

ANDREI TERIAN

A TRAGÉDIA A ROMÁN IRODALOMBAN

A pontosabb fogalmi körülhatárolás felé

A legmakacsabb előítéletek azok, amelyeknek nem ismerjük pontosan a forrását. Homályos eredetük nehezebbé teszi a lebontásukat; ha egy bizonyos dolgot „mindenki tud”, nehéz egy sor határozott állítással, valamint olyan bizonyítékokkal és érvekkel összefüggésbe hozni, amelyek alapján megkérdőjelezhető. Az a tézis, amelyet jelen cikk keretében meg kívánok kérdőjelezni, éppen a közismert „tények” e kategóriájába tartozik, nevezetesen, hogy a román irodalomban nem volt jelen a tragédia műfaja. Ez az elképzelés jelenleg axiómaként van jelen a köztudatban, többek között olyan oktatási kontextusokban is, ahol – még ha nem is teljesen explicit módon – a legmagasabb fokon intézményesült (például a román nyelv és irodalom érettségi anyagán keresztül, ahol a drámai műfajok között csak a vígjáték és a közép-fajú dráma szerepel, a tragédia nem, az utóbbi vitathatatlan presztízse ellenére).¹ Ha az álláspont konkrét megfogalmazását keresem, akkor leginkább a következőt választanám, amelyet egy tankönyvszerző fogalmazott meg



Az írás eredeti címe és lelőhelye: *Tragedy in Romanian Literature. Some Conceptual Delimitations*. Transilvania 2024/5. 12–22. This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form* (METRA), contract no. 760249/28. 12. 2023, code CF 163/31. 07. 2023.

**Ami megtörtént, azt
nem lehet visszacsinálni
– ez az az elem, amely
a tragédia sajátossága,
és amely ezért szilárd
kiindulópontot
jelenthet a műfaj új
definíciójához.**

egy iskolai tankönyvekkel kapcsolatos vita során: „a román irodalomban nincsenek a szó klasszikus és szigorú értelmében vett tragédiák. Helyettük a 19. század második felétől kezdődően jelentéktelen, hibrid, klasszicizáló és romantikus kísérleteket találunk csupán, kismesteri stílusban megalkotva. Mindannak, amit a 20. században tragédiának tekintettek (például Mircea Eliade *Iphigenia* című darabjának vagy Marin Sorescu *Iona* című művének), annyi köze van csupán Szophoklészhez, mint Joyce *Ulysses*ének Homéroszhoz”.²

Ennek a kijelentésnek a kapcsán több dolgról is érdemes beszélni. Az első és legfontosabb dolog az ambivalens elővigyázatosságra felhívni a figyelmet, ez a következő kifejezésben érhető tetten: „a szó klasszikus és szigorú értelmében”. A „klasszikus” kifejezés itt vajon az antikvitásra, a francia klasszicizmusra vagy az európai tragikus kánon eszméjére utal? (Utóbbiba talán Shakespeare, esetleg Goethe is beletartozna?) A probléma más-másképpen vetődik fel az egyes modellek viszonylatában. Másodsor, mit jelent az, hogy a 19. században voltak „kísérletek” tragédiák megalkotására? A kifejezés inkább befejezetlen szövegek esetében volna helytálló, amelyeknek a kiadását esetleg különböző akadályok hátráltatták volna, mintsem művészileg értéktelen szövegek esetében, ahogyan az idézet szerzője valójában használni látszik a szót; hiszen ha a szövegek befejezettek, és nagy vonalakban tiszteletben tartják a műfaj normáit, akkor nem helyénvaló „kísérleteknek” nevezni őket, függetlenül attól, hogy esetleg nem tűnnek kielégítő esztétikai teljesítményeknek. Végül az összehasonlítás sem éppen helytálló. Attól eltekintve, hogy Iphigeneia sorsát Euripidész és nem Szophoklész tette halhatatlanná, megállapítható, hogy a legtöbb román szerző, aki a 20. század folyamán antik minták alapján írt tragédiákat – Victor Eftimiutól és Nicolae Iorgától Mircea Eliadéig és Radu Stancáig – kifejezetten *sub specie temporis nostri* kívánta ugyan feleleveníteni az antik mítoszokat, de James Joyce regényéhez képest egészen eltérő módon (például a szereplők sorsának megváltoztatásával, a nevük megtartása mellett, és nem kortárs szurrogátumok álcájában).

„Miért nincs saját tragédiánk?”

■ A kérdéskört árnyaló fenti észrevételeken túlmenően továbbra is alapvető kérdés marad, hogy létezik-e tragédia a román irodalomban, vagy sem. Kiinduló megjegyzésem ezzel kapcsolatban, hogy annak ellenére, hogy az egymást követő elemzők következetesen nemleges választ adtak a kérdésre, a jelenség alapos elemzésére mégsem került sor. Pontosabban: nemcsak a román tragikus forma tudományos áttekintése hiányzik a szakirodalomból, hanem egy olyan többé-kevésbé megalapozott dolgozat is, amely a műfaj megjelenésének lehetőségét vizsgálná a román irodalomban (az ebbe a kategóriába sorolható művek alapos elemzésén keresztül), vagy legalábbis a hiányának okait. Hozzá kell tennem, hogy elsősorban a modern román dráma kialakulásának és virágzásának időszakára utalok (nevezetesen a kezdetektől a második világháború utáni időszakig), és kevésbé a kommunista időszakra, amikor egyrészt a totalitárius rendszer bevezetése, másrészt a háború utáni nemzetközi drámairodalom egészére jellemző formák kísérleti jellegű hibridizálódása teszi problematikussá a tárgyalt irodalmi műfaj romániai megjelenését. Ezért amellettt döntök, hogy 1948-at választom vizsgálódásom végpontjául. Érdemes megjegyezni, hogy még a drámára összpontosító román irodalomtörténetek sem foglalkoznak ezzel a kérdéssel; vagy ha igen, akkor pontatlanul és felületesen teszik ezt. A Simion Alterescu által szer-

kesztett *Istoria teatrului în România* (A romániai színház története) harmadik kötete például, bár elismeri, hogy Victor Eftimiu „görög ihletésű tragédiákat” írt, és hogy ezek a darabok külön „kategóriát” jelentenek az életművében,³ fenntartás nélkül a *Történelmi dráma* fejezetbe utalja a szerző drámaírói tevékenységét. De mi lehet „történelmi” az olyan szereplők ábrázolásában, mint Prométheusz, Oidipusz vagy Agamemnón? Továbbá az első – és egyetlen – olyan kötetben, amelyik a műfaj 1890-ig tartó történetét elemzi az *Istoria literaturii dramatice românești* (A román drámairodalom története) című kézikönyvben, Vicu Míndra talán az egyetlen román színháztörténész, aki a tragédia fogalmát használja – a „tragikus színművek” kifejezést alkalmazva.⁴ Ezt ugyanakkor teljesen szakszerűtlenül teszi, mivel a ’tragikus’ fogalmát egyszerűen a ’fennkölt’ fogalmával tartja behelyettesíthetőnek, és így a lehető legkülönbözőbb drámai formákat (a történelmi drámát, a „szenvedélyes melodramát”, a „történelmi melodramát”, a „parasztdramát” stb.) felöllelő gyűjtőfogalommá alakítja át.

