

36. S. Varga Pál, *Barta János és az egzisztenciális perspektíva (Néhány szó Barta János Arany-könyvéről)*. In: *Emlékezés...*, 51.
37. Imre László, *A magyar verses regény*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1990. 12. 222, 300.
38. Aczél Géza, *Kassák Lajos*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1999. 159.
39. Barta János, *Arany János...*, 149.
40. Berta Erzsébet, *Barta János szuplementumai (Jegyzetek Barta János komparatistikai tanulmányinak margójára)*. In: *Emlékezés...*, 20.
41. Barta János, Klaniczay Tibor, *Marxizmus és irodalomtudomány*, Itk, 1966. 2. 249.
42. Korompay H. János, *Horváth János és Barta János*. In: *Emlékezés...*, 17.

MÁRTON LÁSZLÓ

## *A stádiumok dramaturgiája*

MADÁCH IMRÉRŐL ÉS MŰVÉRŐL – A TRAGÉDIA LENGYEL OLVASÓINAK

Egyművű szerző. Akkor is az, ha rövid élete folyamán sokat írt. Fennmaradt tőle *Az ember tragédiája* – röviden: a *Tragédia* – mellett további hat színmű és számos drámatörredék, néhány elbeszélés, tanulmány, szónoki beszéd, egy sor – romantikusan töredékes – naplójegyzet és rengeteg vers. Ám mindezek alapján, ha a *Tragédiát* nem írta volna meg, Madách Imre nemhogy külföldön nem vált volna ismertté, de a magyar irodalmi kánonba sem került volna be. Megmaradt volna olyan nagyműveltségű, írogató, különc vidéki nemesembernek, amilyenből igen sok volt a XIX. századi Magyarországon. Ennek a típusnak az emlékezete most is él, főleg az egy nemzedékkel fiatalabb Mikszáth Kálmán (1849–1910) és a még egy nemzedékkel későbbi Krúdy Gyula (1878–1933) írásművészetének köszönhetően, de maguk a személyek feledésbe merültek, vagy legjobb esetben helytörténeti érdekesség lett belőlük. A *Tragédia* nélkül Madách írói hagyatéka is ilyen Nógrád megyei, lokális érdekesség volna.

Viszont a *Tragédia* világirodalmi rangú remekmű, és a *Tragédia* felől nézve Madách többi írásában is felsejlik a kifinomult érzékenység és a nagyszabású tehetség. Egyszerűsége is elgondolkodhatunk, néha milyen bizonytalan a határvonal a szenialitás és a dilettantizmus között, és milyen kevésen múlik, hogy valaki Luciferrel és az angyalokkal társalog-e az emberiség sorskérdéseiről vagy eltűnik két megyegyűlés között a faluszéli sárban. A XIX. századi magyar irodalomban sok olyan alkotó van, aki egy-egy jó pillanatában szeniális és az egeket ostromolja, máskor pedig reménytelenül provinciális, szűklátókörű, vagy éppen esetlen és nevetséges. Ilyennek látom a Madáchnál két nemzedékkel idősebb Berzsenyi Dánielt (1776–1836) és egy nemzedékkel korábbi Katona Józsefet (1791–1830), de még Madách felfedezője és segítője (azonkívül az egyik legnagyobb magyar költő), Arany János (1817–1883) is ehhez a típushoz tartozik. Arany – ellentétben Madáccsal – jól ismerte a mindinkább Pest-Budán összpontosuló irodalmi közélet működését, de ő is – akárcsak Madách – a vármegyei közéletben töltötte fiatalságát, és ott érezte igazán otthonosan magát, nem pedig pályatársai és kritikusai között.

Ha összehasonlítjuk Madách és a Madáchcsal pontosan egy időben született, de még nála is jóval hamarabb meghalt Petőfi Sándor (1823–1849) pályafutását, akkor látjuk, mennyire fontos feltétele a tehetség fejlődésének az irodalmi szocializáció. Mindkettőjükben a legjobb fajta tehetség működött, mindketten műveltek voltak a maguk módján (Madách műveltsége többretű és mélyebbre ható is volt, mint Petőfié), csakhogy Petőfi – mai szóval – profi volt, Madách pedig amatőr, pontosabban kívülálló. A húsz-huszonkét éves Petőfi tudatosan felépítette irodalmi pályafutását és a hozzátartozó imázst, és ehhez mérten viselkedett: Pestre költözött, szervezkedett, szövetséget kötött, botrányt csapott, mikor mit látott szükségesnek. Ugyanakkor a fiatal Madách a család alsó-sztrégovai kastélyában szöszmötölt, filozófiai műveket olvasott, vagy korán jelentkező szívbaja miatt az ágyat nyomta. Sejtelve sem volt róla, mik az irodalmi élet íratlan szabályai; amikor pedig Arany János fölfedezte a *Tragédiát*, Madách az utolsó éveiben rászakadó hírnévvel nemigen tudott mit kezdeni.

