

## A szakrális dráma esztétikájának vázlata

„Látványossága lettünk a világnak, s az angyaloknak és embereknek is.” (1Kor 4,8)

Szent Pál apostol a fentebbi idézetben a *látványosság*ként fordított szót a görög eredetiben a θεατρον, *színház* szóval írta le. A Bibliában csak három igehelyben található meg a kifejezés (ApCsel 19,29; 31; 1Kor 4,8), s mindhárom helyen negatív kontextusban fordul elő, utalva a mártírok feláldozására a színházi arénában. Ennek ellenére mai színház értelmezésünkkel és formanyelvi útkeresésünkkel a Szentírás felé fordulunk.

A XX. századi katolikus teológia egyik nagy alakja, *Hans Urs von Balthasar* az isteni megváltás művét a színház felől közelítette meg, s teológiai értelmezésében a színház esztétikáját és dramaturgiai értelmezéseit használta rendszerező elvként.<sup>1</sup> Balthasar elmélete szerint a kereszténység és az antik kor közti kapcsolat a görög drámákon alapszik, mivel ahogy a dráma, úgy a kereszténység is dinamikus és egzisztenciális szemléletű, mindkettő középpontjában ugyanazok az egzisztenciális kategóriák állnak: szenvedni és szeretni.<sup>2</sup> A teológia Istenről szóló drámai beszéd, ami nem elmesél valamit, hanem – ahogy a színház is – átélésre invitál. Balthasar az evangélium örömhírét, a megváltás művét a színházi katarzishoz hasonlította, hiszen a néző szinte azt várja az előadástól, hogy valamiféle átélhető kinyilatkoztatást kapjon a lét titkáról.<sup>3</sup>

A balthasari megközelítés kínál lehetőséget arra, hogy amikor a szakrális színházról gondolkodunk, megfordítsuk a módszert, s az európai színház szakralitását és dramaturgiáját ne a görög drámából, ne is korábbi színházi esztétikákból, hanem az egész európai kultúrkör alapját jelentő judeo-keresztény hit drámájából és immanens jellegzetességeiből, a keresztény Szentírásból próbáljuk levezetni.

„A színház eleve szakrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát.”<sup>4</sup> Ezért egészen biztosak lehetünk abban, hogy a színház szakralitását nem a vallásos ideákhoz vagy hitelvekhez történő színházi ragaszkodás vagy azok megjelenítése jelenti, hanem sokkal mélyebb, az üdvrenden alapuló egzisztenciális kategóriák és minőségek rendszerén nyugszik. Posztulációnk tehát az, hogy az európai színjátszás alapjai a görög színház fogalomkészletén és értelmezésin túl – amivel jelen tanulmány foglalkozik – a Biblia isteni drámáján nyugszanak; emberi drámáink az isteni dramaturgiát követve íródnak és játszódnak a színpadokon.

### 1. Szakrális megfontolások

A színház a kortárs színháztudomány a gyermekjátékokból vezeti le, Johan Huizinga játékelméletére hivatkozva.<sup>5</sup> Ugyanakkor tudjuk, hogy a színház korai formái nem a játékhoz, hanem sokkal inkább a valláshoz és liturgikus ünnepléshez kapcsolódtak. „Az oltár még az i. e. 4. évszázadban is fellelhető egyes színházak *orkhésztrájában* – például Priéné városában.”<sup>6</sup> Vagyis a színház – akár görög, akár nem – eredendően nem a szórakoztatás, hanem a beavatás eszköze volt, vagyis szakrális intézmény. Ugyanígy a görög mítoszok sem mesék vagy

<sup>1</sup> Balthasar, H. U. v., *Theodramatik*, I-IV., Einsiedeln 1975.

<sup>2</sup> Ancsin I., *Dráma és Szabadság* Hans Urs von Balthasar teológiájában, *Teológia*, XXXIX. évf. 2005. 1-2. szám, 1-9.

<sup>3</sup> Vö. Balthasar, H. U. v., *Theologik*, I., Einsiedeln 1985, 30.

<sup>4</sup> Pilinszky J., „Szakrális színház?”, in *Szög és olaj*, Budapest 1982, 191.

<sup>5</sup> Kotte, A., *Bevezetés a színháztudományba*, Budapest 2020, 29-31.

<sup>6</sup> *Bevezetés a színháztudományba*, i. m., 64.

eredetlegendák, hanem az akkor élő emberek nagyon is valóságként élték meg, melyek által archetipikus mintákat kaptak a mindennapi élet megéléséhez.

„...a tragédiában nem látunk mást, mint a mi kultúrüzemünk értelmében vett szépirodalmi alkotást, színházi előadást, az antik költészet dokumentumát vagy a mai dráma előfutárát. Az attikai tragédiának azonban mindezekhez nem volt és nincs is semmi köze. Sokkal inkább a Dionüosz-kultusból ered, és szorosan kapcsolódik a mítoszhoz. Eképpen mindig is kizárólag vallási, kultikus esemény volt, erről tanúskodik maga a Dionüosz-oltár is, amely mindig az előadás helyszínének közepén állott.”<sup>7</sup>

Mindebből következik, hogy a szakrális drámának vissza kell találnia ahhoz a ponthoz, ahol a színpadi ábrázolás nem válik „mintha” eseménnyé, vagyis a valóság és annak teátrális leképezése nem válik szét, hanem a színház a valóság egy másik megközelítési módjává és azzal való reális találkozási lehetőséggé válik.

## 2. Történeti megfontolások

A görög drámák amfiteátrumi előadásai az antik kor hanyatlásával megszűntek. A X. században, Európában egy másfajta kultúra és szellemiség kezdett másfajta színjátékot művelni, megindult a misztérium-, moralitás-, mirákulum-játékok és a keresztény iskoladrámák fejlődése. „A színpad és a közönség között ... működni kell egy magától értetődő formanyelvnek, sőt éppen ez a formanyelv az ... amely a kollektív tudást elsőrendűen alkalmazza.”<sup>8</sup> E kollektív tudás Európában a keresztény vallásban, az ókortól a szinte kizárólagosan keresztény művészetekben, majd a kora-középkortól a katolikus nevelőintézetek iskoladrámáiban mutatkozott meg, mely a városiasodott helyeken, a szórakoztató vásári komédiázás, illetve később, az előkelő udvari előadások mellett a nagyobb közönség számára az egyetlen elérhető színházi élményt jelentte, egészen a felvilágosodásig. Az iskoladrámák a XI. századtól a XX. század elejéig, Magyarországon az 1500-as évektől a XIX. század végéig bezárólag voltak meghatározók.<sup>9</sup> Ezek az iskoladrámák természetesen többnyire szentírási szakaszokat elevenítettek fel, biblikus történeteket adtak elő, mint például a *Kain és Ábel* (1533), *József* (1555), *Zsuzsanna* (1556), a *Theophani* (1575) vagy a *Tékozló fiú* (1630 körül). Az iskoladrámák hazánkban elsősorban a református, unitárius közegekben jelentek meg, német és latin nyelven,<sup>10</sup> tehát legkorábban a reformációhoz kapcsolódtak, ám a jezsuiták és a piaristák, ferencesek, minoriták és a pálosok fejlesztették mesteri szintre.<sup>11</sup> Az korai magyar, világi színjátszás darabjait is a piaristák írták.<sup>12</sup> Az első magyar nyelvű dráma Kaiser József, *Erkölcnek dicsősége* című darabja volt, mely 1726-ban került bemutatásra.<sup>13</sup>

Az európai, de különösen a magyar színjátszás kialakulásában ezért elsődleges szerepe és fontossága volt a keresztény iskoladrámáknak és misztériumjátékoknak. Ahogy az ókor végétől a felvilágosodásig a művészet tulajdonképpen egyet jelentett a keresztény, mi több az egyházi művészettel – „a kora középkor évszázadaiban a keresztény kultúra alapvetően és radikálisan bibliai alapúvá vált”<sup>14</sup> –, úgy ez alól a színház sem jelentett kivételt, sőt, be kell vallanunk, hogy a színház Európában évszázadokon át egyet jelentett a bibliai történetek előadásával. Úgy is mondhatjuk, hogy az európai, különösen a magyar színjátszás fogalomkészletét a görög színháztól, azonban belső jellegzetességeit a keresztény hit és a Szentírás örökségéből nyerte.

<sup>7</sup> V. ö. Dethlefsen, T., *Oidipusz, a talány megfejtője*, Budapest 1997.

<sup>8</sup> Spiró, Gy., *Shakespeare szerepösszevonásai*, Budapest 1997, 10.

<sup>9</sup> Németh, A., *Színészeti lexikon*, I., Budapest 1930, 354-356.

<sup>10</sup> *Színészeti lexikon*, I., i. m., 354.

<sup>11</sup> *Színészeti lexikon*, I., i. m., 355.

<sup>12</sup> Kerényi F. (Szerk.), *Magyar színháztörténet*, Budapest 1990, 22.

<sup>13</sup> *Magyar színháztörténet*, i. m., 27.

<sup>14</sup> Markus, R., A., *Az ókori kereszténység vége*, Budapest 2010, 306.

Ez pedig nem csupán annyit jelent, hogy tárgyát vagy tartalmát tekintve az európai színjátszás keresztény volt, hanem implikálja azt is, hogy ezen színjátszás egész valósága, azaz dramaturgiája, gondolkodásmódja, filozófiája, megközelítése is biblikus és keresztényi alapokon nyugszik. „A tartalom és a forma közti dichotómia hamis, mivel a forma meghatározza a tartalmat és a tartalom a formát és a forma változása módosítja a tartalmat, és a tartalom megváltoztatása másfajta formát igényel.”<sup>15</sup>

Vagyis az, hogy évszázadokon át a bibliai történetek jelentették a drámát és a drámajátékot Európában, egyúttal azt is jelenti, hogy a forma és a formanyelvi megközelítés is biblikus kellett, hogy legyen. Márpedig ezen évszázadok elég hosszúak és mélyrehatóak voltak ahhoz, hogy további évszázadokra is meghatározzák a drámajátékkal kapcsolatos ízlésünket, gondolkodásmódunkat, szemléletünket. A színház „nem azonos a való világgal, de sűrített térben és idejében képes a maga külön nyelven és a maga külön jelenlétének erőterében életünk egy-egy töredékét is kivételes módon abszolutizálni...”<sup>16</sup>

Ahogy a görög színház nem csak írott műveiben volt görög, hanem előadásmódjában, szcenírozásában, végső soron a maszkoktól a koturnusig, a proszcéniumtól a kórusig minden ízében az volt, éppúgy az európai színház is minden ízében keresztény alapokra épült, ami gondolkodásának és esztétikájának alapjait is meg kellett, hogy határozza. Egyszerűbben megfogalmazva, a drámáról és a színházról való európai gondolkodás még ma, a posztmodern korban is alapjaiban a Szentíráshoz kötött, olyan archetipikus, bibliai alapokon kell, hogy nyugodjon, melyektől nem lehetséges teljesen elvonatkoztatni, s melyeket felismerve eljuthatunk a szakrális dráma megértéséhez és esztétikájához.