És mégis, ahhoz, hogy elfogadható választ adjunk a kérdésre, amely ennek az alfejezetnek a címét adja, csakis a vonatkozó töredékek, cikkek és esszék között tájékozódhatunk. Ebben a tekintetben először is meg kell jegyeznünk, hogy a kérdést két egymást kiegészítő irányból közelítették meg. Az egyik változatban a tragédia hiányát/nemlétét a román irodalomban egy *specifikus* probléma következményének tekintették (a román társadalom és/vagy irodalom a sajátos jellege miatt utasította el a tragédiát), a másik változatban *általános* problémaként közelítették hozzá (a modern kor, országtól függetlenül, összeegyeztethetetlen volt a tragikus formával). Az előbbi gondolatot a 20. század első felében intenzíven kutatták, és többé-kevésbé kifejezetten a román kivételesség illúziójához kapcsolódott. Emil Cioran például egy 1933-as cikkében, amelynek már címe is szuggesztív – *Sensibilitatea tragică în România* (A tragikumra való érzékenység Romániában) –, azt állította, hogy a tragikum nemcsak a román művészetből, hanem az egész román társadalomból hiányzik: „Nem beszélhetek nemzetünkön belül általános, szélesebb körben elterjedt és atmoszférateremtő tragikus érzékenységről, hanem csak egyfajta szűkebb körű tragikus érzékenységről, amely néhány individuum sajátja.”⁵ Az e személyeket felsoroló lista heterogenitása miatt mulatságosnak tűnhet – valójában csak négy nevet tartalmaz: Lucian Blaga, Mircea Eliade, Petru Manoliu és Anton Holban nevét –, Cioran pedig nem érzi kötelességének, hogy magyarázza saját szelekcióját, megelégszik azzal, hogy mellékesen megállapítja, hogy a tragikum hiányának „esszenciális oka” valójában „egy konstitutív hiányban, egy [az ország] lényegét és pszichikai alkatát meghatározó hibában” keresendő.⁶ Külföldi (Friedrich Nietzsche-től José Ortega y Gassetig terjedő) vagy nemzeti előképektől (Vasile Pârvan, Nae Ionescu stb.) ihletődve, az ilyen érvelések gyakoriak a harmincas évek fiatal román értelmiségije között, közülük D. D. Roșca, Vasile Băncilă, Dan Botta, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Haig Acterian és Ion Frunzetti emelkednek ki, miközben ideológiai különbségeik kifejezetten hangsúlyosak.⁷ Mindannyian dicserik a tragikus formát, és akár a román társadalomban és kultúrában tapasztalható hiánya fölött keseregnek, akár a jelenlétét ünneplik, közös bennük, hogy romániai jelenlétének szisztematikus tanulmányozására nem vállalkoznak.

Még a fiatal kritikus, Ion Negoïtescu sem vállalkozik ilyen vizsgálódásra, aki a háború utáni, Radu Stancával folytatott levelezésében megpróbálja majd a tragikumot a klasszicizmus és a romantika szintéziséként elgondolt, „euphorionista” programjának egyik kulcselemévé tenni. Noha mind az érdeklődése, mind

az eszközei megletek volna hozzá, nem fog ilyen elemzésbe. Negoitescu arra a megállapításra támaszkodik, hogy Molière hőseivel ellentétben „[Ioan Luca] Caragiale egyik szereplőjének sincs erkölcsi tartása, és ezért egyik hőse sem tragikus.”⁸ Mutatis mutandis, a helyzet némileg hasonló Camil Petrescuéhoz, akinek regényeiben a szereplők „nem erkölcsi drámát élnek át, hanem egzisztenciális és ezért eseti jellegű drámát: lelkük nem a Jó és a Rossz között választ, hanem a kellemes és a kellemetlen, a kényelmes és a kínos, a hasznos és a haszontalan stb. között”.⁹ Az erőltetett általánosítás ezek után már csak egy lépés: „És így van ez az egész román irodalomban.”¹⁰ Ami a tragikum hiányának okát illeti, a magyarázat arra épül, amit mások is gyakran hangoztatnak a román kultúrában – az itt honos lakosság passzivitása, tranzakciókra fogékony természete, az a szokásuk, hogy „alkalmazkodnak a körülményekhez”, ahelyett, hogy harcolnának ellenük: „szunnyad bennünk egy *történelmi letargia*, amelyik mindig kiszolgáltat bennünket a körülményeknek”.¹¹ Ezért, bár Negoitescu két kiemelkedő jelentőségű román íróra (I. L. Caragiale és Camil Petrescu) támaszkodik, ő is hasonló következtetésre jut, mint Cioran, egy művészeti hiányosság társadalmi-történelmi-egzisztenciális magyarázatára hivatkozva. Amennyiben az irodalom területén maradt volna, a kritikus megközelítése akkor sem lett volna szilárdan megalapozott: a tragikum problémáját úgy veti fel, hogy előbb egy vele ellentétes műfajra (komédia), majd egy nem drámai műfajra (regény) hivatkozik.

De vajon érvényes-e még a tragédia a modern korban? Erre a kérdésre már jóval George Steiner híres írása (*A tragédia halála*, 1961)¹² előtt nemleges választ adtak, és Romániában ezt az opciót lelkesen fel is karolták. Tudor Vianu például az *Estetica* (Esztétika) című művében (2 kötet, 1934–1936), amely a maga nemében a legfontosabb romániai traktátus a tárgykörben, azt állapítja meg, hogy a 19. századtól kezdődően „a tragédia mint irodalmi műfaj, sőt a tragikus fogékonyság eltűnését lehetett megfigyelni az irodalmi termelés egészén belül: ez a folyamat pedig a múlt század folyamán nem mutatta az intenzitás csökkenésének semmilyen jelét. A tragédia a heroikus életfelfogással, vagyis a döntésképes és öntudatos Ember attitűdjével egy időben keletkezett, aki a természet és a sors erőivel szemben pusztító küzdelembe merészkedik, ezért viszont műfajként nem tudott fennmaradni a múlt század nivellálódó demokráciáiban. És mivel a tragikus hőst már nem lehet beazonosítani a polgári és konformista tömegben [...], a régi tragédiákat továbbra is olvasták és csodálták, de már senkit sem szólítanak meg ugyanazzal az erővel és átélhetőséggel, amit a régebbi társadalmak fiatal és individualista hősei érezhettek, ahol az élet a természettel, az ismeretlen sorssal és a könyörtelen istenekkel vívott folyamatos küzdelmet jelentett.”¹³