Még egy jelentős – és az írói karaktert meghatározó – különbség van Petőfi és Madách között, ez pedig a származás. Petőfi plebejus, ha úgy tetszik, parvenü: apja mészárszéket és kocsmát bérelt. Már a nagyszüleinél sem tudunk semmit. Madách Imre családfája viszont az Árpád-házi királyok idejéig vezethető vissza, és noha a család a Habsburgok alatt nem kapott grófi vagy bárói rangot, ugyanolyan előkelőnek számított, mint az arisztokraták. El kell gondolkodnom rajta: milyen iradatlan mennyiségű személyes és történelmi tapasztalatot, mennyi viselkedési mintát hordoz az a sok száz ősapa és ősanya, akiknek neve a családfa levelein olvasható, és akiknek hosszabb-rövidebb életrajzát megőrizte a családi hagyomány vagy éppenséggel a magyar történetírás.

Másfelől: milyen óriási teher is lehet ez a sok-sok ős, akik nem tűrik, hogy az utód elfeledkezzen róluk, és egyszerűen csak önmaga legyen.

Különösen súlyos a teher akkor, ha az utód költő, és az ősök közt is akadnak költők. Madách Imre egyik poéta őse a XVII. század elején élt Madách Gáspár (1590–1647), aki, azt hiszem, nem volt igazán nagy költő, de tréfás és erotikus versei ma is frissnek érződnek. Nagy költő volt viszont Madách Gáspár kortársa és közeli rokona, Rimay János (1569–1631). Az ő költészete talán S p-Szarzyńskiéhoz hasonlítható leginkább; az ő költészetében is megjelenik az elszigeteltségére ráébredő individuum metafizikai szorongása, méghozzá virtuóz, olykor játékosnak érződő formaművészet keretében. És van egy harmadik, a magyar kánonban még Rimaynál is fontosabb költőfelmenő: a *Szigeti veszedelem* című monumentális barokk eposzt író Zrínyi Miklós (1620–1664), aki egyébként győztes hadvezér és kiváló államférfi is volt.

Valljuk meg őszintén: Rimay pompás manierista költészetéhez képest Madách Imre versei gyengének hatnak, Zrínyi Miklós harcias robusztussága mellett pedig erőtlennek mutatkozik a kiábrándult és kétségektől gyötört utód.

Visszont Madách Imre a szerzője a *Tragédiának*, amely, mint színpadon is sikeres „emberiségdráma”, egyedülálló a magyar irodalomban, olvasmányként pedig megjelenése óta az egyik legismertebb, legkedveltebb, legtöbbet idézett magyar irodalmi alkotás. A szó szellemi értelmében Madách nem utódja sem Rimaynak, sem Zrínyinek, sem más régebbi alkotónak. Ezzel szemben ő az egyik ős a modern magyar irodalomnak.

Ahhoz, hogy szemügyre vehessük a *Tragédia* korai modernségét, azaz magát a *Tragédiát*, arra a korszakra is kell vetnünk egy pillantást, amelyben a mű létrejött.

A *Tragédia* megírása az úgynevezett „abszolutizmus” időszakára, az 1848/49-es forradalom és szabadságharc leverését követő évekre esik. Ez az időszak irodalomtörténeti szempontból is élesen elkülönül mind a forradalom előtti évek, a „reformkor” irodalmától, mind az 1867-es „kiegyezést” követően létrejövő irodalomtól. Ha röviden kellene jellemeznem: a reformkori művek legjobbjaiiban a társadalomjobbító szándék ötvöződik azzal a bevallott vagy be nem vallott szorongással, hogy az elmaradt (vagy éppen elsietett) reformok miatt összeomlik az ország; a kiegyezés utáni művekben pedig a nemzeti önaffirmáció követelménye szabta meg a hitelesség és az esztétikai tökéletesség mércéit is.