### 3. Az isteni dramaturgia elemei

#### 3.1. A szentségről általánosságban

Az általános köznyelvi értelemben használt *szentség* kifejezést (*sacramentum*) a kereszténység Tertullianusztól vette át, aki a keresztiséget, a házasságot és az eukarisztiát a *sacramenta* szóval jelölte. A római katonák hűségesküjét nevezték így, akik a légió lobogója előtt tették le fogadalmukat.<sup>17</sup> Tertullianusz előtt Szent Athanasziosznál találkozzunk a hasonló jelentéssel felruházott görög *müszterion* kifejezéssel, ami titkot, hittitkot jelent. Ő a házasságra alkalmazta. Tertullianusz a *sacer* latin szótövből indult ki, melynek értelme: *szent*, s ezzel arra utalt, hogy az a bizonyos tárgy, cselekmény, személy, etc., Istennek lett szentelve, azaz eltéve, kivonásra került a hétköznapi, szekuláris használatból.

A *sacramentum* ma már azonban nem ezt jelenti. A görög filozófia teológiai uralomra jutásával elvesztette a szó a biblikus jelentését. A mai fogalom Szent Ágoston és Mopszuszesztai Teodor elképzelésein nyugszik,<sup>18</sup> akik a valóság és a jel viszonyát feszegették, s a szentségeket jeleként azonosították.<sup>19</sup> A hét szentség klasszikus felosztása a középkorban, az 1100-200-as években vált általánossá, Aquinoi Szent Tamás pedig már magukról a szertartásokról írt, melyek jelként és jelképpileg működnek (*Summa*, CI/2.). Ez a felfogás egyeduralmodó lett a későbbiekben, s a római katolikus dogmatika szentség alatt ma is elsősorban a szertartást érti,<sup>20</sup> melyet formailag helyesen, a megfelelő szándékkal és anyaggal,

<sup>15</sup> Esslin, M., *A dráma vetületei*, Szeged 1998, 17.

<sup>16</sup> *Szög és olaj*, i. m., 346.

<sup>17</sup> Müller, G. L., *Katolikus dogmatika*, Budapest 2007, 610.

<sup>18</sup> Babos, I., *Szentségek*, Róma 1975, 48.

<sup>19</sup> *Katolikus dogmatika*, i. m., 611.

<sup>20</sup> Rahrer, K. – Vorgrimler, H., *Teológiai kyszótár*, Budapest 1980, 671.

érvényes felhatalmazással kell elvégezni, hogy – egyházjogilag és dogmatikailag – érvényes legyen.

A jelszerűség azonban nem szerepel sem a Szentírásban. Ahogy fentebb láttuk, az első-második században a *mysterion* szót használták, ami a biblikus görögben *titkos*, az avatatlanok szeme elől *rejtett dolgot* takar. A fogalmat a Bibliában legtöbbször az efezusi levélben olvassuk, ahol Szent Pál mindig Krisztus titkáról beszél (Ef 3,3-4), az öröktől elrendelt titokról (3,9); az evangélium titkáról (6,19), de nem rítusokról vagy jelszerűségről, mely titokként állna előttünk. A Szentírásban mindenhol ilyen értelemben olvashatunk a *mysterion*ról, s később az apostoli atyák is mind ebben az értelemben használták. Antiochiai Szent Ignációt Órigenészig nem találkozzunk a kifejezés más értelmezésével.<sup>21</sup> Tehát már a *mysterion* sem fedti a ma, általunk használt szentség-fogalmat.

A szentségek hetes száma sem szerepel a Szentírásban, avagy az apostoli atyáknál. A késő-ókor, kora-középkor azonban kedvelte a számmisztikát, s a keresztény hittudomány sem ódzkodott használatától. „A szentségek száma hét, megfelelően a hétféle kegyelemnek, amely a hét korszakon keresztül vezet vissza minket a kezdethez és az örökkévalóság köréhez mint az általános feltámadás nyolcadik korszakához.”<sup>22</sup> Hét volt még a főbűnök száma is, hét testrészt kentek meg a betegek kenetével és hét keresztény erényt tartottak számon, a mennyország is a hetedik égben kapott helyet. Nazianzoszi Szent Gergely *Pünkösdre* című homlíliájában sok hetes számú egyházi hagyományról és értelmezésről beszél, de a szentségeket nem említi. A hetes szám, mint a teljesség és tökéletesség száma az Újszövetségében is fellelhető (Jel 1,4-20), ám ez az apokaliptikus irodalom szimbolikus nyelvezete, nem pedig Isten konkrét, valóságos kegyelmét közvetítő rendelkezéseinek száma.

A hét szentség számszerűsége csak 1547-ben, a Trienti Zsinaton lett dogma,<sup>23</sup> a reformátorok elgondolásaival szembeni normaalkotó szándékból fakadóan, ahogy ekkor rögzítették a szentségek különbözőségét az ószövetségi szentségektől, illetve azt is, hogy nélkülözhetetlenek az üdvösséghez.

A *szent* (ἅγιος, ἅγιος, sanctus) biblikus jelentését ilyen megfogalmazásokkal adhatjuk vissza: ami különbözik a világitól, Istennek félretett, elkülönített, megszentelt. Vagyis egyszerre jelenthet megszentelő szavakkal, szertartással, cselekménnyel szentnek minősített tárgyat, eljárást, időszakot, stb., ugyanakkor átfogó fogalomként mindre vonatkozhat, ami nem evilági meghatározással, hanem az istenivel foglalkozik.

Például Mózesnek le kellett vennie saruját a lángoló csipkebokor előtt, mert a tűzből hozzá szóló Isten azt – saját jelenléte okán – szentnek minősítette (Kiv 3,4). Szentnek tekintjük a szentmise cselekményét, de a szenteltvízzel vagy papi áldással megáldott tárgyakat is. Összességében mindazt szentnek tekinthetjük, ami a természetfelettiből meríti tárgyát vagy vele azonosítja célkitűzését, vagy ami a természetfeletti evilági jelenlétére irányul. Ha ezt a színházzal kapcsolatban szeretnénk értelmezni, azt Cseke Ákos nyomán így tehetjük meg: „szakrális művészet az, amely az időtlenre és a szentre szavaz, és ezzel egy időben kitesseki világából az én és az individualizmus profán valóságát.”<sup>24</sup> Félreértés lenne ezt egyszerűen vallásos művészetnek titulálni.<sup>25</sup> A szakrális művészetben az ember a természetfelettit csodálja, az örökkévalót igyekszik megragadni,<sup>26</sup> s teszi eszményévé. Vagyis a szakrális színházat az teszi szentté, szakrálissá, hogy alapethoszáát és végső célját tekintve magára a szentre irányul.

<sup>21</sup> Vanyó, L., Bevezetés az ókeresztény kor dogmatörténetébe, *Ókeresztény írók*, XX., Budapest 2009, 107.

<sup>22</sup> Szent Bonaventura, *Breviloquium*, Budapest 2008, 215.

<sup>23</sup> DS1601

<sup>24</sup> Cseke, Á., „Szakrális Művészet”, In: *Magyar Művészet* II. évf., 2. szám, 2014 június, 109.

<sup>25</sup> Bujti, F., „Ars sacra”, In: *Magyar Művészet* II. évf., 2. szám, 2014 június, 24.

<sup>26</sup> *Ars sacra*, i. m., 25.

## 3.2. A reménység

Az Ószövetség a *szent, szentség* kifejezéseket Istenre alkalmazza, mert egyedül Ő szent (Jel 15,4). A héber gondolkodásban a szentség jelentette mindazt a jót, amit Isten és az ő áldása magában foglal. „...én Isten vagyok, és nem ember, Szent, aki közötted vagyok...” (Óz 11,9) Isten szentsége egyben dicsőségét is jelenti, ami mindenekfelett-valóságát fejezi ki: „Szent, szent, szent a Seregek Ura, betölti az egész földet dicsősége!” (Iz 6,3).

Isten üdvözítő akarata az, hogy megbékéljen az ősbűnben elbukott emberrel, és Jézus Krisztusban megváltva és megbékélve (2Kor 5,18), dicsőségének és szentségének részesévé tegye az embert, „...hogymint szenteket, szeplőtelenül és feddhetetlenül állítson önmaga elé.” (Kol 1,22) E ponton fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy itt az „isteni dráma” dramaturgiai lényegét érintjük, nevezetesen azt a mintázatot, melyben a drámai vétet (bűnt) elkövető ember benső fordulata, a bűnről való lemondása és attól történő tudatos, illetve Krisztus megváltása általi elfordulása révén (megtérés) megtisztul (megigazulás), s képessé válik arra, hogy teljesen részesedjen Isten teljességében (üdvösség). Ebben a mintázatban a színpadi dráma primordiális bibliai paralelleire ismerhetünk:

1. drámai vétség – bűn,
2. bonyodalom – erkölcsi bukás,
3. klimax – mélypont,
4. fordulat – megtérés,
5. katarzis – megigazulás,
6. feloldás – üdvösség.

Az üdvösség a Szentírás szerint a béke és boldogság (Iz 52,7), büntelenség (Ez 36,29), a szegénységtől való megmenekülés (Zsolt 72,4), általában *meg-* illetve *kiváltás, szabadulás* lesz (σῶζω) minden nyomorúságból és szenvedésből, ami az ősbűn következményeként az emberre méretett.

