

PRONTVAI VERA

# A sebzettség esztétikuma

A HIÁTUS SZEREPE A HALOTTI POMPA SZÍNREVITELÉBEN

„Az egyetemek, az Akadémiák  
A rossz eredetéről értekeztek,  
Az Isten létéről szóló érveket vitatták,  
Az eredményt kielégítőnek mondták,  
Amikor Krisztus Urunk  
nyelvét kiszakították.”  
(Borbély Szilárd: XIV.)

A Vidnyánszky Attila-életmű állandó mozgásait figyelemmel kísérve a *Halotti pompa*<sup>1</sup> című színelőadás újraírása is várható akár színpadi, akár filmes változatban. Bár a zsámbéki – közel húsz méter mélységű – hangárban bemutatott előadás terpoétikai elemzése is érdekfeszítő vállalkozás volna, jelen tanulmányomban a debreceni, kőszínházi alkotást vizsgálom annak – a Vidnyánszky által sűrűn használt – totális színház terminusára jellemző vizionálisabb volta miatt.

A Vidnyánszky által már Beregszászban alkalmazott költői színház módszere napjainkban is kíséri a Nemzeti Színház igazgatójának tevékenységét. A *Halotti pompa* e színházi nyelv egyik legrelevánsabb hordozója a *Szarvassá változott fiú*<sup>2</sup> és a *Mesés férfiak szárnyakkal*<sup>3</sup> című előadások mellett. Az említett színdarabok rituális, liturgikus jellegét, zeneiségét, poézishez való kötődését figyelemmel kísérve a Vidnyánszky által rendezett és a költői színház kategóriájába sorolható alkotások párhuzamba állíthatók Pilinszky János evangéliumi esztétikájával. A transzcendens körülírása, a különböző Krisztus-ábrázolások színházi kísérletei jelenleg is kimutathatóak a rendező színpadra állított, vagy különböző terekben elhelyezett alkotásaiban,<sup>4</sup> segítségül hívva a sűrített és képszerű világábrázolás parallel, impulzív, allegorikus jellegét, mely éppúgy jellemző a papírra vetett szavak, mint a színházi nyelv költészetére.

Az új teatralitás meghatározó elemeit ötvöző alkotás a test kiszolgáltatottságát és végső korlátait teszi hangsúlyossá, hasonlóan számos más, a kilencvenes évektől kibontakozó színházi kezdeményezéshez. „A legfontosabb fejlemény, hogy a reprezentáció játékaikról áthelyeződött a hangsúly a (nem pusztán köznyelvi értelemben vett, tehát nem pusztán, sőt nem is elsősorban az erotikára vonatkozó) testiség tapasztalatának színházi tematizálására.”<sup>5</sup> Bár a színpadi mű őrzi a gyilkosság, örökkévalóság, testben való létezés Borbély Szilárdra jellemző toposzait, a költő alkotásai<sup>6</sup> alapján életre hívott, megírt drámaszöveggel nem rendelkező előadás referenciális alappillére a *halott* emberi test, mely a rendezés minden mozzanatát átszöve mutatja fel magát a színpadon, meghatározva ezzel a színpadi kép minden erővonalát. Vidnyánszky színpadi nyelve a halott test jelentőségét kutatja; bírhat-e az élettelen tetem tartalommal, milyen eszközökkel képes állításait színpadra formálni, képes-e a színházi nyelv a halott test diskurzusainak felépítésére?

A halott tetem arcának boncmester által elkövetett vésése<sup>7</sup> és faragása a *Halotti*

*pompa* színjelölésében azoknak a műalkotással kövült életeknek a jele, amelyek az erőszak áldozataivá váltak.<sup>8</sup> Az élő emberi test percről percre történő állandó változásának organizmusára hívva fel a figyelmet Erika Fischer-Lichte utal arra, hogy az emberi test csak az élet kioltódása után, a mozdulatlanságában válhat műalkotássá: „Hiszen ekkor (még ha csak átmenetileg is, de) eléri a megmerevedett jelen időnek azt az állapotát, amit csak gyors bebalzsamozásával lehet fenntartani.”<sup>9</sup> A színpadra írt alkotás különböző testtörténetek kríziseinek állít emléket, felsorakoztatva a testi létezés határtapasztalatait, melyek párhuzamossága és egybeolvadása felülírja az egyén elporladását. A különféle haláltípusok és bántalmazásformák az előadás során összeadódnak, megformázva ezzel a sebzettség színpadi esztétikumát. A *Halotti pompa* így az emberiségen elkövetett minden erőszak ábrázolójává válik, a cselekmény történeti szála háttérbe vonultan olvad be az egyetemes gyászszertartásba.