A *Tragédia* írásának éveiben nem volt tere a társadalmi aktivizmusnak, és nem volt mitől szorongani, mert a nemzeti katasztrófa már bekövetkezett. Másfelől a magyar kulturális elit a legcsekélyebb okot sem látta arra a kollektív öndicsőítésre, amely 1867 után legalább harminc évig folyamatosan zajlott. Ezekben az években az okosabb magyarok nem tömeggyilkos parasztlázadástól rettegetek, mint 1848 előtt, hanem attól, hogy két-háromszáz éven belül kihűl a nap, és eljegesedik a föld. És nem a magyar nemzet dicső küzdelmeit ünnepelték, mint a következő évtizedekben, hanem az emberiség civilizációs fejlődésének hiábavalóságát próbálták ésszel fölérni.

Azt kell mondanom: az önkényuralom két évtizede, ez a tisztán látó, kiábrándult és keserű időszak (amely, melleleg, a tudomány, a technika és a gazdaság látványos fejlődésével járt együtt) a magyar irodalom egyik igen jó korszaka volt. Ekkor jöttek létre Kemény Zsigmond (1814–1875) nagyszerű regényei, ez volt Jókai Mór (1825–1904) írói pályájának legjobb szakasza, ekkor tudott és mert Arany János felszabadultan, saját észjárása szerint alkotni, az ő szavaival: „cukrozott epébe” mártva tollát. Ekkor írta Madách a *Tragédiát*.

Egyébként nem tudjuk pontosan, mikor írta. Annyit tudunk, hogy 1861-ben készült el vele. Minden jel arra mutat, hogy titkolta környezete elől, min dolgozik. 1861 előtti leveleiben semmiféle utalást nem tesz rá, nem is beszélt róla, legalábbis az ismerősök, barátok nem emlékeztek ilyesmire.

Elképzelhető, hogy viszonylag gyorsan, egy-két év alatt megírta, de ez esetben is hosszan és alaposan készülhetett rá. Nem elsősorban az elolvasott filozófiai, történelmi, vallástörténeti, orvosi és földrajzi munkákra gondolok, hanem inkább annak a művészi formának a kimunkálására, amely elég univerzális ahhoz, hogy megragadja az emberiségnek mint egésznek a tragikumát, ugyanakkor részleteiben élettel van telítve.

Az is elképzelhető, hogy lassan, szakaszosan, esetleg több változatban írta, egy egész évtizeden át. Egyik életrajzírója feltételezi, hogy Madách 1853-ban, a börtönben kezdte írni a *Tragédiát*. Tudniillik börtönben is töltött némi időt, politikai fogolyként.

Madách már csak betegsége miatt sem vett részt a forradalomban, és – mint a párizsi epizódból kiderül – nem is rajongott a forradalmi eszmékért. A forradalom alatt nem tett semmi olyasmit, ami miatt később felelősségre vonhatták volna. Viszont a forradalom bukása után üldözötteket bűjtatott a birtokán, köztük Kossuth Lajos – távollétében halálra ítelt – titkárát, és az egyik szomszéd följelentette. A tit-

kár elmenekült, Madáchot letartóztatták, és szabadulása után is még sokáig rendőri felügyelet alatt állt. Ha a *Tragédia* első prágai epizódját figyelmesen olvassuk, észrevesszük, hogy Kepler a jelenet legvégéig egyfolytában iszik. A francia forradalmat pedig álmodja, még hozzá részegen álmodja. Úgy látszik, a *Tragédia* megírásának éveiben forradalomról még álmodni is csak részegen lehetett.

Első olvasásra azt hihetjük, hogy a *Tragédia* univerzalizmusa távol áll az életrajziségtől, vagy inkább nem tűri meg a konkrét életrajzi motívumokat. De már a forradalmi álom is mutatja, hogy ez nem egészen így van. A prágai epizód Madách szörnyű házasságából is ad némi ízelítőt; a nőalak átváltozásai és egyáltalán, Madách nőábrázolásának jellegzetességei arra engednek következtetni, hogy Madách visszahúzódó életében – házassága előtt is, csapodár és hisztérikus feleségétől való különválása után is – jócskán akadtak szerelmi kalandok.