Vianu megfontolásait Adriano Tilgher gondolatai ihlették,¹⁴ akit idéz is értekezésében. Lehetséges, hogy az olasz filozófus volt George Călinescu forrása is, aki 1964-ben kijelentette: „A modern korban a tragédia gyakorlatilag eltűnt, amit Racine kínál nekünk, az a költészet színháza. Az életben a vidám komolyság és a komor komolyság kéz a kézben jár. A karakterelemzés új formáit a dráma kínálja. Shakespeare csak drámákat és vígjátékokat írt.”¹⁵ Igaz, hogy addigra már megjelent George Steiner *A tragédia halála* című műve is, de Călinescu Shakespeare-hez és Racine-hoz való viszonya miatt nem valószínű, hogy Steinerre alapozott volna. Steinerre közvetlenül hivatkozik viszont az 1970-es *Farsa tragică* (A tragikus bohózat) című művében Romul Munteanu, aki elismeri, hogy a tragédia halála „valós jelenség”, még ha bírálja is az angol komparatistát „egyfajta visszafogottságért”, valamint azért, mert „csak részleges magyarázatot kínál egy

sokkal összetettebb jelenségre”.¹⁶ Munteanu mindenesetre a „halál” helyett inkább a tragédia „leépüléséről”, „hanyatlásáról” beszél, ami így igazolná „a komédia és a tragédia közötti keveredést”, és implicite a „tragikus bohózat” fogalmát.¹⁷

Egy problematikus meghatározás

■ A fentiek alapján, függetlenül attól, hogy általánosabb vagy specifikusabb kérdésként tekintenek rá, a helyi teoretikusok, úgy tűnik, egyetértenek abban, hogy a román irodalomban nem volt tragédia. De mit értenek tragédia alatt? A fent említett példák azt mutatják, hogy a tragikus forma román irodalomban való megnyilvánulásairól érkezők többsége a műfaj nem megfelelő definícióival dolgozott, és hajlamos volt belesodródni két gyakori tévhit közül legalább az egyikbe. Az első téves fogalomalkotást Radu Stanca egy 1967-ben posztumusz-ként megjelent írásában ítélte el: „a román kultúrában, és talán nemcsak abban, a tragédiát (legalábbis a színháztudósok és a színházi szakemberek körében) a dráma olyan fajtájának tekintették, amely »valamivel borzalmasabb«, mint a közép-fajú dráma, és mindenképpen »végletesebb«. A tragédiában a dráma szerencsétlenségei ijesztő méreteket öltenek, és minél borzalmasabbként ábrázolja a színész ezeket a szerencsétlenségeket, annál ’tragikusabb’ a tragédia.”¹⁸ Ez a tendencia, hogy a tragédia a dráma alkategóriájaként tárgyalódjék, már a legelső, a drámai műnimmel foglalkozó romániai traktátusban, Iosif Blaga *Teoria dramei* (A dráma elmélete, 1899) című művében megjelenik, ahol a szerző a cím kifejtése során elismeri, hogy „mindenekelőtt és legrészletesebben a tragédiát tárgyalja”, amelyet a dráma műfajaként közelít meg, még ha ez a műfaj „a legmagasabb művészi értéket” képviseli is.¹⁹

A második tévedés azt a két tényezőt érinti, amelyeket Peter Szondi az *Esszé a tragikumról* (1961) első soraiban így különít el: „Arisztotelész óta létezik a tragédia poétikája. Csak Schelling óta létezik viszont a tragikum filozófiája.”²⁰ Más szóval, a fent idézett román kritikusok többsége összekeveri a *tragédiát*, a közel 2400 éve formalizált irodalmi (drámai) műfajt a *tragikummal*, egy olyan esztétikai-egzisztenciális kategóriával, amelyet a német idealista filozófia hozott létre 1800 körül. A *tragikum* eszméjét természetesen a *tragédiából* vezették le megalkotói, ezért mindig is elválaszthatatlan kapcsolatot tart fenn prototípusával. De nem kevésbé igaz az sem, hogy a tragikum mint filozófiai konstrukció gyakran olyan fokú autonómiát ért el irodalmi előképével szemben, hogy paradox módon annak utólagos viszonyítási pontjává vált.²¹ Egy ilyen megközelítéssel nem feltétlenül az a probléma, hogy a retrospektív olvasat akár odáig is elvezethet, mint William Marx kijelentése, miszerint „a görög tragédiák nem voltak tragikusak.”²² Sokkal nyugtalanítóbb következtetés, hogy – amint arra Hans-Thies Lehmann rámutat – „a tragédiáról fennmaradt elméletek jelentős része úgy is megíródhatott volna, ha a tragédia *színháza* egyáltalán nem is létezett volna”,²³ holott valójában „nincs tragikus tapasztalat színházi tapasztalat nélkül”.²⁴ Más szóval, a tragikumról szóló létező elméletek jelentős részében a probléma nem abból fakad, hogy a tragikumot a tragédián túlra terjesztik ki – ami természetes is, különben a két fogalom egyike redundánssá vált volna –, és nem is az, hogy azt állítják, hogy néhány (legtöbb?) ókori tragédia nem volt „tragikus”, hanem az, hogy a tragikum meghatározásából alapvetően kizárják a tragédiát (vagyis a színházat), és utóbbit csupán annak opcionális tartozékának tekintik.

De milyen definíciókról és elméletekről van szó? Ezúttal nem a román kutatók definícióit veszem ismét sorra, tekintve, hogy eredetiségben semmiképpen sem jeleskednek, de nem időzöm sokáig a német filozófusoknál sem, ahol a tragikum és a tragédia fogalmainak szétválasztása több mint nyilvánvaló. Kiindulópontként egy olyan kötetet foglalkozom, amelynek már a címe is a tragédia definícióját kívánja nyújtani (*A Definition of Tragedy*, 1961), és amelynek szerzője ráadásul a tragikum jelenségét közelről ismerő drámaíró, nevezetesen Oscar Mandel. Az ő definíciója így hangzik: „Egy műalkotás akkor tragikus, ha a következő helyzetet bontja ki: Egy hős, *akit őszinte együttérzéssel követünk*, egy adott világba vonódik be [is impelled in a given world] egy *bizonyos súlyú és nagyságú* cél elérése érdekében, vagy ott ilyen irányú cselekvésre vállalkozik; és éppen e cél vagy cselekvés által, ugyanannak az adott világnak alárendelődve, szükségszerűen és elkerülhetetlenül *súlyos* lelki vagy testi *szenvedéssel* találkozik. [a szerző kiemelései]”²⁵