Az üdvösség ezért a bűnöktől megtisztult ember számára Isten színelátása az örök életben: „Most ugyanis tükör által, homályosan látunk, akkor pedig majd színről színre.” (1Kor 13,12) Ebben az Igeszakaszban a színről-színre (*proszopon prosz proszopon*) azt jelenti, hogy úgy ismerjük majd Őt, ahogy két egymással szemben álló személy szemléli egymást, azaz nyíltan, rejtettség és titkok nélkül szemlélhetjük majd Istent a maga teljes dicsőségében: „Nem azt mondtam neked, hogy ha hiszel, meglátod Isten dicsőségét?” (Jn 11,40)

Ez az ószövetségi fordulat Mózesrel kapcsolatban is fellelhető: „Színről-színre szólt hozzánk a hegyen, a tűz közepéből.” (MTörv 5,4), ahol (*panim b<sup>o</sup>panim*) szintén teljesen nyílt (*face to face*) szemlélést jelent. Ugyanezt találjuk a Ter 32,31-ben: „Színről-színre láttam itt Istent, mégis megmenekült a lelkem” – Jákob vallomásában, illetve Gedeon ajkáról: „Jaj nekem, Uram Isten, mert színről színre láttam az Úr angyalát!” (Bír 6,22); továbbá még Mózesrel kapcsolatban (MTörv 34,10), a Kiv 33,11-ben a színről-színre értelmé így jelenik meg: „ahogy az ember a barátjával szokott beszélni”.

Vagyis Isten a Jézus Krisztusban adott váltság és hit ajándékai által a maga képmására formálja az embert, úgy, hogy a kereszt váltságában megszabadítva őt bűneitől, tisztává, igazzá teszi, aki így képes lesz osztozni az Ő dicsőségében, Jézus Krisztusban és Ő általa: „Dicsőség és gazdagság lesz házában, és igazsága örökre megmarad” (Zsolt 112,3) vagy „Azt a dicsőséget, amelyet nekem adtál, átadtam nekik, hogy egy legyenek, ahogyan mi egy vagyunk.” (Jn 17,22)<sup>27</sup>

<sup>27</sup> További Igehelyek arról, hogy az üdvösség Isten dicsőségében való osztozás: Jób 22,29; Zsolt 85,10; 90,16; 108,6; Sir 15,5; Mk 10,37; Jn 5,44

Az Ószövetségben (és persze az Újszövetségben is) a *szentség* tehát Isten egy tulajdonsága, mely felé az egyént és a választott népet is tereli és hívogatja a bűnbánat és a bűnökből való megszabadulás által, hogy majd dicsőségének részesévé tehesse.

Ahogy a hívő keresztény számára ez a reménység a hit legfontosabb alakja (Zsid 11,1), úgy a szakrális drámában ez a reménység az, mely a szentre irányultságot alapvetően jelenti. Ez adja ugyanakkor a szakrális dráma nélkülözhetetlennek tűnő pozitív ethoszt is, mely arra ösztönzi a szereplőket és a nézőt, hogy hagyjanak fel az üdvösséggel ellentétes irányba ható cselekedetekkel.<sup>28</sup>

### 3.3. A szentség

A Kiv 3,5-ben, Isten levétette Mózes saruját az égő csipkebokor előtt, mert az szent hely (*ad<sup>o</sup>mat-kodes*). A héber *kádes* (קָדֵשׁ) elsősorban Isten tisztaságát, szentségét jelenti. Az Ószövetségben ezzel találkozunk, amikor tárgyakat, embereket, eljárásokat elkülönítettek, hogy azok Isten szolgálatára legyenek, illetve akkor is, amikor az ember Isten dicsőségével találkozott, illetve azzal került kapcsolatba (pl. Ez 1,28).

Ez a tiszta, megtisztító, elkülönítő bánásmód a *megszentelés* (*kidusin*), ami által a tárgy, hely vagy ember alkalmassá válik a dicsőséggel, Isten dicsőségével való találkozásra. Ezeket az eljárásokat maga Isten adta a Sínai hegyen Mózesnek, mint törvényt, vagyis a szentségek elrendelése – mint megszentelő cselekedetek – minden kétséget kizáróan Istentől erednek. Ezért ismerünk az Ószövetségben Istennek szentelt embereket, tárgyakat, napot (szombat), helyeket (Jeruzsálem), szolgálatot (leviták), és a szertartások általi megszentelést is, stb.

Isten szentségi parancsolatai (Törvény) mindig a tisztaságot, a megtisztítást szolgálták. Ha fogalmilag nem is, de mint alapvetet ezt ott találjuk az Újszövetségben: „Tegyetek meg mindent zúgolódás és habozás nélkül, hogy kifogástalanok és tiszták, Isten feddhetetlen fiai legyetek a gonosz és romlott nemzedék között, akik között ragyogtok, mint csillagok a mindenségben.” (Fil 2,14-15), vagy hivatkozva a Leviták könyvét: „Szentek legyetek, mert én szent vagyok!” (1Pt 1,16).

A szentség, mint az isteni dicsőség befogadására alkalmassá tevő, Istenre jellemző és Istentől eredő eljárás, cselekedet nagyon is biblikus, sőt természetes módon átível az Ó- és Újszövetségen: „Azt a dicsőséget, amelyet nekem adtál, átadtam nekik, hogy egy legyenek, ahogyan mi egy vagyunk.” (Jn 17,22) Lényegi eleme a tisztaság, tisztává, alkalmassá tétel, s ezáltal kapcsolódik a drámák katarzisz, megtisztulás kifejezéséhez.

„Akiket pedig eleve elrendelt, azokat meg is hívta; és akiket meghívott, azokat megigazultakká is tette; akiket pedig megigazultakká tett, azokat meg is dicsőítette.” (Róm 8,30) – azaz a megtisztulás kegyelme az isteni dicsősége részesévé tesz. Ez számunkra azt jelenti, hogy ahol katarzisz, vagyis a fentebbi etikai értelmű fordulat és megtisztulás történik a színpadon, ott ez a katarzisz implikálja a természetfelettit.

„Ő átalakítja gyarló testünket, és hasonlóvá teszi az ő dicsőséges testéhez, azzal az erővel, amellyel hatalma alá vethet mindent.” (Fil 3,21) – azaz (ismét) Önmagához tesz hasonlóvá, részt ad dicsőségében.

Az Újszövetség ennek a végső szentségnek és dicsőségnek az elővételezéséről, részleges megéléséről beszél: „Mi pedig mindnyájan, miközben fedetlen arccal szemléljük az Úr dicsőségét [Kiv 16,7], ugyanarra a képmásra változunk át dicsőségről dicsőségre az Úr Lelke által.” (2Kor 3,12) vagy „Ha szidalmaznak titeket Krisztus nevéért, boldogok vagytok, mert a dicsőség Lelke és Isten Lelke nyugszik rajtatok” (1Pt 4,14). A szakrális dráma keretében ez azt jelenti, hogy a dráma megrendítő ereje is ebből a dicsőséggel történő megtisztító találkozásból fakad.

---

<sup>28</sup> Wolf, H. W., *Az Ószövetség antropológiája*, Budapest 2003, 193.

A szentség olyan kegyelmi támogatás Istentől, ami segít lelkileg Isten országának jelenvalóságába lépni és abban megmaradni. Szent Bonaventura szavai, miszerint a szentségek „a kegyelem edényei”,<sup>29</sup> arra is utalás, hogy a szakrális dráma ezért nem nélkülözheti a katarzist, hiszen anélkül épp a természetfölöttire való közvetlen utalását, irányultságát veszítené el.

### 3.4. A beszéd

A Szentírás két jeles helyen ugyanazt a tartalmat két külön nézőpontból tárja elénk, mégpedig mondhatjuk, a két legfontosabb helyen. A Teremtés könyve és az újszövetségi János evangéliuma ugyanazokat a kezdőszavakat és kifejezéseket adja elénk, csak míg előbbi helyen biblikus héber nyelven, utóbbi koiné, köznapi ógörög változatban olvashatjuk a teremtés történetét.

A biblikus narratíva szerint az első, Isten által véghezvitt aktus a *beszéd* volt. Az Ószövetség a *vajomer* (וַיֹּאמֶר), *mondta* kifejezést használja (Ter 1,3), melynek gyöke az *amar* (אָמַר), *beszél*, *artikulálni*, *válaszolni* jelentésű ige (Strong 559.). Szent János evangéliumának kezdő himnusza – mely a Teremtés könyvének (בְּרֵאשִׁית) kezdetéhez hasonlóan a teremtés rendjét mutatja be – ugyanezt az aktust, vagyis magát a *beszédet* (דָּבַר, Strong 1697.) az ógörög *logosz* (λόγος) szóval adja vissza (Strong 3056.), ami *ige*, *szó*, *beszéd*, *kijelentés* értelmű (Jn 1,1). Isten első, a teremtéssel kezdődő és számunkra értelmezhető cselekedete tehát az volt, hogy beszélni kezdett, szavakat mondott ki, kommunikált.

Szemben a hétköznapi, emberi kommunikációval, az isteni kommunikáció célja nem pusztán a közlés volt, hanem objektíve létezésbe szólított anyagi valóság került kimondásra.<sup>30</sup> Ez azért lehetséges, mert biblikus szempontból a teremtő isteni szó és beszéd erővel, a Szentlélek erejével telített. Isten szava ugyanakkor nem csak teremtő, de fenntartó, elrendező, parancsoló és meghirdető is egyben.<sup>31</sup> A héber gondolkodásban a beszéd összekapcsolódik a *lélek*, *lélegzet* (רוּחַ) kifejezéssel. S minthogy minden emberben Isten Lelke van jelen, ezért biblikus szempontból még az emberi beszéd is teremtő erejű, valamilyen földi mértékben. Természetesen nem úgy, ahogy Isten szava, ám az emberi szó is nyomot hagy a világban, áldás vagy átok fakad belőle (Ter 27,35; Józs 6,26).

Mivel a teremtéstörténet nem szó szerint értelmezendő, hanem valóságértelmezésként tekintünk rá, egyértelműen mutat a filozófia létértelmezése felé.<sup>32</sup> Isten beszéde így önmagáról, az emberről és viszonyukról szóló, dinamikus, teremtő jellegű, hatni akaró és maximálisan ható beszéd<sup>33</sup>, nyugodtan mondhatjuk, *drámai beszéd*. „Az információ maga az élet, s az élet vele kezdődik...”<sup>34</sup>, azaz a bibliai közegben, a teremtő Isten mintája alapján a szó és a beszéd alapvető funkciója nem informális és nem szemiotikai, hanem egzisztenciális. Az informálás latin eredtjének etimológiája is ezt fejezi ki: *in-formare*: „belenyúlni a másikba és átalakítani őt”.<sup>35</sup> A bibliai dramaturgia első megnyilvánulása, tehát maga a teremtés aktusa is hatást gyakorló beszéd volt, mely formált, átformált. Innen eredeztethetjük a drámai beszéd alapfunkcióját és alaphatását, hogy a beszélő formálni akarja azt, akihez beszél.