A halott test sokrétű ábrázolása a színpadon sajátos jelrendszer működtetésén keresztül határozza meg az előadás legintenzívebb mozgásának irányát, mely a terem térbeli nyomon követésével is felismerhető. A boncasztalon – mint centrális térkomponensen – fekvő élettelen alak hosszas és naturális bonctani elemzése közben bizonyossá válik a halál beállta, majd megkezdődik a fej hegesztése és felnyitása, majd a testről lemetszett kézzel és lábbal való hadakozás. A halott testet jelölő bábu ideiglenes elhagyása a színpadról csak felerősíti annak uralmát a hátrahagyott színpadtér jelrendszerében, melyben minden szituáció az élet kioltására irányul. A színpad hátsó szegletében ismét előbukkanó, megcsonkított bábu kivett csecsemőre, embrióra emlékeztet, az előadás második felében pedig felfeszített testként tölti be irányító szerepét.

A holttestekkel való szembesülés kísérője az előadás során – ahogy Borbély Szilárd műveiben is – az agresszióknak való kiszolgáltatottság. Az erőszakból erőszakba hajló jelenetek sora az előadásban fokozódó feszültséget generál, a test rongálódásának lehetséges útjai egyre nyomasztóbb atmoszférát teremtenek. Az összetört Mária-szobor, a tárgyalások alkalmával megerőszkolt titkárnő, a gyilkosbetlehemezők artikulálatlan, vad mozgása, a (részben élő) zene<sup>10</sup> és a fények dinamikája az amorális környezet fékezhetetlenségét sejtetik. A *Halotti pompában* az emberi létezés a színészi testek által megformált alakok számára kizárólag az agresszió mentén értelmezhető. A testeken ejtett kisebb-nagyobb sebek párhuzamossága az emberi élet értéktelenségének és az emberi test tárgyiasíthatóságának üzenetét hordozza. Az előadás e perspektívából megközelített olvasata az agresszió által determinált létezés körképe, vagy a traumával való szembesülés feldolgozásának egyik lehetséges változata.

A testi atrocitások és a traumatizált létállapot felidézése szétfeszíti a hagyományos színházi nyelvet, az agressziót tükröző jelenetek párhuzamossága és összeolvadása tudatosan tördelt, fragmentált színpadi ábrázoláshoz vezet. A borzalom művészi megformálásának szétartó – majd mégis koherens egészet létrehozó – elemei azok az impulzív test-események, amelyek párhuzamosan zajlanak a színpadtér különböző régióiban. A drámaszöveget és klasszikus értelemben vett történetet mellőző előadás Borbély Szilárd verseinek, versfoszlányainak jegyzőkönyvi szövegekkel dúsított térbeírása, melyek „konkrét szituációkká válnak a színpadon,

miközben nagyon metaforikusak is egyben”.<sup>11</sup> A színpadi tér elrendezése is barázdált, a három meghatározó tér – a fiukat váró, karácsonyi meghittségben várakozó idős házaspár otthona, a gyilkosok és betlehemezők helye, a halott test boncaszatala – egymás mögött helyezkedik el, mígnem a békét és nyugalmat árasztó szobabelsőbe is lassan bekúszik a külvilági erőszak és felszámolja azt. A fizikai agresszió színpadterében az ok-okozati összefüggések szétbomlanak, a traumatikus emlékképek kitágulnak és számos változatban rajzolódnak színpadra. A kaszákkal, kezekkel, lábakkal verekedő emberek, a megölt, megerőszkolt, szétvert testek a térben szétűrődő erőszak megjelenítői, a hús és bőr által meghatározott determinált létezés kiszolgáltatottjai. A mindenkiben ott lappangó erőszak a színészi ábrázolások ívét is megtöri, a színpadra lépő művészek az előadás során számos, egymástól eltérő alakot is megtestesítenek: a boncmester holokausz-áldozattá lesz, a betlehemezők gyilkosokká változnak.