Nem nehéz belátni, hogy Mandel definíciója nemcsak az egyik, hanem mindkét fent említett tévedést példázza. A tragédiát nem drámai/színházi műfajként közelíti meg, hanem olyan esztétikai kategóriaként, amely bármely műalkotásban megtalálható. Mandel megközelítése implicit módon arra utal, hogy nemcsak a színház, hanem a művészi kifejezés jó néhány más formája – például a regény – is a „tragikus” kategóriájába sorolható, ha megfelel a definíciójában meghatározott feltételeknek; ugyanakkor a hangsúlyt a formáról a „helyzetre” áthelyezve megnyílik annak a lehetősége, hogy a „tragikus” végső soron a művészet szféráján kívülre vetülhessen. Másrészt Mandel definíciója alapján a tragédia nem strukturális módon, hanem inkább valamely fokozatosság érvényesítése nyomán választható le a drámáról: a „szenvedés” ugyanis teljes egészében megtalálható a drámában is (és leginkább a melodrámában), a „súlyos” egyszerű minősítése nem elegendő a két drámai forma megkülönböztetésére. Hasonlóan ellentmondásos a definíció másik két része is, amelyeket maga Mandel emelt ki, ezek ugyanis további pontosításra szorulnának: az „őszinte együttérés” kitétele túlságosan nagyvonalú hozzáállást árul el a tragikus szereplőkkel szemben, hiszen ennek az elvnek a tiszteletben tartása számos olyan művet vonna ki a kategória hatálya alól, amelynek középpontjában ambiciózus és ellenszenves karakterek állnak, mint például Shakespeare *III. Richárdja* (1592); ugyanakkor a „bizonyos súlyú és nagyságú” probléma kitétele Mandel definíciójának vonatkozási körét a görög vagy legfeljebb az Erzsébet-kori tragédia kategóriájára korlátozza, és mintegy kizárja a definícióból a Georg Büchner *Woyzeckje* (1836) után és/vagy ahhoz hasonló koncepció nyomán megalkotott, polgári főszereplőkkel rendelkező műveket.

Mandel definíciójának fő problémája azonban továbbra is a „szenvedés” kérdése, amely nem alkalmas arra, hogy a tragédiát a drámától vagy akár a komédiától elkülöníthessük; a „súlyos ... szenvedést” végül is szintúgy megéli Argan, a hipochonder Molière *A képzelt beteg* (1673) című művében, még ha a darabot nem is lehet tragédiának tekinteni. Természetesen van szoros kapcsolat a tragédia és a szenvedés között, de itt inkább a *szenvedés egy bizonyos fajtájára* gondolunk. Hogy jobban megértsük ezt a kapcsolatot, talán célszerű abból kiindulni, ahogyan a tragédiát – és az azt eredményező szenvedést – a világirodalom legjelentősebb tragédiaírója, William Shakespeare körvonalazta. Shakespeare nyilvánvalóan nem volt teoretikus, de a kifejezés műveiben való előfordulásából J. V. Cunningham már 1950-ben kihámozta „a tragédia shakespeare-i felfogását”, amelyet a következőképpen foglalt össze: „A tragikus atmoszféra és a tragikus

katasztrófára való várakozás félelmetes; maga a katasztrófa szomorú. A folyamat, amelynek során a katasztrófa bekövetkezik, intrikát, képmutatást, politikai összeesküvést és árulást, bűnös cselekedeteket foglal magában, és tetteikért felelős szereplők követik el őket. Ezek a tragédia konnotációi. A denotációhoz pedig hozzátartozhat az erőszakos, váratlan halál – például a gyilkosság, csatában bekövetkező halál, öngyilkosság. Ezekhez járul továbbá még a nemi erőszak.”²⁶

Még ha ez a „koncepció” nem is tekinthető a tragédia definíciójának, hanem inkább annak leírásának – pontosabban egy olyan megközelítésnek, ami azt írja le, a tragédia hogyan tükröződik egyetlen szerző műveiben –, Cunningham leírásának erőssége, hogy a tragikus hősök által érzett „szenvedés” okait (amelyeket ő, meglehetősen sajátos módon, „konnotációnak” nevez) egy-egy rendkívül konkrét elemhez kapcsolja (amelyeket „denotációnak” nevez). Ami ezeket a „denotációkat” – gyilkosság, öngyilkosság, nemi erőszak stb. – összeköti, az nem annyira a szenvedés „súlyossága” (ha a halál „váratlanul” következik be, a szenvedés sem tart túl sokáig), hanem az, hogy valamilyen *eltörölhetetlen nyomot* hagynak a tragikus főhősben. Ami megtörtént, azt nem lehet visszacsinálni – ez az az elem, amely a tragédia sajátossága, és amely ezért szilárd kiindulópontot jelenthet a műfaj új definíciójához.

A tragédia új meghatározása felé

■ Mindezek nyomán az általam javasolt meghatározás a következő: *A tragédia olyan drámai forma, amely komoly hangnemben ábrázolja, hogy a darab főszereplői a végkifejletben súlyos, erőszakos és visszafordíthatatlan leromlást [deterioration] szenvednek el, ami gyakran saját halálukkal végződik, mint ami tetteik elkerülhetetlen, de sajnálatos következménye.* Elemezzük egyenként e meghatározás összetevőit:

1. „*A tragédia olyan drámai forma...*”: Már az elején leszögezem, hogy cikkem tárgya *a tragédia mint drámai forma* („műfaj” vagy „species”), és nem a „tragikus” mint esztétikai és/vagy egzisztenciális kategória, amelyik nem tűnik sem szükséges, sem – legtöbbször – megfelelő fogalomnak a tragédia megértéséhez. Más szóval, nem hiszem, hogy a *tragédia* létezhet a színházon kívül (legfeljebb a fogalom metaforikus kiterjesztése révén). Hogy a *tragikum* létezik-e, és milyen mértékben a tragédián vagy általában a művészetben kívül – ez olyan probléma, amellyel jelen írásban nem foglalkozom.

2. „*...amely komoly hangnemben ábrázolja...*”: az úgynevezett „tragikus” eseményeket többféleképpen meg lehet közelíteni, többek között a komédia technikáival. De a komédiaként való kezelésük automatikusan kivonja a keletkező szöveget a tragédia konvenciói alól. Ez az oka annak, hogy a legelső román színdarab, az *Occisio Gregorii in Moldaviae Vodae tragice expressa* (amelyet 1778–1779 körül írt egy ismeretlen szerző) nem tragédia; noha azt állítja, hogy „tragikus formában kifejezve”, az alapját jelentő bohózati hangvétel gyakran érvényteleníti tragikus dimenziót. Ez persze nem jelenti azt, hogy a tragédiák nem tartalmazhatnak komikus pillanatokat is, amelyek célja a szereplők emberi dimenzióinak hangsúlyozása és a diskurzus hitelességének növelése. Két meggyőző példa erre Roman Ronetti *Manasse* (1900) és Mihail Sorbul *Patima roșie* (Vörös szenvedély, 1916) című műve, amelyekben az olyan szereplők, mint Șor Zelig vagy Sbilț folyamatosan oldják a drámai feszültséget. A humoros betétek alkalmazása azonban nem csökkenti a szóban forgó művek tragikus jellegét.