<sup>29</sup> Szent Bonaventura, 211.

<sup>30</sup> Haag, H., *Bibliai lexikon*, Budapest 1989.

<sup>31</sup> Schreiner, J., *Az Ószövetség teológiája*, Budapest 2004, 145.

<sup>32</sup> Puskás, A., *A teremtés teológiája*, Budapest 2010, 39.

<sup>33</sup> Knight, G. A. F., *Az Ószövetség keresztyén teológiája*, Budapest 2006, 17-21.

<sup>34</sup> Aczél, P. – Bencze, L., *Hatékony és meggyőző a kommunikációban*, Budapest 2007, 11.

<sup>35</sup> U. o.

„... a drámában a verbális elemnek is elsősorban cselekvésként kell működnie. A kiejtett szavak jelentésüket nem annyira lexikai vagy szintaktikai tartalmuktól nyerik, mint attól, hogy mit *tesznek* azokkal a szereplőkkel, akikhez intézik e szavakat...”<sup>36</sup>

### 3.5. Ősbűn, bűn, véték

A megváltás drámájának első komoly bonyodalma a bűnbeesés pillanata volt, mikor Ádám és Éva gyümölcsöt szakított az örök élet tiltott fájáról (Ter 3,6). Az Ószövetség leggyakoribb szava bűnre a *chata* (חַטָּה), mely azonban nem bünt jelent, hanem körülbelül annyit: „elvéteni a célt”. Dove érzékletesen így adta vissza a kifejezés jelentését: „mint egy utazó, aki eltéved, sokszorozva lépteit, távol kerül céljától; vagy mint egy időjárásverte hajó, a viharzóna tomboló orkánjában, mikor nem látható a Nap, a Hold, sem a csillagok...”<sup>37</sup>

Az újszövetségi kifejezések ugyanebben az értelemben szerepelnek az evangéliumokban. A héberrel adekvát *hamartia* (ἁμαρτία) az Újszövetség leggyakoribb bűnnel kapcsolatos kifejezése, mely érdekes mód Arisztotelész szóalkotása, aki a görög tragédiák számára hozta létre ezt a kifejezést. Maga Arisztotelész így vallott saját bűnfogalmáról: „elvéteni a célt könnyű, ám eltalálni nehéz. Tehát ebből is csak az következik, hogy a rosszaságot a túlzás és a hiányosság, az erényt pedig a középhatár jellemzik.”<sup>38</sup> A görög drámai vétség tehát meg nem érdemelt szerencsétlenség vagy más néven hiba, ami részvétet kelt a nézőben.<sup>39</sup>

Ám a keresztény bibliai bűnbeesés nem meg nem érdemelt, hanem épp ellenkezőleg, nagyon is megérdemelt büntetést vont maga után, és az egész emberiség sorsát a végidőkhöz meghatározó, egyetemes vétségként rögzült. A görög drámákkal szemben a biblikus dráma azért rendít meg bennünket, mert az ősbűn drámája helyrehozhatatlannak tűnő, végleges sérelmet okozott a teremtés isteni rendjében, Isten és ember viszonyában. Olyan mértékű konfliktusként ábrázolódik, mely – ha Isten nem lenne irgalmas – végleg megfosztaná az emberiséget kegyelmétől. Tehát kimondhatjuk, hogy a bibliai véték megrendítő ereje végletes és végleges voltából fakad, azaz a szakrális dráma szempontjából nem pusztán interperszonális hibaként, de metafizikai, valláserkölcsei törvénysértésként definiálódik.<sup>40</sup> Ezért a drámai vétség e helyütt egyúttal tragikus felhangot is kap és tragikus megterheltséget is jelent.

Ám az ősbűn vétsége nem csak ennyiben különbözik a görög drámák vétségétől. A görög szindarabok tragikus érzetét a sorssal szembeni, vagy épp a sorszerű kényszeres cselekedetek adták. Ám a biblikus bűneset az isteni akarattal, a gondviseléssel és törvénykezéssel szembeni cselekedetektől fakadt, mely ellentétes a görög fátum-elvvel.<sup>41</sup> „A szabad akaratra épülő keresztény morál mind a tragikus kázust kiváltó tettben, mind a következmények megoldásában vagy elviselésében jóval nagyobb szerepet ró az egyénre, mint a külső kényszerűséget előtérbe állító antik tragédiák.”<sup>42</sup> Ebből adódik, hogy a szakrális drámában a vétség az isteni rendet megbontó vagy a sorsszerűséget beteljesítő hibából az egész létezését érintő és befolyásoló cselekedetté tragizálódik.<sup>43</sup>

<sup>36</sup> A *dráma* vetületei, i. m., 81.

<sup>37</sup> Dove, J., *The Vindication of the Hebrew Scriptures*, London 1771, 103.

<sup>38</sup> Arisztotelész, *Nikomachoszi etika*, II.6, 1106b

<sup>39</sup> Barnes, J., Arisztotelész a költészetről, *Helikon*, (Varga, L., Főszerk.), 2002/1-2., XLVIII. évf., 24. (18-28)

<sup>40</sup> Hojdák, G., *A tragikum allegóriái a késő romantikus és a kora modern magyar irodalomban*, (kézirat – doktori disszertáció), Budapest 2016, 14-15.

<sup>41</sup> Bényei, P., *A történelem és a tragikum vonzásában*, Debrecen 2007, 204.

<sup>42</sup> *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 209.

<sup>43</sup> *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m., 364.



„A keresztyén szellem fönsége alkalmasabb volt ugyan egy újabb és mélyebb tragikum levegőjét előkészíteni, ... hogy az emberi életet, a szenvedélyek küzdelmét más szemmel tekintve, itt a földön is keresse Isten kezét, azaz az erkölcsi világrend benső kényszerűségét.”<sup>44</sup>

Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a *nemesis*, azaz a vétség és a körülmények kényszerének egyidejűsége alapvetően a hős egyéni, individuális cselekedetéből fakadjon, mely végzettszerűen magára vonja a büntetés, a büntethetőség következményét. A görög drámákhoz képest a keresztyén dráma új eleme tehát a szabad akarat individuális cselekedete, mely egyúttal az indítékokat bensővé, lelkivé teszi, s a személyes vágyak mezsgyéjére helyezi át.

„Míg a görögöknél a lélek mindig megőrizte a maga alapvető személytelenségét, melyben – más-más elméletek szerint más-más mértékben – az individuáció esetlegesnek bizonyult, a keresztyénségben a megtestesülés miatt a lélek lényege szerint individuális lélek, melynek végső alapja az ént megalapító isteni én soha ki nem ismerhető rejtélye és misztériuma.”<sup>45</sup>

Shakespeare Hamletjében, Gertrúd azért vállalt bűnrészességet férje megölésében, mert férje öccsét jobban szerette. A szerelem indítéka pedig a szabad akarat és az egyéni felelősség motivációját kínálja. Ugyanakkor a hős nem válhat végleg elítélhetővé és bűnössé, hiszen akkor megszűnne a dráma benső feszültsége, nem volna értelme tovább nézni a színdarabot. A keresztyén drámákban ezért a hős mindig ártatlan is meg nem is. Vörösmarty Mihály ezt a kettősséget így fogalmazta meg a *Dramaturgiai lapokban*.

„... nem akarjuk feldönteni azon régi tant, hogy a 'dráma' hősének sem egészen rosznak, sem egészen jónak nem szabad lenni: mivel úgy teljesen méltó, így egészen méltatlan lévén bűnhődésre, az első esetben irgalmat, szánatot és félelmet nem fog ébreszteni, a' másodikban boszankodást támaszt.”<sup>46</sup>

### 3.6. A Biblia dramaturgiai sémája

Fentebb már utaltunk rá, hogy az isteni megváltás művének drámája egy bizonyos jól felismerhető mintázatot mutat, mely a vétek – bonyodalom – fordulat – katarzis láncolatban vázolható. Ez a mintázat mind az Ó-, mind az Újszövetségben artikuláltan tetten érhető.

Az ószövetségi narratíva egyik szép példáját a Bírák könyve szolgáltatja, mely bemutatja, hogy amíg Izrael népe követte Isten törvényét, addig békében és jólétben éltek. Ám amikor időről-időre elpártoltak Istentől, bálványokat kezdtek követni, paráznaságra adták a fejüket, mindannyiszor a környező népek szorongatása, szükség, éhség, betegségek ütötték fel a fejét. Ilyenkor a népnek eszébe jutott Isten, megbánták bűneiket és segítségért kiáltottak hozzá. Ő meghallotta panaszukat, bírát támasztott számukra, aki visszatérítette a népet Istenhez, s vezetésével legyőzték az ellenséget, megoldották a problémákat, s megint a béke és jólét korszaka köszöntött rájuk, amíg újra fel nem tűnt az elpártolás drámai vétsége.

„Valahányszor az Úr bírákat támasztott, azok napjaiban megkönyörült rajtuk és meghallgatta a szorongatottak sóhajait és megszabadította őket pusztítóik öldöklésétől. Mindazonáltal mihelyt meghalt a bíró, ismét elpártoltak és sokkal gonoszabban cselekedtek, mint atyáik cselekedtek: más isteneket követtek, szolgáltak és imádtak, s nem hagyták el alkotásaikat és nagyon kemény útjukat, amelyen jární szoktak.” (Bír 2,18-19)

A Bírák könyve tökéletes példája Isten mennyei dramaturgiájának. Ennek *expoziációja* a szövetség kötelékében békében és jólétben élő ember, aki azáltal, hogy megfelel a szövetségről, vagyis Isten gondviseléséről, eltér a törvénytől, más istenek és a személyes vágyak felé fordul. E *drámai vétség*ből fakad a *bonyodalom*, mindaz, amivel cselekedete

<sup>44</sup> Gyulai, P., *A francia klasszikai drámáról*, Budapest [1867] 1908, 292-293.

<sup>45</sup> Richir, M., *Le corps. Essai sur l'interiorité*, Hatier, Párizs 1993, 58. Idézi: Cseke, Á., „Szakrális Művészet”, In: *Magyar Művészet* II. évf., 2. szám, 2014 június, 111.