A költői színház sajátja, a több karakter egy színész által való megformázása a *Halotti pompában* kiemelt jelentéssel bír: a testi létezés körforgásszerű variálódása elmosza az elkövetők és az áldozatok között húzódozó határokat. Az elszenvedett gonoszságok manifesztációi során az előadás jelenetei mindig visszatérnek önmaguk kiindulópontjához, az agresszióhoz, a gyilkossághoz. A karakterek transzformációja a világban való történések ismétlődését, a rossz megjelenésének különböző arculatait ábrázolja. A Vidnyánszky-rendezés testi bántalmazások elleni lázadás-ként is értelmezhető, a kiszolgáltatottság botrányát a rendező a befogadó érzelmeinek kibillentésével törekszik megragadni. Ezt erősíti az anya meggyilkolásának pillanatában elhangzó, elnyújtott, kétségbeesett sikoly, mely a mindenkori agresszió ellen való tehetetlenséget sugallja. A *Halotti pompa* atmoszférája a másik ember testét saját célokra használó erőszak radikalitását hordozza, mely a gyilkossági jelenetben véres arcokkal beszenyezett ablaküveg színpadképénél éri el megrajzolható tetőpontját, a holokausz-áldozatokkal zakatoló vonat már az erőszak irrealitásának ábrázolhatatlan mozgatórugóit sugallja.

A testiség tapasztalatának költői színház általi tematizálása, valamint az előadásban megszülető szimbolikus asszociációk jelentős része a keresztény rítusokra utaló szemantikai mezőhöz tartozik, ugyanakkor közel áll a performansz-színházak beavatási eljárásaihoz is. A másik ember végzetes, kegyetlen ösztönei, az emberáldozatok szenvedései a színészek intenzív, koordinálatlan mozdulataiban is megnyilvánulnak. Az egymást bántalmazó szituációk vad tánccal kezdődnek vagy zárulnak, a kaszák, vasvillák és testrészek csattanásai az örület irrealitását érzékeltetik, sugallva egyben a brutalitás formálta élettörténetek megjeleníthetőségét is. Ahogy a betlehemesek gyilkosokká válnak egyik jelenetről a másikra, úgy fordul a betlehemes játék haláltáncba, majd gyászszertartásba. A jelenlét erős koncepcióját a színész testéből induló folyamatok hozzák létre, melyek magukra vonják a néző figyelmét, így a halotti szertartás elemeit is hordozó rendezés rítusközeleli előadássá válik. „A nézők érzékelik a színész szokatlanul intenzív jelen idejű létét, ami képessé teszi őket arra, hogy saját maguk jelen idejű létét is különösen intenzívnak érezzék. A jelenlét tehát a jelen intenzív tapasztalataként válik eseményé.”<sup>12</sup> A színpadon megjelenő *danse macabre* olyan gyászszertartásba torkollik, amelyben minden jelenlevő szembesül saját valóságának kiszolgáltatottságával és végességével.

A színelőadás a halottak elsiratása, az egyházi szertartások közösségi elemeinek felerősítésével összpontosít a múltban megtörténő gyilkosságra. A Vidnyánszky által színpadra írt *Halotti pompa* ritualitása és performativitása párhuzamba állítható a Performance Group által bemutatott *Dionysusin* 69<sup>3</sup> című, az istenek születési és halotti rítusait felelevenítő előadással, melyben „a közösség létrejöttének és fennmaradásának a bűnbak feláldozása és az egyén ellen irányuló erőszak az ára.”<sup>14</sup> A színelőadás rituális jellegét erősíti a passió felidézése, a betlehemezés, valamint a középkori misztériumjátékok néhány elemének integrálása az előadás által megrajzolt haláltáncba. A színpadon megjelenő szereplők az előadás során üdvtörténeti alakokká válnak, megjelennek a latrok, a meggyilkolt anya Piétaként siratja elhunyt fiát: az egymásba ívelő jelenetek rituális gyökere az egyszer megtörtént, véres áldozathoz vezet vissza.