3. „...*hogy a darab főszereplői...*”: A tragédia olyan forma, amelynek közép-pontjában a főszereplők, a hősök állnak; ők a cselekmény legfontosabb ágensei és egyben legfontosabb tárgyai. Éppen ezért sok tragédia címe egy-egy névből áll, amelyeket esetenként rövid leírás kísér (*Agamemnón, Oidipusz király, Oidipusz Kolónosban, Antigoné, Hamlet, Rómeó és Júlia, Phèdre, Despot Vodă, Solness építőmester, Danton, Caligula* stb.), vagy egy gyűjtőnévből (*Perzsák, Bakkhánsnők, Atreidák* stb.), mindkettő egy bizonyos, csapások sújtotta egyén vagy csoport tragikus sorsát jelzi. A hős releváns jelenléte döntő fontosságú, mert csak a darab során gondosan kidolgozott karakterre való összpontosítás vezethet el tragikus hatáshoz. Ebben az értelemben az epizód- vagy mellékszereplők halála, bármilyen szánalmas és sajnálatos is, nem képezheti a tragédia meghatározó elemét. Így bár Mercutio halála Shakespeare *Rómeó és Júliájában* (1597) nagyon fontos a darab kibontakozását tekintve, önmagában nem elegendő ahhoz, hogy alátámassza a tragikus jelleget. Határesetnek számítanak azonban e tekintetben azok a szereplők, akik a főszereplők *helyett* halnak meg, de nem véletlenszerűen (mint Mercutio, aki nem keresi a halált), hanem saját vagy a főszereplők tudatos döntésének eredményeként. Két szemléletes példa erre Caragiale *Năpasta* (Megtorlás, 1890) című művéből Ion öngyilkossága, amelynek kiváltó oka, hogy a szereplő nem tud megbékélni azzal a gondolattal, hogy kilenc évet ült börtönben egy olyan büntetért, amit nem követett el, míg Dragomir büntetlenül él tovább; valamint Lucian Blaga *Tulburarea apelor* (Vizek zavargása, 1923) című művéből az Öregember meglincselése a pap hazugságai miatt. Mindkét darab a tragikus forma határesetete tehát, amelyek tárgyalása releváns e műfaj kapcsán.

4. „*a végkifejletben súlyos, erőszakos és visszafordíthatatlan leromlást szenvednek el, ami gyakran saját halálukkal végződik*”: a tragédiákban a hősök – vagy helyetteseik – erőszakos halált halnak, vagy maradandó csonkítást szenvednek el. A főszereplők általában meghalnak, és nem lényegi különbség, hogy haláluk gyilkosság vagy öngyilkosság által következik be, vagy hogy milyen eszközzel (méreg, kötél, lőfegyver által, vagy a közelharcban használatos fegyverek révén, a késtől és kardtól a guillotine-ig) következik be a végkifejlet. Bizonyos esetekben a maradandó seb és a csonkítás is elfogadható tragikus végkifejletként a halál helyett, mint például Szophoklész *Oidipusz királyában* (Kr. e. 429), amely akkor is tragédia volna, ha Oidipusz önmaga előidézte vakságát nem kísérné Iokaszté felakasztása. Ugyanakkor, még ha a csonkítás gondolata *a testet* ért sérülésekre utal is, nem kötelező, hogy a tragikus végkifejlet látható testi sérüléseket hagyjon maga után. Ronetti Roman azonos című darabjában Manasse halála is tragikus; a hagyományörző zsidó főhős iszkémiás agyvérzést kap, mert képtelen elfogadni, hogy unokahúga keresztényhez megy feleségül. A tragédiát tehát nem feltétlenül a főszereplő által átélt szenvedés intenzitása határozza meg, hanem annak visszafordíthatatlan jellege, aminek a halál vagy megcsonkítás a jellegzetes megnyilvánulásai. Számos más darab is van, ahol a szereplők olyan revelációkat élnek át, amelyek sok szenvedést okoznak nekik, de végül sikerül ellensúlyozniuk vagy akár visszafordítaniuk a megélt negatív érzelmeket – vagy legalábbis a végén megbékélnék velük. Ebbe a kategóriába tartoznak azok a darabok is, amelyekben a szereplők súlyos, de gyógyítható sérüléseket szenvednek. Ilyen Camil Petrescu *Suflete tari* (Erős lelkek, 1922) című darabja, amelynek végén Culai arról tájékoztat bennünket, hogy a főszereplő Andrei Pietraru túlélte az öngyilkossági kísérletét. Az öngyilkossági kísérlet sikere vagy

sikertelensége továbbá meghatározó vonás lehet abban a tekintetben, hogy egy színmű tragédiának vagy középfaájú drámának minősül. Ez a helyzet Anton Pavlovics Csehov *A sirály* (1896) című művével is, ahol nem tudjuk biztosan, hogy Konsztantyin Trepljov második öngyilkossági kísérlete a halálához vezetett-e (bár a legtöbb jel arra utal, hogy igen). Mindenesetre a tragédia meghatározó jellemzője, hogy a főszereplő halála/megcsonkítása erőszakos (elsősorban azért, mert szándékos, emberi ágens által okozott), függetlenül attól, hogy fizikai vagy lelki tényezők okozzák. A „természetes” okokból bekövetkező, előre látható halál, mint például Ștefan cel Mare hosszan tartó betegsége Barbu Ștefănescu Delavrancea *Apus de soare* (Napnyugta, 1909) című művében, nem tartozik a tragédia fogalomkörébe, ahogyan a transzcendens tényezők által okozott hirtelen halál sem, mint például Radu halála Lucian Blaga *Cruciada copiilor* (A gyermekek kereszties hadjárata, 1930) című művében. Egyik ilyen helyzet sem felel meg az erőszakos halál elvének. Másrészt nem kötelező, hogy a szereplők a színpadon, a közönség szeme láttára haljanak meg. Számos, a 19. század végén és a 20. század elején született tragédiában van egy íratlan szabály, miszerint – különösen öngyilkosság esetén – a szereplők a színpadon kívül halnak meg, mint Lucian Blaga *Daria* (1925) című darabjában. Ráadásul néha ez a halál közelgő fenyegetésként, sugallatként jelenik meg, anélkül, hogy utólag tényként is megerősítődne, ahogyan ez a Danton élete által ihletett darabok többségében történik: *Danton halála* (1835, Georg Büchner), *Danton* (1901, Romain Rolland), *Danton* (1925, Camil Petrescu) stb. Természetesen ezúttal is figyelembe kell vennünk, hogy a korszak korlátozott technikai eszközei miatt rendkívül nehéz volt a színpadon úgy felállítani és működtetni egy guillotine-t, hogy az „valóság-hűen” sugallja a főhős halálát. A technikai korlátok voltaképpen a tragédia központi epizódját – az erőszakos halált – már a kezdetektől kiszorították a színpadról, kezdve a legelső, történetileg igazoltan e műfajhoz tartozó műtől, Aiszkhülosz *Perzsák* (Kr. e. 472) című művétől, ahol a drámaírónak nem volt módja arra, hogy a teljes megszálló sereget színpadra vigye, amelyik amúgy is a csatatéren pusztult el, és nem egy palotában érte utol végzete.²⁷