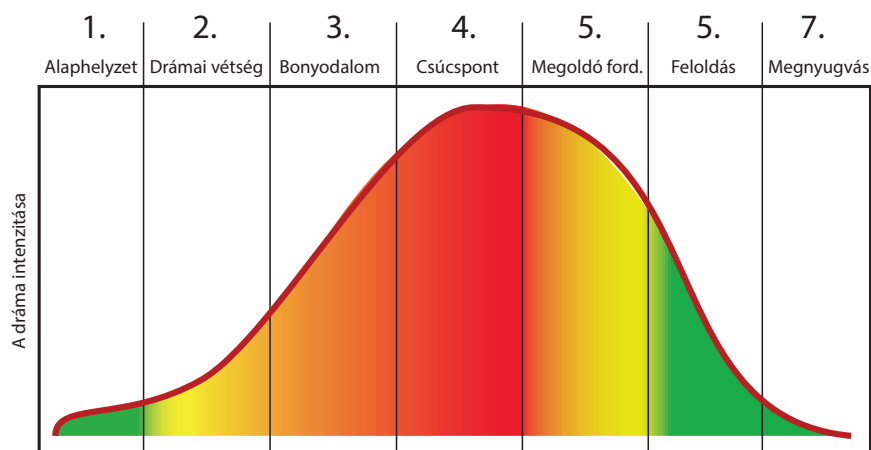
<sup>46</sup> Vörösmarty, M., „Dramaturgiai lapok. Elméleti töredékek”, [1837] In: *Összes művei*, Budapest 1969, 38.

nyomán, annak *nemezisében* szembe kell néznie. Majd a dráma *csúcspontján* vagy inkább mélypontján ismét Istenhez fordul, elhagyja tévelygését, s ez az újabb *fordulat* vezet a bonyodalom *feloldásához* és a megtisztító *katarzishoz*, mely az eredeti állapot helyreállítása. Ez a megoldó felismerés annyiban különbözik Arisztotelész *anagnoriszisétől*, hogy nem általános felismerésről van szó, hanem annak felismeréséről, hogy maga a hős mit hibázott és hibája megbontotta a természetfeletti való harmóniát. Így a fordulat sem igazán az arisztotelészi *peripeteia*, hanem sokkal inkább biblikus *metanoia*, a gondolkodásmód és a nézőpont egzisztenciális hatású megváltoztatása.

Ugyanezt, ám bonyolultabban és még radikálisabb kiélezettségben figyelhetjük meg Jézus Krisztus kereszt-drámájában. Jézus harminc éves korában kezdi munkásságát. Rögvest összeütközésbe kerül az írástudókkal és farizeusokkal, illetve a főpapok tanácsával, majd végül az ítéletet meghozó Pilátussal. A bonyodalomban végső fordulatot jelent, hogy Jézust Júdás elárulja. Jézust megkínózzák, keresztre feszítik, meghal: ekkor éri el az isteni dramaturgia a csúcspontot, majd a temetés utáni harmadik napon Krisztus feltámad a halálból, ami feloldja a feloldhatatlant, s feltámadása által győzelmet arat a halál és a gonosz fölött, mely utánozhatatlan, egyszeri és megismételhetetlen katarzist jelent. A feltámadás katarzisaról még részletesebben szólunk.

Szintén ez a dramaturgiai séma bontakozik ki a megváltás egész művét tekintve. A teremtés rendjét az ősbűnnel megrontó ember vétsége, mint alapkonfliktus, bonyodalmak hosszú sorát indította el, melyet végül Jézus Krisztus halála és feltámadása, szó szerint, mint a bűnöktől megtisztító cselekedet, abszolút katarzisként oldott fel.

Ha tehát a Biblia szakrális dramaturgiáját vizsgáljuk, a következő alapfázisokat találjuk: 1.) *alaphelyzet*, melyben a szereplők és a természetfeletti viszonya rendezett; 2.) *drámai vétség*, melyben a szereplő az isteni renddel szemben foglal állást, azzal szemben cselekszik; 3.) *bonyodalom*, melyben a vétség nyomán kibontakozik és kiteljesedik a transzcendenstől való elidegenedés; 4.) *csúcspont*, amikor már nem fokozható a feszültség és a dráma intenzitása, mivel a szereplők eljutnak személyiségük és a helyzet határáig; majd következik a 5.) *megoldó fordulat*, amikor a szereplő külső vagy belső hatásra felismeri tévedését, s azt belátva fordultra szánja el magát; ami elhozza a 6) *feloldás* vagy katarzis elérkeztét, mely által megszűnik a feszültség; s végül beköszönt a 7) *megnyugvás*, melyben a katarzis által megszerzett magasabb és tisztább nívón helyreáll a természet és a természetfölötti közti harmónia. Vagyis a drámai koncepció rendezőelve a természet és a természetfölötti harmóniájának igénye.<sup>47</sup>



A színek a feszültség és az érzelmi töltet erősségét jelölik.

## 2.7. Kárhozat és üdvösség, mint katarzis

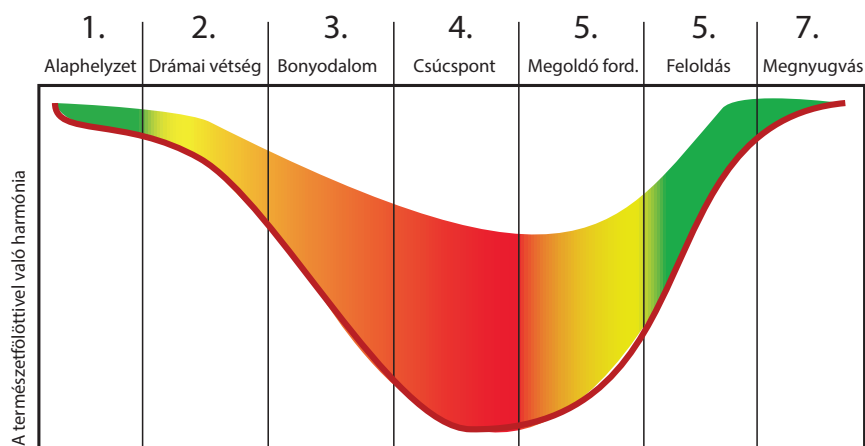
<sup>47</sup> V. ö. Appia, A., *Zene és rendezés*, Budapest 2002, 100.

Krisztus feltámadása olyan egyszeri és megismételhetetlen katarzis, mely külön elmélkedést érdemel. A szentmise liturgiája (katolikus és ortodox) mindig a keresztt áldozatának és váltságának művét teszi elevenné és valóságossá a mindenkori jelenben.<sup>48</sup> Vagyis a liturgia szakrális és kegyelmi jellegéből fakadóan, a körülményektől és a celebráns pap vagy a résztvevő hívek aznapi diszpozíciójától függetlenül képes aktuális realitássá tenni azt, amiről beszél. Ez azért érdekes számunkra, mert így a mise katarzisa – ha szabad így mondani –, kétezer év idői korlátját átlépve, aktuálisan jelenvalóvá válik. Ez a jelenvalóság funkcionálisan azt jelenti, közvetlenül hatást gyakorol a résztvevőkre, úgy, mint amikor valakivel beszélgetnek vagy megérinti őket.<sup>49</sup> Nagyon fontos, hogy a szentmisében, e jelenvalóság által az örökkévalóság, mintegy az üdvösség is – részlegesen ugyan, de – jelen idejűvé válik.<sup>50</sup> Kereszty nem mulasztja el megjegyezni: „Krisztus megváltástörténete annyiban válik jelené számunkra, amennyiben hat ránk.”<sup>51</sup>

Noha a szakrális színház nem kíván a szentmisével analóg lenni, de annyiban mégis hasonlít a szentmisére vagy bármilyen Istentiszteletre, hogy irányultsága és célja – mint fentebb láttuk – a természetfölöttivel való harmónia meglelése és magas színvonalú helyreállítása. Ezért esetében is azt kell mondanunk, hogy a szakralitás annyiban jelenik meg és annyiban válik jelenvalóvá a néző számára, amennyire hatni tud rá és hatalmába tudja keríteni. Tehát a katarzis a szakrális színház egyik legfontosabb hatásmechanizmusa és építő köve. »A művész a katarzis, a „megtisztulás élményével” ajándékoz meg bennünket, egyszóval: élni segít.«<sup>52</sup>

Épp mert a természetfölöttire való utaltsággal ajándékoz meg a katarzis, ezáltal az elmúlással, a kárhozattal, az értelmetlen és céltalan megsemmisüléssel vagy az örök szenvedéssel szemben felragyogtatja az élet dicsőséges folytatásának üdvösségét is, akkor is, ha nem konkrétan erről szól vagy nem ezt akarja direkt módon közvetíteni.

Mivel „a színjátszás feladata és felelőssége tehát abban van, hogy a dráma katartikus tartalmát minden esetben a leghívebben és a lehető legerősebb érzékletességgel tudja a nézőknek közvetíteni”<sup>53</sup>, a szakrális dráma, még ha nem is explicit beszél üdvösségről, katarziséban akkor is utal a végidei beteljesedésre. Ezt azzal kell még kiegészítenünk, hogy a közvetítés a szakrális dráma esetén elégtelen, a katarzist átélhetővé és egzisztenciálisan megragadható módon kell közvetíteni, hiszen az csak akkor lesz képes a nézőben megtisztulás-élményt létrehozni, ha őt egész lényében és minél mélyebben ragadja meg.



A drámai véstégtől a csúcspontig (mélypont) a viszony fordítottan arányos a dráma intenzitásával.

<sup>48</sup> Jungmann, J., A., *A szentmise*, Eisenstadt 1977, 94.

<sup>49</sup> Kereszty, R., *A bárány menyegzője*, Budapest 2008, 160.

<sup>50</sup> *A bárány menyegzője*, i. m., 163.

<sup>51</sup> *A bárány menyegzője*, i. m., 160.

<sup>52</sup> Ruszt, J., *Színészdrámaturgia és színészmesterség*, Budapest 1968, 8.

<sup>53</sup> *Színészdrámaturgia és színészmesterség*, u. o.