Amennyiben a Borbély által írt *Halotti pompa*-szekvenciák miseénekként értelmeződnek a Vidnyánszky-rendezésben, a gyászszertartás – színházi teret is meghaladó – keretei kitágulnak, párhuzamot vonva a Pilinszky-féle liturgikus színház alapelveivel.<sup>15</sup> A születésbe, testet öltésbe ágyazott halál (karácsonykor elkövetett gyilkosság) mint alapító tett megsokszorozza a keresztény hagyomány motívumait felsorakoztató, intenzív színházi nyelv jelrendszerének utalásait. A később meggyilkolt anya karácsony estéjén csillagformát készít a konyhában, olyan csillagot, amely útmutatásként szolgál a három királynak, majd az előadás végén a zsidó származást megbélyegző sárga csillaggá alakul át. A széttört betlehemi szobor a meghasadt emberi test szimbólumává válik. Az előadás utolsó harmadában megmerevített auschwitz-i kép Krisztus szenvedésének és a több millió áldozat sorsának montázsa, vagyis a Pilinszky által többszörösen megírt egyetemes passiószínpadi ábrázolása. Az előadás az egyszer megtörtént gyilkosság olyan kitágított pillanata, mely magában hordozza a gyilkosság folytonosságát.<sup>16</sup>

A színházi szöveg struktúrája az egymásba íródó jelentésrétegek felépítésére, helycseréjére, majd a jelentések szétírására épül. Az antik mítoszt eltáncoló Ámor és Psziché-jelenet erotikája és erőszakossága a kielégíthetetlen szexuális és gyilkossági ösztönök összeforrását hivatott felvillantani. A testben való létezés problematikussága a szerelemben is utat tör, a másik felett való uralkodni akarás, a test által bántalmazott lélekből is pusztításvágyat hív életre. A szerelmi szenvedély és a másik testét felszámolni akaró ösztön egy töről fakad: a Vidnyánszky által megrendezett *Halotti pompában* a szertartásbeli tér középpontjáról, ahol a gyilkos aktusok, a halottsiratások és -ábrázolások, a test-szétszabdalások megtörténnek. A színpadon felállított boncasztal metaforikus jelentéssel bíró hely, az áldozat fel- és bemutatásának tere: oltár.

A színelőadás jelrendszere olyan nyomokra épül, amelyek a különböző testek által jelölt egyetlen, jelen nem levő halottól, Krisztustól származnak. A *Halotti pompa* központi gondolata a test metafizikai érintettsége, minden megölt, atrocitást elszenvedett test Krisztus szenvedésének nyomaként értelmezhető az előadásban. Bár a jelölt maga nincs jelen a színpadon, helyét átveszik a különböző test-történetek, metamorfózisok és csonkítások, utalva ezzel arra, hogy minden halálban az ő halála ismétlődik újra,<sup>17</sup> minden erőszakon átesett emberi test a színház terében a testben szenvedő abszolút valóságot jelöli. „Krisztus alakja a felvilágoso-

dás idején kikerült a mindennapi kultuszból, de ez a roppant erő, mint a személyiség mélyszerkezetét strukturáló forrás itt maradt, és mint jelentésteremtő emlék hat.<sup>18</sup> Az egyén halálát felülíró Krisztus-halál komplex jelfolyamat eredményeként épül fel a színműben, s olyan interperszonális viszonyrendszerként jelenik meg, mely a Vidnyánszky-alkotás egyik lehetséges értelmezési módját adja.