5. „*ami tetteik elkerülhetetlen, de sajnálatos következménye*”: a tragikus hős halála a darab vége felé, annak lezárásaként következik be; ellenkező esetben a hatás felhígul, és a darab hajlamos azoknak a drámájává válni, akiknek érzelmiileg meg kell birkóznuk a főhős halálával. A hősöket érő erőszakos cselekmények a tetteik következményei; fontos azonban, hogy a befogadót ne az elégtétel érzése töltse el, hanem éppen ellenkezőleg, együttérezzen a tragikus hőssel. Más szóval a tragédia hőse nem lehet szadista és önző bűnöző, hanem józan ésszel és minimális erkölcsi érzéssel felruházott személynek kell lennie. Delavrancea 1912-es *Viforul* (Fereteg) című műve például nem tragédia, hiszen bár Ștefăniță a végén meghal, Tana asszony megmérgezi őt, a közönség elégtételt és igazságérzetet érez a hír hallatán. Albert Camus *Caligulája* (1944) viszont tragikus darab marad a főhős kegyetlen jelleme ellenére, mivel kegyetlenségét az a mérhetetlen szenvedés magyarázza, amelyet Drusilla halála okozott neki. Végül, de nem utolsósorban Eugène Ionesco *A lecke* (1951) című darabja sem sorolható a tragédiák közé, mivel a néző számára nehéz elfogadni, hogy egy állítólagos nyelvtani hiba valaha is gyilkosság indítékául szolgálhat. Ráadásul a hősök cselekedeteinek erkölcsi (vagy legalábbis pszichológiai) igazolása és a következmények elkerülhetetlen (vagy legalábbis hihető) jellege, amelyekkel szembesülni kénytelenek, továbbra is a tragédia kulcsfontosságú elemei maradnak, ami egy-

ben azt is magyarázza, hogy miért válik problematikusá ennek a műfajnak a tárgyalása az abszurd színház megjelenését követően. De ez már eteljesen más téma.

A tragédia a román irodalomban

■ Térjünk vissza az eredeti kérdéshez: volt-e tragédia a román irodalomban? És ha a válasz igenlő, akkor mennyire volt jelentős? A román drámaírók tevékenységéről szóló beszámolók a 19. század első feléből számos tragédiát említenek, amelyeket szerzőik megírtak, majd szövegük elveszett, akár az előadásuk előtt, akár előadásra kerülésüket követően. Cezar Bolliacról például úgy emlékeztek meg kortársai, mint több tragédia, köztük a *Matilda* (1835) szerzőjéről. E műről azt állították, hogy „az első tragédia, amelyet a román múzsa diktált”.²⁸ Nincs okunk kételkedni ebben az információban, de a számunkra már nem hozzáférhető szövegekről mi sem nyilatkozhatunk. Ezért a román drámai művek korszakolásának kérdésében relevánsabb a darab megjelenésének évét figyelembe venni, mint a bemutató vagy megírás évét. Ebből a szempontból valószínűleg az első máig fennmaradt román tragédia Alexandru Pelimon *Curtea lui Vasilie-Vodă* (Vasilie vajda udvara, 1852) című műve. A görög és shakespeare-i tragédiák mintájára felépített műben – amelyben van patricídium: egy fiú megöli apját, egy udvaroncot Vasile Lupu udvarában; a halott apa szelleme megjelenik a másik fiú, Stroe előtt; csakhogy Stroe valójában nem az udvaronc, hanem Vasilie vajda fia, amint az egy végső felismerésjelenetben kiderül, stb. – a szöveg nem hordoz kiemelkedő művészi kvalitásokat, de legalábbis szigorúan tartja magát korábbi tragédiák bevett mintáihoz.

A *Vasilie vajda udvara* továbbá előkészíti a terepet egy olyan vonulatnak, amely végül az első világháborúig domináns marad a román drámai irodalomban, nevezetesen a történelmi tragédiának – függetlenül attól, hogy a korszakban ekként nevezik-e meg, vagy sem. A 19. század legértékesebb „komoly” román színművei tartoznak ebbe a kategóriába, köztük Bogdan Petriceicu Hasdeu *Răzvan și Vidra* (Răzvan és Vidra, 1867) és Vasile Alecsandri *Despot Vodă* (Despot vajda, 1880) című darabjai.²⁹ Mindkettő a román társadalomba beszivárgó, de a nemzetből végül kirekesztett, ambiciózus külföldi figurájával foglalkozik. A világháború végéig megjelent román tragédiák másik reprezentatív korpusza ókori színdarabok feldolgozásaiból áll, anélkül azonban, hogy egyelőre a görög mitológia panteonjához fordulna. Ez a sorozat Nicolae Scurtescu *Rhea Silvia* (1873) című művével indul – amelyik „az első klasszikus típusú román tragédia”³⁰ George Călinescu szerint –, és olyan darabokat is tartalmaz, mint George Bengescu-Dabija *Pygmalion, regele Fenicieii* (Pygmalion, föníciai király, 1886) vagy *Amilcar Barca* (1894) című művei. Ettől függetlenül ez a kategória még mindig jelentéktelennek mondható, egészen Victor Eftimiu *Cocoșul negru* [Fekete kakas, 1913] című művének megjelenéséig, amely a fausti cselekménytípust a helyi folklóranyaghoz igazítja, és így az első kísérletet jelenti a román tragédia sajátos mitológiájának kialakítására. Végül a darabok harmadik típusa a tragikus témákat a kortárs életbe helyezi, olyan szempontokat állítva középpontba, mint a szereplők társadalmi vagy etnikai hovatartozása és neme; lényegében egy Ibsenéhez hasonló vállalkozásról van szó, vagyis „a modern magánélet sötét oldalának megragadásáról, és annak »közösségi« jelentőséggel való felruházásáról”.³¹ Ezt az irányt Ion Luca Caragiale *Megtorlás* című műve vezeti fel – amely egy kialakult román polgárság hiányában a paraszti osztályra összpontosít³² –, majd folytatja Ronetti Roman *Manasséja*, amely a zsidó-

ság helyzetével foglalkozik, valamint Mihail Sorbul *Vörös szenvedély* című munkája, amely a nemek közti viszonyokkal foglalkozik.

