

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*¹ című színelőadás újraírása is várható akár színpadi, akár filmes változatban. Bár a zsámbéki – közel húsz méter mélységű – hangárban bemutatott előadás terpoétikai elemzése is érdekesítő 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*² és a *Mesés férfiak szárnyakkal*³ 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,⁴ 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.”⁵ Bár a színpadi mű őrzi a gyilkosság, örökkévalóság, testben való létezés Borbély Szilárdra jellemző toposzait, a költő alkotásai⁶ 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 vésése⁷ és faragása a *Halotti*

pompa színelőadásában azoknak a műalkotássá kövült életeknek a jele, amelyek az erőszak áldozataivá váltak.⁸ 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 bealzsamozásával lehet fenntartani.”⁹ 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 természetes 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 agresszióval 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 megerősített titkárnő, a gyilkosbetlehemező artikulálatlan, vad mozgása, a (részben élő) zene¹⁰ 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”.¹¹ 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 boncasztala – 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 szétíródó 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 holokauszt-áldozattá lesz, a betlehemezők gyilkosokká változnak.

A költői színház sajátosága, 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 húzódnó határokat. Az elszenvedett gonoszságok manifesztációi során az előadás jelenetei mindig visszatérnek önmaguk kiindulópontjához, az agresszióhoz, a gyilkosságához. 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 érzékeinek 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 beszennyezett ablaküveg színpadképénél éri el megrajzolható tetőpontját, a holokauszt-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 megjeleníthetetlenségét 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 rítusközeli 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 intenzívnek érezzék. A jelenlét tehát a jelen intenzív tapasztalataként válik eseményé.”¹² A színpadon megjelenő *danse macabre* olyan gyászszertartásba torkollik, amelyben minden jelenlevő szembeáll 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*³ 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.”¹⁴ 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.¹⁵ 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 megőrző sárga csillaggá alakul át. A széttört betlehemi szobor a megvasadt 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.¹⁶

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 átveszi a különböző testtörténetek, metamorfózisok és csonkítások, utalva ezzel arra, hogy minden halálban az ő halála ismétlődik újra,¹⁷ minden erőszakon átesett emberi test a színház terében a testben szenvedő abszolút valóságot jelöli. „Krisztus alakja a felvilágoso-

dás idején kikerült a mindennapi kultusból, de ez a roppant erő, mint a személyiség mélyszerkezetét strukturáló forrás itt maradt, és mint jelentésteremtő emlék hat.¹⁸ 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.¹⁹ 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 háttéreleme a felfüggesztett kereszt, mely mellé felfeszül a boncasztalról leemelt, megcsonkított tetem is.

A Pilinszky által botránnyként emlegetett auschwitzi 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.”²⁰ A gyilkosság által sugallt kilátástalanságba rekedtséget erősíti az alkotásban a Borbély Szilárd hangján bejátszott *VII. szekvencia*, mely a megváltás jelentést vesztett fogalmának szöveges megismétlése.²¹ S bár a kiszolgáltatottság elleni tehetetlenség és az élet értelmetlenségének sugallata – mint meghatározó léttapasztalatok – végigkísérik az előadást, a zárójelenet várakozásának fényében minden szituáció egy távollévő, 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 kultúra²² 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 cselekményvára 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 auschwitzi mészárlásokat idéző záróakkord az értelmetlen halállal való szembesülés feloldása. A vagonokban haláluk felé tartó, megbélyegzett holokauszt-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 képében 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 Messias 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.”²³

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«²⁴ 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 önküresítése, a szöveg kenőzisa lép.”²⁵ Vidnyánszky színházi szövegének költőisége az önküresítő nyelvhasználat segítségével olyan Krisztus-ábrázolást állít színpadra, melyben az abszolút valóságról szóló beszéd a hiány és beteljesíthetőség 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 újraépülések 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 színházesztétikai 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 másiknak. 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 manifesztálja: 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.”²⁶ 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 újraéledésének szupplementumává válik.²⁷

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 mikrokozma. 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 újraértelmező emberben van.”²⁸ 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 betelheemes misztériumjátékát és az *Egy büntény mellékszálai* című, részben dokumentarista frását veszi alapul.
7. „Az örökké-valóság / hideg, mint a vész, / amellyel faragták / Jézusunknak arcát.” Borbély, *Halotti pompa*, 25. Írásom jegyzeteiben szereplő idézetek a *Halotti pompa* című színelőadás szövegtörédekei.
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 be- szélget*, 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 színbáza*, 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 Újszülöttnek 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-újrarendés teremtő aspektusa a Visky András által képviselt színházeszmény kiindulópontja is, lásd az említett szerző verseit, illetve a *Tanítványok*, valamint a *Visszaszületés* című, színpadra szánt alkotásait.
23. Borbély Szilárd, *Auschwitz holnap = 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, Józsoveg 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 beszél, erősebb az életnél.” Borbély, *Halotti pompa*, 88.
28. Borbély, *A kereszt kiüresítése*, 57.