Ebből következik az is, hogy a szekuláris dráma, épp mert kimenetele szükségszerűen nélkülözi a lelket, érzéseket és gondolatokat felemelő üdvös beteljesülés vonatkozását, mindig megmarad az anyagelvűség, az emberi viszonyok vagy gyarlóság szintjén, legfeljebb a színészi teljesítmény nagyságával tud elkápráztatni, de képtelen arra, hogy az emberi valóságon túli igazságokat, egyetemes összefüggéseket bevonzza teátrális körébe.

## 4. A szakrális színház

### 4.1. A szekuláris dráma

Ahhoz, hogy a szakrális dráma mibenlétét pontosan megértsük, azt is meg kell vizsgálnunk, hogy mit takar a szekuláris dráma? Ahogy a szent a természetfölötti jelenlétében való osztozás, úgy a szentségtelen, logikusan az, ami távol esik a szenttől, vagyis jellegzetességeiben olyasmit vagy olyan utalásokat tartalmaz, melyek értékrendje, hatása ellentétes a természetfölöttivel. A szakrális ellentéte tehát a szekuláris, mely nem a természetfelettire irányul, sőt fokozottan a végesre, az evilágira, az emberire, a pillanatnyira koncentrál.

A biblikus közegben a szent ellentéte a héber *szekuláris*, *szentségtelen* (הילוני), illetve a görög *koszmikosz* (κοσμικός), szó szerint *világi* kifejezés, vagyis olyan valami vagy valaki, ami vagy aki nélkülözi a természetfelettivel való kapcsolatot és az arra való utalást. Sőt, akár szembe is helyezkedik vele. A héber *Szatan* (שטן), szó szerinti fordításban *Vádló*, mely szemantikailag épp ezt a szembeállást és szembehelyezkedést hivatott kifejezni.

Ebből adódik, hogy a szekuláris drámának – mely szintén hatni, mi több nagyon erősen akar hatni a nézőre –, csak olyan eszközei maradnak a hatásgyakorlásra, melyek evilágiak. Ugyanakkor a szekuláris dráma, a kommunikáció meggyőzési alapelve szerint versenyre kíván kelni a szakrális dráma amplitúdóival, ezért igyekszik a katarzist rendkívül erős effektusokkal pótolni és helyettesíteni. Ebből az igényből adódik, hogy a szekuláris dráma a köznapit, a kisszerűt, jobb híján a töredezettet, a megbotránkoztatót emeli piedesztálra, a magasztos helyett pedig az érzéseket elbűvölő vagy a devianciákat népszerűsítő és értéké magasztosító hatásokkal operál. Egyik jellegzetessége, hogy a kisszerűt és a középszerűt kiválóságnak tünteti föl, másik tipikus hatás eszköze, hogy a megtisztulást megbotránkoztatással pótolja. Mivel nincs más eszköze, hiszen nem marad más eszköze, öncélúan hat, s odáig is elmegy, hogy végső céljává teszi, hogy mindenáron, minél nagyobb hatást tudjon kiváltani.

»A mai kultúra: fogyasztói kultúra ... korunk éthoszának jellemző vonásai: az aszkézisnek, vagyis az önfegyelemnek, az önuralomnak, a lemondásnak kategorikus elutasítása és az önmegevalósításnak legfőbb értéké nyilvánítása, ahol is ez az „önmegevalósítás” a minden kritika nélkül tudomásul vett szükségletek legteljesebb kielégítését jelenti.«<sup>54</sup> A szekuláris dráma tehát a korszellem és a konzumált kultúra eszköztárát használja fel és alakítja drámai hatóanyaggá a színpadon. Sikere abból adódik, hogy a néző teljesen magára ismer ebben a közegben, és saját hőssé avanszált gyarlóságát rokonszenvvel üdvözölheti a színpadon.

Így adódik, hogy a kortárs szekuláris dráma öncélú hatnitörekvésével messze felül tudja múlni a szakrális dráma nemesítő hatását, s ezzel a nézőt elkápráztatja. Ám mivel a hatás öncélú, a transzcendensre és az örökkévalóval kapcsolatos megtisztító fordulat, valamit a tartalmi érték helyett is csupán a pusztá hastáskeltés elkápráztató cirkusza marad, mely azonban tartalmilag nem versenyezhet a megtisztulás mély lelki orthopraxisával. Öngerjesztő folyamat ez, hiszen

---

<sup>54</sup> Endreffy, Z., Globális problémák a politikai filozófia és az etika szemszögéből In: *Magyar Filozófiai Szemle*, (Szerk. Lendvai, L., L.), 1996/1-2-3., IV. évf., 143.

napról-napra egyre nagyobb és egyre erőteljesebb hatást kell gyakorolni ahhoz, hogy a néző figyelmét hosszú távon fenn lehessen tartani és csodálatát ki lehessen váltani. A posztmodern magyar társadalomban e folyamat következményeit már pontosan azonosíthatjuk, jelesen, hogy ez a folyamat a nézőt „konzumidiotává” teszi és kulturálisan homogenizálja.<sup>55</sup>

„Miközben a másság tiszteletét hangsúlyozza, megöli a másságot, mint értéket. Egymással össze nem függő elemeket, információkat halmoz egymás mellé ... mindent egyenlővé mos, lerontja az értékrendet, az értékek hierarchiáját. ... A különlegesség hajhászása miatt a gyilkost, a rablót, a csalót emeli példaképpé, hőssé.”<sup>56</sup> Ennek egyik bornírt példája a 2017-ben készített, *A viszkis* című film, mely egy köztörvényes bankrablót heroizált, amolyan modern, magyar Robin Hood szerepkörben.

Ha most visszafordulunk a Bibliához, akkor mindennek épp az ellenkezőjét látjuk. A teremtés aktusa és Isten gondviselése a kezdeti kaoszából („a föld pusztaság és üres volt, és sötétség volt a mélység felett”) rendet, hierarchiát teremtett. Úgy is mondhatjuk, hogy Isten, mint egy színházi rendező, struktúrává alkotta és rendezte össze az összefüggéstelenséget, amit a biblikus héber nyelv a Ter 1,2-ben egyszerűen „tohu va bohu”-nak (תוהו ובוהו), *alaktalan semminek* nevez. A posztdramatikus, épp ezért rendezetlenséggel operáló posztmodern színházban mi ezt a fajta összeviaskodást véljük felfedezni. Ahogy Kotte megfogalmazta: „tűnőben van bennük a hit, hogy a dráma világmodell”.<sup>57</sup>

Mindez nem új, már Madách Imre is, mit jól ismert jelenséget írta le Az ember tragédiája 11. színében, Lucifer szájába adva az alábbiakat.

„Én éppen a torzban gyönyörködöm.  
Az emberarcra egy majomvonás;  
A nagyszerű után egy sárdobás;  
Ficamlott érzés, tisztos szőrpuha;  
Kéjhölgytül a szemérem szózata;  
Tömjénezése hitványoknak, kicsinyeknek;  
Szerelmi élvre átka egy kiéltnek...”

E ponton pedig még egy megjegyzést kell tennünk. Mivel a szakrális dráma mindig a természetfölöttivel való nagyobb harmónia végkimenetelért zajlik, ezért szükségszerűen magában hordozza a jó és a rossz, az égi és a földi harcának dialektikáját is. Minden konfliktusban a vádló kerül szembe az természetfölötti igazsággal. Ezt azért érdemes megemlíteni, mert így érthetővé válik, hogy a szakrális és a szekuláris dráma esetében is – biblikus szempontból – a szent és a szentségtelen szembenállása jelenik meg. Ez implicálja azt is, hogy a szakrális dráma – természetéből és retorikájából adódóan – szembekerül mindazzal a magatartásformával és a korszellemmel, mely magával a szakrális gondolkodással összeférhetetlen: „élvezetelvű, hedonista világban élünk; társadalmaink olyan emberekből állnak, akiknek bálványja a jólét, a kényelem, a különféle élvezetek és szórakozások.”<sup>58</sup> Ezzel szemben a szakrális dráma, – épp mert alapvető dramaturgiája a jó és a gonosz nyílt vagy rejtett, de szüntelen küzdelme mentén bontakozik ki – dualista módon kell, hogy beszéljen az anyag és a szellem, a helyes és a helytelen, a sötétség és a világosság ellentételéről és az ember benső ellentmondásosságáról. A világítól a szent felé fordulás végső soron egy magasabb cél érdekében történő tudatos lemondás a pillanatnyi ösztönkielégülésről.<sup>59</sup> Míg tehát a szekuláris dráma célja a nézők megtartása az ösztön szintű, fogyasztói jellegű, pillanatnyi szórakozást vagy

<sup>55</sup> *Hatékonyosság és meggyőzés a kommunikációban*, i. m., 18.

<sup>56</sup> *Hatékonyosság és meggyőzés a kommunikációban*, i. m., 21.

<sup>57</sup> *Bevezetés a színháztudományba*, i. m., 102.

<sup>58</sup> *Globális problémák a politikai filozófia és az etika szemszögéből*, u. o.

<sup>59</sup> *Globális problémák a politikai filozófia és az etika szemszögéből*, i. m., 147-148.

meghökkenést okozó élményvilágban, addig a szakrális dráma a nézőt egy magasabb rendű tudatosság és eszmény felé kívánja fordítani.

## 4.2. A szakrális dráma

Összegezve a fentebbieket kijelenthetjük, hogy mivel „a dráma sokféle vetületéhez nagyon hasonló a vallási rituálé.”<sup>60</sup>, a szakrális drámának – mely tudatában van a szenttel kapcsolatos konnotációinak – liturgikus és a természetfölötti mintát és értékrendet hordozó és megjelenítő tartalma, struktúrája, dramaturgiája és a teremtés rendjével adekvát mechanizmusa van. Míg színházi fogalomkészletét Arisztotelészről, Szókratészről és a görög drámától kölcsönözte, benső jellegzetességeit – legalábbis Európában – a biblikus narratívából vette.