A (színpadi) világ centrumában levő emberi test hasadás, melyen keresztül a transzcendens utat tör a végtelenből, és véges, meghatározott formát ölt.<sup>19</sup> A testet öltött Isten jelölője a *Halotti pompában* az Oleg Zsukovszkij által táncolt karakter, aki boncasztalon fekvő halott testből való kiválása után az anya-Mária karjában agonizál a tér szalmával körülbélelt centrumában, majd feláll egy székre és felakasztja magát. A Krisztus-életet végigtáncoló koreográfus által reprezentált történet egyik lehetséges olvasata az értelmetlen létezés, vagy a világ borzalmaival szemben tehetetlen és gyengeségében öngyilkos Isten, a megváltás fogalmának kétségbevonása. S bár az akasztottság – mint a sebzettség esztétikumának motívuma – több helyen visszatér a *mise en scène* meghatározó elemeként, az előadás erre vonatkozó mozzanatai az önmagát tudatosan feláldozó Messiás jelölőivé válnak. Az előadás második felében a színpadi tér háttérelme a felfüggesztett kereszt, mely mellé felfeszül a boncasztalról leemelt, megcsonkított tetem is.

A Pilinszky által botrányként emlegetett auschwitz-i esemény után az evangéliumi üzenet megtorpanásába ragadt létezés gondolata a Borbély-életmű egyik meghatározó kérdésfeltevése is. A világban levő rossz eluralkodása láttán az áldozatvállalás értelme megkérdőjeleződik, a bűn nem uralható többé a megváltás fogalmával. „Helyébe lép a kereszt önküüresedése, amelyen nincs rajta Krisztus, a Megváltó. A kereszt a szenvedés helye, a tér és idő jelképe, a teremtett világ jele pusztán.”<sup>20</sup> A gyilkosság által sugallt kilátástalanságba rekedtséget erősíti az alkotásban a Borbély Szilárd hangján bejátszott *VII. szekvencia*, mely a megváltás jelentést veszített fogalmának szöveges megismétlése.<sup>21</sup> S bár a kiszolgáltatottság elleni tehetetlenség és az élet értelmetlenségének sugallata – mint meghatározó léttapasztalatok – végigkísérik az előadást, a zárójelenet várakozásának fényében minden szituáció egy távollevő, máshol levő jelenlét nyomait hordozzák. A keresztény és haszid hagyományok szimultán megjelenítése a *már volt itt* és a *még nem jött el* oppozíciópárral tartja fenn a Krisztus-hiányról való beszédet, a *mise en scène* ritmusa éppúgy teret enged a távollét üres diszharmonijának, mint a várakozás egyensúlyának.

A haszid kultúra<sup>22</sup> Messiást váró történetei a jelen nem levő jelöltre való várakozást, a hiátus betöltésére való vágyat sugallják, valamint felülírják az értelmetlennek tűnő szenvedés aspektusait. Vidnyánszky *Halotti pompájában* az emberi test nem a halálban, hanem a várakozásban nyer értelmet, az előadás cselekményváza az egyetemes gyilkosság kitágított pillanata, s mindaz, ami ezt követően meghatározza az emberi létezést. A színházi nyelv költőisége lehetővé teszi, hogy az előadás mindig a gyilkosság *itt és most*-ját írja színpadra úgy, hogy közben feleleveníti mindazt, ami előtte történt, vagy utána még bekövetkezhet. Az előadás jelrendszerébe integrálódó haszid gondolkodásmód és az auschwitz-i mészárlásokat idéző záróakkord az értelmetlen halállal való szembesülés feloldása. A vagonokban haláluk felé tartó, megbélyegzett holokausz-áldozatok keresik a lehetőséget az Istenről való beszéd fenntartására, a vele való találkozásra, várják a Messiás el-

jövetelét. E jelenet kitágított harmóniája a várakozás állapotának folyamatosságára utal, s a jövő felé fordulás egyetlen lehetséges módját teremti meg. Az előadás záró képeben a saját haláluk felé utazó zsidó emberek által felidézett történetek a haszid hagyománynak megfelelően olyan teremtő aktivitást eredményeznek, mely beforrasztja az előadás sebzettségét, s kiutat mutat a brutalitás uralta értelmetlen létezésből. „A legenda szerint a Mesisás is újraszületett a haszidok között. Hiszen ma is, nemzedékről nemzedékre, testet ölt közöttünk. Csak mi nem vesszük észre, mert a parúzia, a várakozás ideje folyamatos.”<sup>23</sup>