Azt is hihetjük az első olvasás után, hogy a *Tragédiának* nincs igazi dramaturgiája. Könnyen támad az a benyomás, hogy a dramaturgiai apparátust a stádiumról stádiumra ugrás meg-megújuló feszültsége pótolja, amennyire ez lehetséges. A mindenkori új eszme teret hódít, majd visszájára fordul, és megsemmisül. Mindez stációról stációra majdhogynem mechanikusan ismétlődik. Akkor is így van ez, ha közben, majdnem észrevétlenül, belépünk a történelembe, majd ugyanilyen észrevétlenül kilépünk belőle. Az egyiptomi színben még nincs igazán történelem, az athéni színben már erősen jelen van. A prágai és a párizsi epizódokat még meghatározza a történelem, a londoni szín és a falanszter már túl van rajta, az eszkimó jelenetben pedig már a történelem nyersanyaga, az emlékezet is elenyészett.

Mást jelentett ez az elgondolás a mű megjelenésekor és megint mást az első világháború előtti évtizedek haladáskultusza közepette. Még inkább megváltozott a jelentése a fasiszta, nemzetiszocialista és kommunista terror tapasztalatai után. További értelmezés-eltolódással járnak a történelem végét vizionáló koncepciók, és még inkább azok a jelenségek, amelyek a civilizáció esetleges összeomlását vetítik előre, és jóval kevésbé irreálisnak mutatják az eszkimó jelenetet, mint amilyenek negyven-ötven évvel ezelőtt érződött.

Ma már meglepő, hogy a száz évvel ezelőtti értelmezők vallásos műnek olvasták a *Tragédiát*, és az utolsó sort, Isten szavait – „Mondottam, ember: küzdj és bízza bízál!” – a legcsekélyebb kétség nélkül a szerző és a mű direkt üzenetének, sőt „eszmei mondanivalójának” tekintették. Maga Madách erről valamivel árnyaltabban gondolkodott. Egyik levelében így ír: „Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy amint az ember Istentől elszakad, s önerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb s legszentebb eszméin végig, egymás után cselekszi ezt. Igaz, hogy mindenütt megbukik, s megbuktatója mindenütt egy gyöngeség, mi az emberi természet legbenső lényében rejlik, s melyeket levetni nem bír (ez volna csekély nézetem szerint a tragikum), de, bár kétségbeesve azt tartja, hogy eddig tett minden kísérlete erőpazarlás volt, azért mégis fejlődése előbbre s előbbre ment, az emberiség haladt, ha a küzdő egyén ezt nem vette is észre, s azon emberi gyöngét [gyöngeséget – M.L.] melyet saját maga legyőzni nem bír, az isteni gondviselés keze pótolja, mire az utolsó jelenet »küzdj és bízza«-ja vonatkozik.”

Igen ám, de a falanszter és az eszkimó jelenet fényében a gondviselés keze nem látszik segítő kéznek, és fölvetődik annak lehetősége, hogy az Úr vagy nem

teljesen mindenható, vagy nem teljesen jóakarátú. A harmadik lehetőséget – amely szerint csak a „múltat” felidéző álomképek igazak, a „jövőt” előrevetítő jelenetek hamisak, és az Úr csupán ijesztgetni akar velük – elvethetjük, hiszen Ádám nézőpontjából az egész álomsorozat jövőnek látszik. Különben is: miféle Úr az, aki hazudik?

Felvethető a kérdés: lényegét tekintve keresztény mű-e a *Tragédia*? Függetlenül attól, hogy Madách Imre személy szerint hívő katolikus volt. És függetlenül attól is, hogy a *Tragédia* tekinthető a középkori misztériumjátékok ironikus kiforgatásának, végső soron kései utódjának is, különösen a XX. századi abszurd dráma felől nézve. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a *Tragédiában* a kereszténység történelmi képződményként jelenik meg: felbukkan a római színben, elkorcsosul a bizánci színben, és elveszti jelentőségét – lényegében eltűnik – a prágai színben. A londoni színben már nyoma sincs.

A kereszténységen belüli meghasonlás kicsinyes és kegyetlen torzsalkodásként jelenik meg a bizánci epizódban, nincs világot alakító eszmei tétje. Nyilván ezért nem szerepel a reformáció sem a látomások sorozatában. Csak a falanszterben lép színre egy „Luther” nevű szereplő, de a neki felrótt mértéktelen kazánfűtésből semmi nem tudható meg a reformátori szerepről.

Annak tapasztalata, hogy nem létezik egységes viláértelmezés, nem fér bele az egységes keresztény viláértelmezésbe.