Arisztotelész Poétikájától az különbözteti meg a szakrális dráma elméletét, hogy míg Arisztotelész számára a legfontosabb a cselekmény, a fabula, vagyis „a történések (pragmata) összeállítása (szüsztaszisz)”,<sup>61</sup> előadása és elmesélése, addig a szakrális dráma alapja, hogy a katarzis jöjjön létre, vagyis a drámának pozitív alapethosza legyen. Itt az ethosz nem az arisztotelészi *jellemet* jelenti, hanem hérakleitoszi alapokra (éthosz anthrópou daimón)<sup>62</sup> épülve, azt az emberi alapmagatartást értjük alatta, mely Isten vázlatja az emberben, s melynek megvalósítása az ember teremtményi feladata.<sup>63</sup> Az emberi ethosz a szakrális drámában a katarzisban teljeseedik ki és éri el célját. Míg Arisztotelész a katharsziszt a félelem és a részvét nézői érzésében látja,<sup>64</sup> addig a szakrális dráma katarzisa a vallásos megtérés (metanoia) megrendítő és megtisztító élményéhez áll közelebb. Míg Arisztotelész az utánczást (mimészis) látta a színházi előadás központi minőségének,<sup>65</sup> addig a szakrális drámának hinnie kell abban, hogy a maga teremtette színpadi valóságával hitelesen megidéri és valószínűen átélhetővé teszi, azaz a néző benső valóságává teszi tárgyát.<sup>66</sup>

Ez a katarzis megtisztító hatása, mely megtisztulásnak fontos jellemzője, hogy az emberi viszonyokon és összefüggéseken túlmutatva, a természetfölöttivel való kapcsolatot és harmóniát teszi teljesebbé.

Másik fontos jellemzője, hogy nem csupán történetet mesél, de épp mert a természetfölöttivel áll dialógusban, örök és örökérvényű összefüggéseket tesz valósággá és jelen idejűvé: »... úgy teremt újra közönség előtt „valós” vagy fiktív eseményeket ... mintha abban a pillanatban játszódódnának.«<sup>67</sup>

Épp végidei vonatkozásai miatt, a szakrális dráma további jellemzője, hogy a néző számára egyfajta pozitív életnyereséggel szolgál, s ezért a dráma centruma a színpadról a néző személyébe helyeződik át.<sup>68</sup> Gyakoroljon „a dráma maximális hatást” és legyen képes arra, hogy „ahogyan azt Brecht és Artaud megkövetelte, megváltoztassa az egyén látásmódját az életről és maradandó lelki és intellektuális meglátásokra ébressze”<sup>69</sup> őt, ám a szakrális dráma számára ez a maradandó lelki és intellektuális meglátás maga a természetfeletti.

Meg kell jegyeznünk, hogy a színház nem attól lesz szakrális, hogy témája bibliai vagy evangéliumi, esetleg szereplői a hit hősei vagy a hitről beszélnek dramatikus módon, hanem

<sup>60</sup> *A dráma vetületei*, i. m., 29.

<sup>61</sup> Arisztotelész, *Poétika*, VI, 1450a15–23

<sup>62</sup> DK 22 B 119

<sup>63</sup> Turay, A., *Az ember és az erkölcs (etika)*, Szeged 2000, 4.

<sup>64</sup> *Poétika*, i. m., 13. fejezet, 1452b30–1453a17

<sup>65</sup> *Poétika*, i. m., I. 1447a28skk.

<sup>66</sup> Ezért a szakrális dráma megjelenítő készsége inkább Platón megszemélyesítéséhez áll közel. Lásd: Platón, „Állam”, In: *Platón összes művei*, II., Budapest 1984, 393.

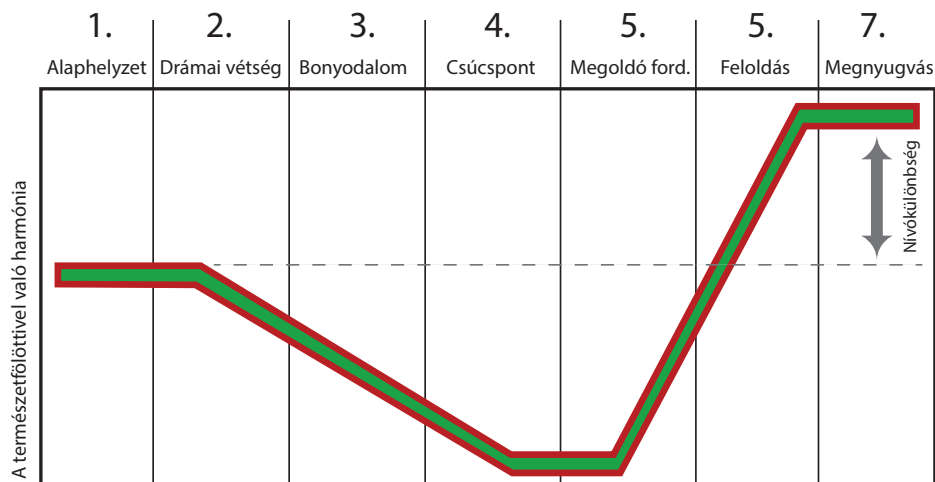
<sup>67</sup> *A dráma vetületei*, u. o.

<sup>68</sup> *Zene és rendezés*, i. m., 101.

<sup>69</sup> *A dráma vetületei*, i. m., 171.

attól lesz szakrális, hogy benső igénye és formanyelvi törekvései túlmutatnak a szekulárison és a hétköznapin, és tudatosan alkalmaz szerkezetében és a *mise-en-scène* szempontjaiban több ezeréves, örökérvényű, archetipikus szakrális jellegzetességeket. Látásmódja, különösen pedig benső igénye, lelkisége, jelrendszere teszi szakrálissá, az „ahogyan és amilyen mélységből és perspektívából meri látni és láttatni az ittlét irgalmatlan szomorúságát, képtelen reménységét, rejtett-rejtélyes értelmét, mintegy csodálatosan, fájdalmasan megtestesítve a hihetetlen megtestesülés valóságát, csodáját.”<sup>70</sup>

A szakrális színházat tehát az teszi szakrálissá, hogy különféle alakzatai vallási értelmet és ünnepi jelleget hordoznak, hogy témájában, következtetéseiben, egész látásmódjában nem marad meg a hétköznapiban, hanem az örökérvényűséget jeleníti meg, a kezdetre és a végsőre reflektál, s e megjelenítése egzisztenciálisan átélhetővé válik, mintegy *részese*désként válik a néző elsajátított élményévé.<sup>71</sup>



A drámai vétségtől a csúcspontig (mélypont) a viszony fordítottan arányos a dráma intenzitásával.

### 4.3. Egyetemes távlatok és következtetések

Vizsgálódásunkat ugyan a keresztény Szentírás benső jellegzetességei és dramaturgiai sajátosságai alapján tettük, azonban e ponton tágitanunk kell figyelmünk horizontját, mert megállapításaink nem csupán az európai kultúrkörre és színházi mechanizmusra érvényesek.

A vallások istenségeinek jó része önnön kizárólagosságát és / vagy egyedül igaz voltát hirdeti. Ez igaz az ábrahámira vallásokra éppúgy, mint a hinduizmusra. A keleti politeista vagy monolatikus vallásokban ez sokkal bonyolultabban jut kifejezésre. Az ábrahámira vallások exkluzivitást és kizárólagos végső igazságot hirdetnek híveiknek. Ha egy istenség magát igaznak és egyedül igaznak nevezi, akkor nem létezhet több ilyen (egyedüli és igaz) istenség. Viszont tudjuk, hogy – legalábbis fenomenológiailag – létezik (*Isten, Allah, Krisna, Ahura Mazda*, etc.), mivel magát valamennyi igaznak és egyedülinek deklarálja kijelentésében.

Biblia: „*Én vagyok az Úr, nincs más, nincs isten rajtam kívül.*” (Iz 45,5); „*Én az Úr vagyok, a te Istened, aki kihoztalak Egyiptom földjéről, a szolgaság házából. Ne legyen más istened rajtam kívül.*” (MTörv 6)

<sup>70</sup> Szakrális művészet, i. m. 116.

<sup>71</sup> V. ö. Assmann, J., *A kulturális emlékezet*, Budapest 2004, 53-54.

Korán: „*Mondd: 'Ó Allah, az egyedülvaló, Allah az örökkévaló! Nem nemzett és nem nemzetett. És senki nem fogható hozzá.'*” (112. Szúra)

Szikhizmus: „*Ő az Egyedüli Legfőbb Lét; az örökkévalóság megnyilatkozása; Teremtő, Bennerejlő Valóság, Félelem Nélküli, Gonoszság Nélküli; Időtlen Alak; Megtestesületlen; Önmaga-Létező; aki a Szent Tanító által ismertetett fel.*” (Sri Guru Granth Száhib, Japuji, p. 1: Mul Mantra)

„*Egy Isten van. A neve Örök Igazság Minden dolgok Teremtője és mindent áthaó Lélek.*” (Sri Guru Granth Száhib, Manmoah Singh)

Hinduizmus: „*Ezután Vidagdha Sákajja kérdezte őt: - Hány isten van, Jádnyavalkja? – Ő a jegyzék szerint válaszolt, amennyit az az összes istenek körében felsorol: - Három és háromszáz, három és háromezer. - Helyes, Jádnyavalkja. Mennyi is az? - Harminchárom. - Helyes, Jádnyavalkja. Mennyi is az? - Hat. - Helyes, Jádnyavalkja. Mennyi is az? - Három. - Helyes, Jádnyavalkja. Mennyi is az? - Kettő. - Helyes, Jádnyavalkja. Mennyi is az? - Másfél. - Helyes, Jádnyavalkja. Mennyi is az? - Egy.*” (Brihadárnyaka-Upanisad, 3.9.1)

„*Az urak leghatalmasabb Urát, az istenek legfőbb istenét, hercegek odaát országló Hercegét, csak Őt keressük, a lét dicső Urát.*” (Svetasvatara-Upanisad, 6.7)

Bhagavad-Gíta: „*Megnyilvánulatlan formámban ezt az egész univerzumot áthatom. Minden lény Bennem van, de Én nem vagyok bennük. (...) Ez az egész kozmikus megnyilvánulás Nekem van alárendelve. akaratom által újra meg újra megnyilvánul, s végezetül akaratom által is semmisül meg.*” (Bhagavad-Gíta, IX.4,8.)

Zoroasztrizmus: „*S most óh, én Zarathustra szólok: Te egyedül való, mindeneket magadból kormányzó Isten!*” (Zend-Aveszta, II.10.)

Bahá'í vallás: „*Nincs kétség afelől, hogy bármilyenek legyenek is az emberek a világban, bármilyen fajhoz, valláshoz tartozzanak is, sugalmazásaik egyetlen mennyei Forrásból erednek, s az egyetlen Istennek alávetettek.*” (Válogatás Baha'u'llah írásaiból, 111.)