Mindenesetre az előző példák máris elegendőek ahhoz, hogy levonhassunk egy első következtetést. Még ha a tragédia az első világháborúig a román irodalomban főként középszerű darabokban és nyugati mintákat utánzó művekben nyilvánult is meg – ami végső soron bármelyik irodalmi műfajról elmondható, bármely kultúrából és korszakból is származzék –, hat vitathatatlanul értékes darabot (*Răzvan și Vidra, Despot Vodă, Năpasta, Manasse, Cocoșul negru, Patima roșie*), köztük egy remekművet (*Manasse*) is tartalmaz. Ez nem látványos, de semmiképpen sem elhanyagolható, különösen, ha a tragédiát az első világháború előtti román irodalom más „terjedelmes” irodalmi formáival hasonlítjuk össze. A költészettől és a rövidprózától eltekintve, tekintettel arra, hogy ezek összehasonlítása a regénnyel vagy a drámával hamis következtetésekhez vezetne, meg kell jegyeznünk, hogy a román regény a nagy háborúig hasonló számú sikeres művet rejt magában: Nicolae Filimon *Ciocoii vechi și noi* (Régi és új urak, 1863), Ioan Slavici *Mara* (1894), Duiliu Zamfirescu *Viața la țară* [Falusi életképek, 1894] és *Tănase Scatiu* (1898), Alexandru Vlahuță *Dan* (1894), Ion Agârbiceanu *Arhanghelii* (Arkangyalok, 1913); az egyetlen különbség az, hogy a regénytermés lényegesen nagyobb volt, összesen több mint 500 regényt írtak, szemben a kevesebb mint 50 tragédiával. A vígjátékok közül csak Caragiale négy darabját érdemes megemlíteni – *O noapte furtunoasă* (Viharos éjszaka, 1879), *Conu' Leonida față cu reacțiunea* (Leonida naccsás úr és a reakció, 1880), *O scrisoare pierdută* (Az elveszett levél, 1884) és *D'ale carnavalului* (Farsang, 1885), amelyekhez képest Alecsandri vígjátékai ma már gyerekesnek tűnnek. Ami a középfajú drámákat illeti, csak Alecsandri *Fântâna Blanduziei* (Blanduzia kútja, 1883) és *Ovidiu* (Ovidius, 1885), Alexandru Davila *Vlaicu Vodă* (Vlaicu vajda, 1902) és Delavrancea *Apus de soare* (Napnyugta) című drámája állja ki az idő próbáját. Ezért azt a következtetést kell levonnom, hogy a tragédia nemcsak hogy jelen volt a román irodalomban, hanem az első világháborúig talán a legfejlettebb román irodalmi műfaj volt.

Sajnos a háború után a tragédia és az egész román drámairodalom számára gyökeresen megváltoznak a dolgok. Nem részletezem, hogy a két világháború közötti dráma miért ment át jelentős visszafejlődésen a költészethez és a prózához képest – nemcsak Romániában, hanem az egész kontinensen. Elég, ha csak annyit mondom, hogy a „komoly” színdarabok (függetlenül attól, hogy tragédiák vagy középfajú drámák) jelentős visszaesésen mentek keresztül a „Caragiale-ihlette szatirikus erkölcsdrámák hagyományával” szemben,³³ amely a korszakban uralkodó műfajjá vált. Ez alól természetesen vannak olyan kivételek is, amelyek különböző mértékű művészi sikert könyvelhettek el. Az ilyen alkotók közé tartozik Victor Eftimiu, az egyetlen két világháború közötti román szerző, aki programszerűen a tragikus műfajra összpontosított, antik témákat dolgozott fel, és darabjait tragédiának nevezte, mint például a *Prometeu* (Prométheusz, 1919), *Thebaida* (Thébaiak, 1924) és *Atrizii* (Atreidák, 1939). De a *Fekete kakassal* ellentétben Eftimiu „klasszikus” tragédiái nem meggyőzőek, különösen bizonyos stilisztikai és kompozíciós hiányosságok miatt. A *Thébaiak* például három görög tragédia cselekményét ötvözi: Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban*, Aiszkhülosz *Heten Thébai ellen* és Szophoklész *Antigoné* című műveit. A darab cselekménye kronológiailag precíz, de művészi kivitelezése sok kívánnivalót hagy maga után a konfliktus koherenciájának hiánya és a katasztrófa és az antiklimax fázisai között mutatkozó szélsőséges ingadozás miatt.

A két világháború közötti időszakra vonatkozóan sokkal reprezentatívabb két olyan szerző, akik anélkül, hogy a műfaj gyakorlását explicit módon vállalták volna, mégis a román irodalom legfontosabb tragédiáit írták: Lucian Blagáról és Camil Petrescuról van szó. Blaga újból kísérletet tett arra, hogy a tragédiát a román mitológiához igazítsa, Eftimiu *Fekete kakas* című művére támaszkodva, de a szimbolikus mélység és a művészi összetettség magasabb fokát elérve. Megközelítése a *Zalmoxe* (1921) című áldozati tragédiával kezdődik, amelyben a dák próféta, Zalmoxis saját meglincselésére buzdítja a dühös csócseléket, hogy ne váljon egy intézményesített vallás bálványává. Legkiemelkedőbb megvalósulása a *Meșterul Manole* (*Manole mester*, 1929) című dráma, amely egy páneurópai legenda dramatizálása, amelyet a románok középkori anekdotává fogalmaztak át: egy fejedelem egy templom megépítésével bíz meg egy kőművest, de ehhez feltétlenül emberáldozatra van szükség; az áldozat magának az építómesternek a felesége lesz, a férj pedig ennek nyomán megkérdőjelezi az általa szolgálta vallás etikai alapjait, és végül öngyilkosságot követ el. Ezzel szemben Camil Petrescu tragédiái, mellőzve minden mitikus-vallási vetületet, teljes mértékben a modern kor történelmi valóságában zajlanak, ahol a szereplők politikai és társadalmi pozíciói életrajzi esetlegességeikkel kerülnek összeütközésbe. A *Jocul ielelor* (Szellemek tánca, 1919) című drámában például Gelu Ruscanu újságírónak az a szándéka, hogy egy korrump miniszter lemondását kényszerítse ki, ez azonban végül meghiúsul a baráti körére gyakorolt hatás mérlegelése, valamint a zűrös családi múlt feltárása következtében; mivel Ruscanu nem tud lemondani igazságosságesszményéről, végül öngyilkos lesz. A *Danton* (1926) cselekménye némileg hasonló, de az ellentétes nézőpontból közelít, és a főhős „emberi” pragmatizmusát állítja szembe Robespierre és csatlósai ideológiai merevségével; végül mégis éppen az emberi tökéletlenségek mély megértése vezeti őt a guillotine-ig.

