eklendiği *Cromwell* oyunundan daha önemli ve değerlidir. Romantik dram üzerine teorik bir metin olan bu ön sözle romantizm, akıma dönüşür. Hugo, ön sözünde "tarihsel" bir perspektif sunar. İnsanlık tarihine paralel bir şiir tarihi ortaya koyar. Hristiyanlığın hâkim olduğu Modern Çağ'a en uygun edebî türün "dram" olduğunu savunur; romantizmin kökenini Hristiyanlığın kökenine götürür. Ona göre, gerçeklik üzere olan Hristiyanlık, Modern Çağ'ın edebiyat anlayışını şekillendirmiştir. Dram da aynı Hristiyanlık gibi gerçek hayatı resmettiği için iyi ve kötü, güzel ve çirkin, komik ve ciddi kısaca hayatın ve insanın her hâli dramda yansıtılır. Grotesk ile yücenin birleşimi sanata muazzam imkânlar sunmuş, büyük yenilikler getirmiştir. Ona göre eksiksiz şiir zıtlıkların uyumundan doğar.

Hugo'nun ön sözünde en geniş yer verdiği konulardan biri üç birlik kuralıdır. Aristoteles'in icadı olan üç birlik Antik Yunan'dan 19. yy'a kadar klasik tiyatronun en vazgeçilmez kuralıdır. Hugo, ikna edici argümanlarla klasiklerin savunduğu bu en güçlü kuralın saçma, yanlış ve gereksiz olduğunu ispatlar. Hugo, yer ve zaman birliğine karşı çıkarken konu birliğini yararlı ve gerekli bulur. Birbirinin taklidi olan

klasik tiyatroda modellerin taklit edilmesini salık veren klasiklerin bu tavrı sanatçının yeteneğini göstermesi ve özgünlüğü yakalaması önünde en büyük engel olmuştur. Modellerin değil doğanın ilham kaynağı olduğunu ifade eden Hugo'ya göre sanatçı taklit ile her şeyini kaybeder.

Hugo, ön sözünde üstenci ve buyurgan bir ton kullanır ve henüz güçlü olan klasisizme sert eleştiriler yapar. Yıkma istediği klasik tiyatro (klasisizm sanat anlayışı) yerine koymak istediği romantik dram (romantik sanat)dır. Ön söz, tartışma havasında yazılmıştır. Hugo, ileri sürdüğü görüşleri sağlam argümanlarla destekler. Hugo bu ön sözle yalnızca okurlara değil, dönemin tiyatro yazarlarına, oyun yönetmenlerine, akademisyenlere ve eleştirmenlere meydan okur. Bu, siyasi, sosyal ve estetik bir meydan okumadır. Hugo, ön sözünde bir polemiğe meydan vermemek ve ön sözün etki gücünü arttırmak için hiçbir kuramcının ya da çağdaşı tiyatro yazarının ismini zikretmez. *Cromwell* ön sözünün edebiyatın yenilenmesi talebine yönelik fikirlerin dile getirildiği diğer 19. yy metinlerine kıyasla daha fazla etki uyandırmasının nedeni Hugo'nun ön sözde dile getirdiği görüşleri ikna edici argümanlarla açıklaması, gerekçelendirmesi ve estetik olarak meşrulaştırma çabasıdır. Bir diğer neden olarak Hugo'nun kendinden emin, sert, tartışmacı ve meydan okuyan üslubu gösterilebilir. Hugo'nun ön sözde ortaya koyduğu ve savunduğu teorik görüşlere bağlı kalarak dramlar kaleme almasının ön sözün etki gücünü arttırdığını da göz ardı etmemek gerekir.

Kaynakça

- Arlette, M. (1993). *Littérature française du XIXème siècle*. PUF.
- Bellessort, A. (1959). *Victor Hugo*. Maarif Basımevi.
- Coulet du Gard, R. (1976). Victor Hugo's Cromwell. *Literary Onomastics Studies* 3.1, 94-101.
- Degout, B. Du Genie du Christianisme à la Préface de Cromwell, *le Bulletin de la Société Chateaubriand*, no. 46, 15-24.
- Doumic, R. (1897). Revue Littéraire: La Préface De Cromwell, A L'usage des Classes, *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), Quatrième Période, Vol. 143, no 2, 456-467.
- Gengembre, G. (2008). *Le Romantisme*. Ellipses.
- Heffernan, J. J. (2015). Frappons L'usurpateur! : The Rehearsal of Shakespearean Revolution in Victor Hugo's Cromwell, *Comparative Literature Studies*, Vol. 52, No. 4, Penn State University Press, 757-786.
- Hugo, V. (1831). *Marion de Lorme*. Eugene Renduel.
- Hugo, V. (1928). *Marie Tudor, La Esmeralda, Angelo, Oeuvres Completes de Victor Hugo*. Nelson.
- Hugo, V. (1968). *Cromwell*. Garnier Flammarion.
- Hugo, V. (1971). *Ruy Blas*. Librairie Larousse Conquet.
- Hugo, V. (1995). *Hernani*. Gallimard.
- Hugo, V. (2001). *Lucrece Borgia*. Libro.
- İnal, T. (1985). Victor Hugo: Egemen İdeoloji ve Tiyatro. *Ölümünün 100. Yılında Türkiye'de Victor Hugo*. Türk-Fransız Kültür Derneği Yayınları-1, Ankara, 191-212.
- Jäckel, K. (1934). Notes sur les sources de la préface de Cromwell, *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 41e Année, No. 3, Presses Universitaires de France, 420-423.
- Marsan, J. (1912). *La Bataille Romantique*. Librairie Hachette.
- Millet, C. (2007). *Le Romantisme*. Le Livre De Poche.
- Naugrette, F. (2001). *Le Théâtre romantique Histoire, écriture, mise en scène*, Éditions du Seuil.
- Naugrette, F. (2004). Publier Cromwell et sa Préface: une provocation fondatrice, Impossibles théâtres, sous la direction de Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert, Chambéry. Éditions Comp'Act, 26-41.
- Nordmann, J. T. (2001). La critique littéraire française au XIX e siècle (1800-1914). Livre de Poche.
- Rosa, G. (1981). Entre 'Cromwell' et sa Préface: du grand homme au génie, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 81e Année, No. 6, 901-918.
- Stendhal (1996). *Racine et Shakespeare*. Éditions Kimé.
- Tanilli, S. (2002). *Çağdaşımız Victor Hugo, Bir Dâhinin Portresi*. Adam Yayınları.
- Tieghem, P. V. (1944). *Le Romantisme Français*, Que Sais-Je ? Presses Universitaires de France, 14. Édition.
- Tieghem, P. V. (1969). *Le Romantisme Dans La Littérature Européenne*. Editions Albin Michel.
- Ubersfeld, A. (1968). Introduction, *Cromwell*.