A jelen nem levő hiányának jelentését a jelölő és jelölt közötti referenciális viszony poétikus kontextusa határozza meg. A Száz Pál által a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című alkotásra vonatkoztatott „Meváltó, aki »hiányzik a helyén.«”<sup>24</sup> terminus, a színpadra állított *Halotti pompa* központi jele is, olyan, a színházi szövegstruktúrát meghatározó hiátus, melynek jelöltje máshol van. Az élet értelmétől, a méltó halál körülményeitől való megfosztottság okozta üres tér az állandó gyász tere, melyben az emlékezés által előhívott holttest mindvégig láthatatlan marad. „Az önmagát kiüresítő Isten, a Pilinszky számára ismerős hit Istene helyébe a szöveg öнкиüresítése, a szöveg kenőzisa lép.”<sup>25</sup> Vidnyánszky színházi szövegének költőisége az öнкиüresítő nyelvhasználat segítségével olyan Krisztus-ábrázolást állít színpadra, melyben az abszolút valóságról szóló beszéd a hiány és beteljesíthetlenség fragmentált nyelvén szólal meg. A transzcendensről vagy annak távollétéről szóló diskurzus olyan paradigmaváltás, mely a traumatizáltság jegyeit hordozza. A Borbély-versek vizuális megjelenítése, a törések és újraképzések során kialakított tér használata, a versekből és töredékeikből, bírósági szövegek mozaikjaiból létrehozott drámaszöveg, a testek használata a sebzettség esztétikumát teremtette meg a színpadon. A *Halotti pompa* olyan színházestétikai nyom, mely maga is lüktető sebként, részként létezik, amelyen keresztül a jelen nem levő jelölt előhívhatóvá válik.

Az előadás hiátus-központú jelrendszere, az élettelen emberi test kiterjedése a színpadi térben és szemiotikai hálójában, a gyász több hagyomány alapján felelevenített struktúrái a halott test allegóriáját teremtik meg a debreceni előadásban. A gyász alakzatai a *Halotti pompában* egyetemes jellegűek, egy-egy bűntény része az általa jelölt egésznek, a felidézett másoknak. A gyászoló emlékezet színházi alakzata „allegorikus metonímia is, ami valami mást mond, mint amit mond, és a másikat (*allos*) az *agora* nyitott, de éjszakai terében, *plus de lumi re*-ében manifestálja: egyszerre nagyobb fényben és már nem is fényben. Beszél a másikról és beszélte-ti a másikat, de azért, hogy beszélni hagyja, mert elsőnek a másik fog beszélni.”<sup>26</sup> A jelen nem levő jelöltre vonatkozó referenciák a poétikai színháznyelv segítségével allegorikus jelentésmezőbe lépnek, az előadás alapmetaforája kiterjed, átjárja a színházi szöveg egészét, majd leválik önmagáról, s a felmutatott várakozás következményeként, önmaga újraképzésének szupplementumává válik.<sup>27</sup>

A test térbeli kiterjesztése idővel olyan allegorikus mezőbe helyezi az előadást, melynek nemcsak a színpad lesz egyedüli fizikai tere, hanem a befogadó teste is mint meghatározó mikrozóna. Az emberi test hasadásként, törésként van jelen a brutalitás és agresszió univerzumában, megtapasztalásain keresztül azonban képes olyan jelentés létrehozására, mely „nem a szövegben, hanem a megváltozott jeleket újrértelmező emberben van.”<sup>28</sup> A sebzettség esztétikumának alapeleme, a

színházi szövegben tátongó totális hiány, a befogadó által elszenvedett inskripció, a hiány-jel húsba vésődése. A néző teste olyan vákuum (rés), melyen keresztül a *Halotti pompa* távollevő jelöltje újjáíródhat, ismét testet ölthet, olyan jelentés formájában, mely átlépi az agresszióba rekedtség destruktív állapotát.