A kommunizmus előtti román irodalom talán utolsó említésre méltó kísérlete a tragédia megújítására Radu Stancának köszönhető. Bár a háború utáni rövid időszakban rendkívül termékeny volt, és mintegy tucatnyi színdarabot írt, Stanca ideológiai korlátozások miatt egyetlen művét sem tudta kiadni korai, mindössze 42 éves korában bekövetkezett haláláig. Emiatt ő kivételt is képez a cikem elején bejelentett időhatárokhöz képest. Mindenesetre a fiatal drámaíró rendkívül fontos a román drámatörténet szempontjából, hiszen nem csupán tragédiákat írt, hanem gondosan feltárta a tragikus jelenség minden dimenzióját és szélső pontját. Stanca egyrészt számos (kvázi)tragédiát írt, kezdve a *Drumul Magilor* (A bölcsök útja, 1944) – *Turnul Babel* (Bábel tornya, 1945) – *Rege, preot și profet* (Király, pap, próféta, 1946) című bibliai triptichonnal, és befejezve az *Ostatecul* (A tús, 1958) című queer tragédiával. Másfelől a szerző a tragikum határait vizsgálta, és gyakran túllépte, olyan darabokat képzelve el, amelyekben Oidipusz a Kolónosz felé vezető úton találja meg a megváltást – *Oedipus salvat* (A megmentett Oidipusz –1947) –, Don Juannak női hasonmása van – *Dona Juana* (1947) –, és az olümposzi istenek komédiaszereplőkként jelennek meg – *Critis sau Gâlceava zeilor* (Kritisz, avagy Az istenek csetepatéja, 1946).

Összegezve az elmondottakat, úgy vélem, hogy a román drámairodalom történetének uralkodó narratívájával ellentétben a román irodalomban nemcsak hogy jelen volt a tragédia formája, hanem azt is állítom, hogy ez a műfaj a román kulturális hagyomány alapvető koordinátáját is jelentette.

■ JEGYZETEK

1. Lásd *Examenul național de bacalaureat 2014. Programa de examen pentru disciplina limba și literatura română. Filiera teoretică – profil umanist. Filiera vocațională – profil pedagogic.* https://www.edu.ro/sites/default/files/Programa_Bac_2014_Lb_si_literatura_romana_profil_uma_n.pdf, hozzáférési dátum: 2024. 06. 01. A 2014-es tanterv 2024-ben is érvényes volt
2. Dumitrița Stoica: *Manualele de limba română între profesionalism și impostură. Observator cultural* 2006. november 9. nr. 326. <https://observatorcultural.ro/articol/manualele-de-literatura-romana-intre-profesionalism-si-impostura-2/>, hozzáférés: 2024. 06. 03.
3. Simion Alterescu (szerk.): *Istoria teatrului în România 3. 1919–1944.* Editura Academiei R.S.R., Buc., 1973. 151.
4. V. Mindra: *Istoria literaturii dramatice românești. Vol. I. De la începuturi până la 1890.* Minerva, Buc., 1986.
5. Emil Cioran: *Opere 2.* Ed. Marin Diaconu, pref. Eugen Simion. Academia Română-Fundația Națională pentru Știință și Artă, Buc., 2012. 422.
6. Uo. 423.
7. Hiányos áttekintését lásd Gabriel Petric: *Viziune și spirit tragic în literatura română a secolului XX.* Limes, Florești, Limes, 2014. 101–138.
8. Ion Negoïtescu – Radu Stanca: *Un roman epistolar.* Ed. Ioan Cristescu, Ion Vartic, postf. Ion Vartic. Polirom, Iași, 2022. 134.
9. Uo. 135.
10. Uo.
11. Uo.
12. George Steiner: *The Death of Tragedy.* Yale University Press, New Haven-London, 1996.
13. Tudor Vianu: *Eстетica.* Ed. Vlad Alexandrescu, pref. George Gană. Orizonturi, Buc., 1996. 371.
14. Adriano Tilgher: *Studi sul Teatro Contemporaneo.* Libreria de Scienze e Lettere, Roma, 1929.
15. G. Călinescu: *Opere 11: Publicistică 1963–1965. Conferințe.* Ed. Nicolae Mecu, pref. Eugen Simion. Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, Buc., 2012.
16. Romul Munteanu: *Farsa tragică.* Univers, Buc., 1989. 10–11.
17. Uo. 9.
18. Radu Stanca: *Aquarium. Eseuri programatice.* Ed. Marta Petreu, pref. Ion Vartic. Apostrof, Cluj, 2000. 178.
19. Iosif Blaga: *Teoria dramei. Cu un tractat introductiv despre frumos și artă.* Szerzői kiadás, Brașov, 1899. 4.
20. Szondi Péter: *An Essay on the Tragic.* Transl. Paul Fleming. Stanford University Press, Stanford, 2002. 1.
21. „A Poétika tárgyát képező konkrét irodalmi forma elemzését felváltotta a »tragikum« mint önálló entitás filozófiája.” Franco Moretti: *Two Theories.* Daedalus 2021/1. 16.
22. Lásd William Marx: *The Tomb of Oedipus: Why Greek Tragedies Were Not Tragic.* Verso, London–New York, 2022., különösen 41–87.
23. Hans-Thies Lehmann: *Tragedy and Dramatic Theatre.* Transl. Eric Butler. Routledge, Abingdon and New York, 2016. 1.
24. Uo. 3.
25. Oscar Mandel: *A Definition of Tragedy.* New York University Press, New York, 1961. 88.
26. J. V. Cunningham: *Tragedy in Shakespeare.* English Literary History 1950/1. 43.
27. Ennek a technikának mennyiségi következményei is vannak. Például a *Perzsákban* „a Hírnök és a Kórus a darab szavainak közel 60%-át mondják ki”. L. Franco Moretti: *Network Semantics. A Beginning.* Transilvania 2024/5. 5–11.
28. Simion Alterescu (szerk.): *Istoria teatrului în România I.: De la începuturi până la 1848.* Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1965. 230.
29. Erről az alműfajról részletesebben lásd Snejana Ung: *Importing and Writing Tragedy in Nineteenth-Century Romanian Principalities.* Transilvania 2024/5. 23–31.
30. G. Călinescu: *History of Romanian Literature.* Transl. Leon Levițchi. UNESCO-Nagard, Milan, 1988. 330.
31. Franco Moretti: *Simulating Dramatic Networks: Morphology, History, Literary Study.* Journal of World Literature 2020/1. 39.
32. Caragiale és Ibsen munkáinak összehasonlítását, különös tekintettel a műveikben megjelent társadalmi osztályokra, lásd Ovio Olaru: *Satire Meets Critical Realism in the European Semiperiphery: A Study on Ibsen and Caragiale.* Transilvania 2024/5. 32–41.
33. Ov. S. Crohmălniceanu: *Literatura română între cele două războaie mondiale.* Vol. 3: *Dramaturgia și critica literară.* Minerva, Buc., 1975. 7.