Jézus nem jelenik meg a *Tragédiában*, el sem hangzik a neve. Megváltásról, üdvtörténeti tervről nem esik szó. Az eredendő bűntől való megszabadulás nincs megígérve. Csak a Teremtőt látjuk, valamint művét, a teremtett világot és benne az embert, pontosabban: a Férfit és a Nőt. Ja, igen, és az ördögöt is, pontosabban: a Tagadás Szellemét.

Milyen ez a Teremtő? Egy öregedő, mogorva, falusi ezermester. Örökmozgóról ábrándozik, toronyórát barkácsol. Talpnyalókkal veszi körül magát, sértődékeny, kicsinyes. Teremtményeivel rosszul kommunikál, vagyis lényegében sehogyan sem. Mindenben, így a létezés értelmezésében is, átengedi a kezdeményezést az ördögnek. Ez a lény nem az *Újszövetség* Istene, aki egyszülött fiát áldozza fel, hogy megszabadítsa az embert a kárhozattól. De nem is az *Ószövetségben* színre lépő Seregek Ura, aki a Szináj hegyen szövetséget kötött a kiválasztott néppel. Ez az Úr leginkább a késő ókori gnosztikusok gonosz démiurgoszára hasonlít, aki foglyul ejtette az ősfény szikráit az anyagban, és minden erejével meggátolja, hogy azok onnét kiszabaduljanak.

Ennek fényében nem túl meggyőző „eszmei mondanivaló” a mű utolsó sora, a küzdésre és bízva bízásra irányuló felszólítás. Inkább afféle propagandaszöveg, az embert magára hagyó, de szabadon nem eresztő démiurgosz silány demagógiája.

Ez persze önmagában véve eléggé elszomorító. Ugyanakkor ez teszi a *Tragédiát* izgalmas művé. Sőt, szerintem színpadképessé is ez teszi. Mert egy ilyen Úr egy erős, markáns színészgyéniség számára kiváló szerep.

Nézzük meg ugyanilyen szempontból Lucifert is. Ez a szereplő mindenekelőtt impotens. A szó szoros értelmében is az: a bizánci jelenetben a szép hölgyet a legkínosabb módon vakarja le magáról; nyilván nem tudna vele mit kezdeni az ágyban. Egyébként sincsen semmi tényleges potenciája, vagyis hatalma: kísértőként

egyáltalán nem jön számításba. Madáchot igazából nem is érdekli a kísértés. (A kor- és nemzedéktárs Flaubert volt az, aki tudott valamit a kísértésről. Ami az ő művében Szent Antalra zúdul, attól aztán tényleg elszabadul a pokol.) Madách Luciferre afféle kalauz vagy idegenvezető. Ugyanúgy kíséreti Ádámot az idő bugyrai keresztlül, ahogyan Dantét Vergilius a pokolban. Az Úr, mint említettem, átengedi neki a kezdeményezést, ő azonban nem él a lehetőséggel. Nem művel gonoszságokat, nem fordítja rosszra a jót, nem szégyeníti meg a szándékot a következménnyel. Fel sem vethető a kérdés, hogy győzedelmeskedik-e az Úrral szemben vagy vereséget szenved, mert folyamatosan együttműködik vele.

Ő csak annyiban gonosz, amennyiben a Teremtő és a teremtett világ rendje is az. Az ő dolga az, hogy mindezt illusztrálja, és rámutasson ennek összefüggéseire, de ne túl radikálisan, hanem csak annyira, hogy Ádámban, aki jelenetről jelenetre öregszik, mindig újabb illúziók ébredjenek. Hogy Lucifernek hol van a valóságos helye a teremtett világban, nem érdekes. Az sem, hogy mi lesz vele. Cinikus gesztusaiban, epés kommentárjaiban érezhető a levert forradalom hangulata, a „morgolódáshoz való jog” megtiport szellemessége. (Ez a bizonyos „jus murmurandi” a régi magyar nemesi kultúra egyik legfontosabb jellegzetessége volt.) Alakjának nincs nagy gondolati hordereje, viszont remekül megformálható szerep.

Ádám és Éva az általános „örök emberi” férfi és női aspektusa kellene, hogy legyen. Valójában Madách nagyon is konkrét tapasztalatai és előítéletei jelennek meg mindkettőjükben. Ez teszi alakjukat élettellivé és ismét csak kiváló színpadi szerepek hordozóivá.