## JEGYZETEK

1. Az előadás két alkalommal is színre került Vidnyánszky Attila rendezésében. A Zsámbéki Színház és Művészeti Bázison 2008. szeptember 12-én mutatták be, a Debreceni Csokonai Színházban pedig 2009. január 30-án.
2. Juhász Ferenc, *A szarvassá változott fiú*, Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, 2003. Rendező: Vidnyánszky Attila.
3. *Mesés férfiak szárnyakkal*, Csokonai Színház, Debrecen, 2010. november 25. Rendező: Vidnyánszky Attila.
4. Vö. *Csíksomlyói passió*, Nemzeti Színház, 2017. március 10., valamint *Csíksomlyó*, 2018. augusztus 18. Rendező: Vidnyánszky Attila.
5. Kékesi Kun Árpád, *Színház, kultúra, emlékezet*, Pannon Egyetemi, Veszprém, 2006, 84.
6. Az előadás Borbély Szilárd *Halotti pompa* című verseskötetét, a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című betlehemes misztériumjátékát és az *Egy büntény mellékszálai* című, részben dokumentarista írását veszi alapul.
7. „Az örökké-valóság / hideg, mint a véső, / amellyel faragták / Jézusunknak arcát.” Borbély, *Halotti pompa*, 25. Írásom jegyzeteiben szereplő idézetek a *Halotti pompa* című színelőadás szövegtörédei.
8. „Annyi halál van, mint ahány / agyban lakik nyelv és szabály” Uo., 21.
9. Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009, 128.
10. A Vidnyánszky által képviselt költői színház egyik meghatározó eleme a zeneiség, az élőzene színpadi alkalmazása. A *Halotti pompa* esetében Pál István közreműködése meghatározó.
11. *Térbeli költészet. Vidnyánszky Attila rendezővel és Rideg Zsófia dramaturggal Molnár Klára beszélget*, A Vörös Postakocsi, 2009/nyár, 9.
12. Fischer-Lichte, *i. m.*, 134.
13. *Dionysusín 69*, New York, 1968. Rendező: Richard Schechner.
14. Fischer-Lichte, *i. m.*, 73.
15. Vö. Sepsi Enikő, *Színház és liturgia = Uő., Pilinszky János mozdulatlan színháza*, L'Harmattan, Bp., 2015, 53–116.
16. „Egy gyilkosság / sosincs lezárva... / mivel állandóan folyamatban van / ezért örök.” Borbély, *Halotti pompa*, 179. Lásd erről: Sepsi, *Színház és liturgia*, 36.
17. „Az Újszülöttnék vére foly' / minden nap patakokba” Borbély, *Halotti pompa*, 71.
18. Borbély Szilárd, *A líra inkább önmagunkat, a próza inkább a másikat mutatja fel*, Litera, 2009. június 11. <http://www.litera.hu/hirek/a-lira-inkabb-onmagunkat-a-proza-inkabb-a-masikat-mutatja-fel> (Letöltés ideje: 2018. november 9.)
19. „Mikor az Úr testet öltött, / a Végtelen véget ért.” Borbély, *Halotti pompa*, 54.
20. Borbély Szilárd, *A kereszt kiüresítése*, Pannonhalmi Szemle, 2009/1, 54.
21. „Nem mozdul, hallgat, nem bocsát, / és nem támad fel már soha.” Borbély, *Halotti pompa*, 36.
22. A haszid hagyományok meghatározó elemének tekinthető emlékezés-újramondás teremtő aspektusa a Visky András által képviselt színházesszmény kiindulópontja is, lásd az említett szerző verseit, illetve a *Tanítványok*, valamint a *Visszaszületés* című, színpadra szánt alkotásait.
23. Borbély Szilárd, *Auschwitz bolnap = Uő., Egy gyilkosság mellékszálai*, Vigília, Bp., 2008, 111.
24. Száz Pál, „Az Örökké Való Holnap, amely nem jön el, csak Tegnap”, Tiszatáj, 2016/7–8, 135.
25. Borbély, *A kereszt kiüresítése*, 58.
26. Jacques Derrida, *Mémoires Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda, József Műhely, Bp., 1998, 57.
27. „A halál beállta előtti / félelem és szorongás összeszűkíti / a pupillákat. Az arcon ezután néha / mosoly jelenik meg. Mert a szeretet, / úgy beszélük, erősebb az életnél.” Borbély, *Halotti pompa*, 88.
28. Borbély, *A kereszt kiüresítése*, 57.