Taoizmus: „*A hiányos kikerekül,  
a görbe kiegyenesül,  
az üres megtelik,  
az elvéhdedt újjáalakul,  
a kevés megsokasul,  
a sok megzavar.  
Ezért a bölcs  
az egy-egészet óvja.*” (Tao Te King, 22.)

Omoto Kyo: „*Egy Isten van; az 'istenek' összessége az Ő szolgáló angyala, akik az Ő megtestesülései.*” (Michi-no-Shiori)

Afrikai tradicionális vallások: „*Óh, Isten, hatalmas vagy,  
Te vagy az egyedüli, aki engem teremtett,  
Nincs másom rajtad kívül.  
Isten, aki a mennyekben vagy,  
Te vagy az egyetlen:*”



*Gyermekem most beteg,  
De Te megadod, amire vágyom.*” (Anuak ima, Szudán)

Míg az Egyetlen Isten maga a *végső valóság*, valamennyi vallás központi lényege a *végső igazság*. A vallás, mint expresszív hit mutat e végső igazságra, melynek az a feladata a praxisban, hogy a végső valóságba vezessen. A végső igazság az a közös halmaz, mely a vallás vagy vallási jellegű közösség tanításának lényegét szolgáltatja, s így meghatározza magát a vallást is.

A végső igazság nem feltétlenül és nem kizárólagosan kijelentés (Buddhizmus, Taoizmus), ugyanakkor jelentőségét és pozícióját tekintve kijelentésszerű tiszteletben áll, s valamennyi hívő, illetve követő e végső igazság útjának megismerésén, elsajátításán, megvalósításán fáradozik.

Ennél azonban konkrétabb egyezés, azonosság is feltárható a végső igazsággal kapcsolatban. Nevezetesen az, hogy a végső igazság minden vallásban és életvezetési irányzatban az ember végső boldogulásával kapcsolatos. A végső igazság mindig valamilyen végső boldogságot, a kötöttségektől, a szenvedéstől való megszabadulást jelent, vagy az istenivel való végső egyesülést. Ez önmagában hordozza azt is, hogy a földi élet az ember számára egyáltalán nem mondható pozitívnak, sőt a vallások többnyire negatívnak látják, legalábbis az életutáni abszolúthoz viszonyítva. Az A pontból induló (születés) és B pontba érkező (halál) embernek úgy kell megtennie ezt az utat (leélnie életét), hogy útközben valamilyen módon potenssé váljon a végső igazság megvalósulására vagy legalább, hogy a végső igazság révén a végső valóság, a lét teljességének közelébe jusson. Szinte közömbös, hogy melyik vallást vizsgáljuk, mindegyikben fellelhetjük azt a pozitív célt, mely vagy végső boldogságként vagy végső megszabadulásként lelhető föl, s mely így végső igazságként és a vallás, vallások esszenciájaként jelenik meg.

Korán: *„Azon a napon az országglás Allahé. Ítélni fog közöttünk. Akik hisznek és jótetteket cselekszenek, azok a gyönyörűség kertjeiben lesznek.*” (22.56)

Keresztyénség: *„Meg is szabadít engem az Úr minden gonosztól, és bevisz az ő mennyei országába.*” (2Tim 4,18)

Judaizmus: *„Akkor nem tanítja többé egyik ember a másikat, ember az embertársát arra, hogy ismerje meg az Urat, mert mindenki ismerni fog engem, kicsinyek és nagyok – így szól az Úr –, mert megbocsátom bűneiket, és nem gondolok többé vétkeikre.*” (Jer 31,34)

Buddhizmus: *„Minden jelenség eredetétől fogva Magában hordozza a keletkezést és elmúlást. Amikor a tanítvány a Buddha ösvényét járja, Következő életében Buddhává fog válni.*” (Lótusz Szútra)

Taoizmus: *„Aki másokat felismer, okos.  
Aki önmagát felismeri, bölcs.  
Aki másokat legyőz, erős.  
Aki önmagát legyőzi, hatalmas lelkű.  
Aki megelégedett, gazdag.  
Aki célt tűzött ki magának, gyorsan halad.  
Aki, ha közeleg a halál pillanata, birtokában van lelke tisztaságának,  
meghalván, örökéletbe lép át.*” (Tao Te King, 32.)

Szikhizmus: „*Ím, hirdettetik az irgalmas Isten akarata, / Senki nem fog másnak fájdalmat okozni és senki nem fog sérelmet szenvedni; / Az egész emberiség békében fog együtt élni, / A jóakarát pajzsának irányítása alatt.*” (Sri Raga, M.5, p. 74.)

Zoroasztrizmus: „*Siess megismerni Őt!  
Ő adá lelked is, hűséges kíséred, –  
azért csak szeressed  
és csak szeressed Őt,  
s örökös boldogság,  
s tökéletes szépség várakozik reád.*” (Zend-Aveszta, X.10.)

Bahá'í vallás: „*A mi kötelességünk e ragyogó században, felkutatni az isteni vallás lényegét, feltárni a világ és az emberiség egységének valós alapjait, és felfedezni a felebarátiság és megegyezés forrásait, melyek a szeretet mennyei kötelékében egyesítik majd az emberiséget. Ez az egység az örökkévalóság ragyogása, az isteni lelkiség, Isten kisugárzása és a Királyság jutalma.*” (Abdu'l-Baha: Az Egyetemes Béke Hirdetése)

A muszlimok és keresztények ezt paradicsomnak, mennyországnak nevezik, a buddhisták Nirvánának, és így tovább. Az elnevezés egy jel, mely a végső igazságra utal. Tartalmat a mögötte rejlő végső igazság ad neki, illetve az a tanítás, mely a végső igazságról megjelenik a tanításban.

Ezt juttatta kifejezésre a II. Vatikáni Zsinat, *Nostra aetate* című nyilatkozata is, melynek első része rávilágít, hogy a különböző vallások mind ugyanarra irányulnak, hogy választ adjanak az olyan végső kérdésekre, melyek az ember eredetével, létével, feladatával, halál utáni sorsával kapcsolatosak. Legyünk őszinték, a színház is ugyanezekre a kérdésekre keresi a választ, csak nem a liturgikus vallási, hanem a kulturális térben mozogva. Ám e keresése éppoly szakrális jellegű, különösen, ha tudatosan ezt tűzi ki céljául.

E helyt fontos leszögeznünk, hogy a végső igazság és a végső igazságról tanított különféle egyházi tanok nem feltétlenül esnek egybe vagy nem feltétlenül fedik egymást. A végső igazság az egyes vallásokban tartalmát tekintve is különböző lehet. Más tanít a kereszténység az üdvösségről, mint a hindu vallás a lélekvándorlásról. Azonban mindkettőben ugyanazt a dramaturgiai toposzt azonosíthatjuk, nevezetesen, hogy mind a mennyország, mint az újra megszületés, valamilyen módon megoldja a hívő számára a létezés problémáját, megszabadítja a terhektől, az élet korlátaitól, nehézségeitől és szenvedésétől: végleges (örökké tartó) megoldást kínál számára.

A végső igazság tehát itt nem konkrét tartalom, hanem a vallások egy fontos, dramatikai közös nevezője, átfogó jellemzője. Talán nem blaszfémia ezt úgy megfogalmazni, hogy valamennyi vallásban ugyanaz az értékmintázat, nagyon hasonló etika és kozmogóniai toposz jelenik meg, melyek: a végső létező; a végső valóság; transzcendens törvény; igazság; az élet oka és célja; a halál utáni valóság; bűn és büntetés; a jó és gonosz dialektikája; megváltás – megszabadulás – megvilágosodás; felelősségvállalás és elrendelés; hit, bizalom; kultusz, liturgia; áldozat; önmegtagadás; önfeláldozás; végső reménység; végső igazság topikjai köré rendeződnek.<sup>72</sup>

A fentiek alapján kijelenthetjük, hogy mivel a mintázat a vallások zömében azonos, az emberek a világ legnagyobb részén egyképpen megértik a szakrális toposzokat. Ezért lehetséges, hogy Peter Brook: Mahabharata vagy Ariane Mnouchkine: Atreidák előadása jól és

---

<sup>72</sup> V. ö. *World Scripture, a Comparative Anthology of Sacred Texts*, (Wilson, A., szerk.), St Paul 1995.

pontosan olvasható előadások voltak mindenki számára. Ezért értjük ma is az olümposzi istenekről szóló mitologikus történeteket éppúgy, ahogy Buddha keleti történetét.

A szakrális színház tehát – bár az európai judeo-keresztény vallás alapján vizsgáltuk – egyetemes értékeket követő megközelítési mód, mely minden, a transzcendensre figyelő kultúra számára érthető és dekódolható. Vélhetően minden kulturális alkotás is ebben az egyetemes alkotói beszédben nyerheti el végső feladatát és célját. „Ez természetesen minden művészet hatásának végső és legmagasabb szintje, az a pont, ahol az esztétikai élmény közelít a vallási élmény intenzitásához és átformáló erejéhez.”<sup>73</sup>

A szakrális színház hitelesíti a mitologikus aktust és realizálja is azt, hiszen az átadó fél nem szórakoztatja és nem is didaktikusan tanítja a nézőt, hanem – mintegy *rites de passage* szerűen – átlépteti azon a küszöbön, mely kettejük között és a drámai cselekmény szemlélése és átélése között található. Uri Rapp szavaival: » A színházi előadások enklávék a mindennapok világán belül, ahonnan átvezetnek egy másik „világba”«,<sup>74</sup> azzal a megkötéssel, hogy ez a másik világ a transzcendens. A néző e küszöb átlépése révén, egyszerű szemlélőből és befogadóból maga is a szakralitás beavatottjává, hordozójává, képviselőjévé, potenciális donorjává válik. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a színpad és a valóság közötti átmenet a személyes átadás jelenvalóságában, a színész és a néző személyes, egyszeri pillanatnyiségében valósul meg. Ezáltal válik a szakrális drámában közölt katarzisz egzisztenciális valósággá. »Az a művészet „szakrális” vagy szent, amelynek formái a szellem időtlen tartalmát tükrözik vissza.«<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> A dráma vetületei, i. m. 174.

<sup>74</sup> Rapp, U., *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den thetarsoziologischen Aspekt in der Menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973, 19 sk., idézi: Kotte, A., *Bevezetés a színháztudományba*, i. m., 127.

<sup>75</sup> Burckhardt, T., *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*, Budapest 2000, 5.