Ádám alakjában egy 1823 körül született magyar nemeset vehetünk észre. Fiatalon, húsz-huszonöt éves fejjel új meg új eszmékért lelkesül, később belefásul a levert forradalmat követő elnyomatásba. Észreveszi a forradalmi eszmék és az utópiák embertelenségét, megpróbálja elképzelni az ipari nagyváros tömegtársadalmát és az apokaliptikus nélküli világkatasztrófát. Öregedését némi nagyképűséggel úgy is leírhatjuk, hogy az eszmék ifjúkori elvont fogalmai mindinkább a gyakorlati ész posztulátumaiként jelennek meg. Madách abban zseniális, hogy ennek megtalálja működő színpadi formáját.

Éva, ellentétben Ádámmal, nem öregszik. Még az eszkimó jelenetben is csábos és kívánatos a maga módján. Jelenetről jelenetre megfigyelhetjük, amint egyszerre rajongás és megvetés tárgya. Néha annyira összeolvad a kettő, hogy meg sem tudjuk különböztetni őket. Amikor a Fáraó-Ádám így szól az egyiptomi színben:

*Oh nő, mi szűk, mi gyarló látköröd.  
S a büszke férfit épp ez vonzza hozzád.  
Csak gyöngeség, mit az erő szerethet –,*

vagy így:

*Eszem elég van nékem önmagamnak,  
Erő- s nagyságért nem kebledre hajlok,  
Sem a tudásért: mindezt könyveimben  
Sokkal jobban föllelhetem. Te csak  
Beszélj, beszélj, hogy halljam hangodat,  
(...)*

*Akármit mondasz, mindegy; ob, ki kérdi,  
Mit énekel a kismadár, azért  
Édes sejtéssel halljuk hangjait.  
Te csak virág légy, drága csecsebecs,  
Haszontalan, de szép, s ez érdeme –,*

akkor persze kinyílik az ember zsebében a bicska. Ma ezek a sorok tűrhetetlenül szexista, macsó dumának hatnak (amit csak súlyosbít a biedermeier jellegű bájolgás), továbbá azt is sejtetik, hogy az áhítattal kevert mélységes lebecsülés kiprovokálja a mindenkori nő komizságát. Ugyanakkor ez a beszédmód pontosan kijelöl egy erős színpadi szituációt, és rengeteg fogódzót ad az Évát alakító színésznőnek egy-egy konkrét női viselkedési stratégia színpadi felnagyításához.

A történelmi és történelem utáni epizódokban Madáchot nem érdekli a konkrét szituáció. A kép, amelyet vázol, sematikus és didaktikus. A római jelenetben összehozza Szent Péter apostoli működését az évszázadokkal későbbi népvándorlással. A bizánci jelenetben összehozza az egyháziesség-vitát a keresztes háborúkkal, ezt pedig a búcsúcédula-árusítással, valamint az elnyomott női szexualitás problémáját az eretneküldözéssel. Az első prágai színben Kepler hol attól szenved, hogy rossz a házassága, hol attól, hogy édesanyját boszorkánysággal vádolják, hol pedig attól, hogy kiváló tudós létére sarlatánsággal keresi kenyerét.

Az egyes jelenetek mint önálló minidramák nem állják meg a helyüket. Viszont összekapcsolódva fölerősítik egymást. Ami külön-külön nézve zavaros vagy széteső volna, a mű egészében helyére kerül és kitisztul.

A mű egésze, leszámítva a kerettörténetet, vagy egyetlen álom, vagy több álomkép sorozata. (És, mint láttuk a prágai-párizsi epizódok álom az álomban doboznak tekinthetők.) Dráma esetében döntő kérdés, hogy a néző előtt megjelenő álomnak elég erős-e a színpadi tétje. Madách művében a sematikus és didaktikus mozzanatok – tulajdonképpen furcsa módon – az álomszerűség dramaturgiáját erősítik. A falanszter jelenetben Luther, Platón és Michelangelo tartalom nélküli, üres címkékként jelennek meg. Egy „igazi” drámában megbuknának; Madách víziójában feszes, pergő jelenet lesz felbukkanásuk.

Mindezekon túl van még egy fontos kérdés, amelyet a *Tragédia* álomszerűsége (továbbá a pontos fogalmisággal párosuló fantáziadús képszerűség) tesz hangsúlyossá. Ez pedig így hangzik: mi garantálja az egyén önmagával való azonosságát?

Többek között ettől katartikus Madách Imre nagyon univerzalista, ugyanakkor a maga rejtett módján nagyon XIX. századi és nagyon magyar műve.