



# Az ÍRÁS által létezni

## Az identitás kérdései

### Visky András *Tanítványok* című drámájában<sup>1</sup>

**D**rámairadalom és színházművészet szövevényes viszonyrendszerében az elmúlt évek, évtizedek egyik legfontosabb változása az a folyamat, amelynek köszönhetően a kritikai érdeklődés az irodalmi alkotások vizsgálata helyett egyre inkább a színház világa felé fordult. Ennek megfelelően a színháztudomány főként az olyan előadásokat tüntette ki figyelmével, amelyek lebontani igyekeztek a drámaszöveg uralmát fenntartó színpadi reprezentációt, helyet adva azoknak a posztdramatikus törekvéseknek, amelyek az írott drámát az előadás egyik, de közel sem centrális alkotórészének tekintik. Mindennek köszönhetően óhatatlanul háttérbe szorult a (kortárs) drámaszövegek iránti érdeklődés. Még az a rendkívül leegyszerűsítő módszertani megfontolás sem igazán érvényesül, miszerint a drámaszövegek értelmezése az irodalomtudomány, a színházi előadásoké pedig a színháztudomány feladata lenne. A korábbi aránytalanság mintha megfordulni látszana: vagyis a kortárs drámák legfeljebb csak egy-egy jól sikerült színházi bemutató kapcsán kerülnek az elemzői érdeklődés horizontjába. A kortárs drámaszövegek iránti érdeklődés mérséklődéséhez hozzájárul az a sajátos értékeit is, amelyre P. Müller Péter hívja fel a figyelmet: „Magyarországon, aki »csak« drámaíró, azt az irodalmi közvélemény, az irodalmár szakma nem tekinti írónak,

mert az írói elismertség előfeltétele egy regény vagy egy verseskötet megjelenítése.”<sup>2</sup>

S bár Visky András rendelkezik nem egy megjelenített verseskötettel is, mégsem mondható, hogy drámaírói munkásságát részletesen feltárta volna a magyar irodalomtudomány. Áruklódó például, hogy ugyan P. Müller Péter monográfiájának értékítélete szerint az ezredforduló utáni időszakban „Visky András (1957) drámaírói munkássága emelkedik ki a kortárs, határon túli magyar szerzők közül,”<sup>3</sup> a szerző mégsem szentel külön fejezetet az eddigi életmű bemutatásának. Ennek köszönhetően – egy-két kivételtől eltekintve – elsősorban nem is magukról a művekről, hanem a belőlük készült különböző színpadi produkciókról születnek elemzések. Az életmű iránti fokozottabb érdeklődést így nemcsak az inspirálhatja, hogy „a szóban forgó textusokat az irodalomtörténetírás (még) nem kanoizálta, nincsenek lezárt olvasataik, ezért nagyobb szabadsággal lehet értelmezni őket,”<sup>4</sup> hanem az is, hogy Visky dramatikus szövegei a színpadi adaptációktól függetlenül is érdemesnek mutatkoznak arra, hogy önálló értelmezés tárgyát képezzék. Különösen igaz ez a *Tanítványokra*, mely magában hordozza mindazokat a dramaturgiai sajátosságokat, melyek az író színpadra szánt műveit jellemzik. Ráadásul a dráma azért is érdemelhet kiemelt figyelmet a Visky-darabok so-

rában, mert a szöveg – nem csupán szerteágazó intertextuális utalásai révén – párbeszédet kezdeményez az- zal a vitával, mely drámai textus és színpadi reprezentáció összetett viszonyát igyekszik tisztázni.

## Tér és idő – a drámában és a színpadon

Visky drámáiban az alkotások szerkezetét és dramaturgiai világát alapjaiban meghatározó szerep jut a törté- néseket színre vivő (játék)térnek. Nem véletlen, hogy maga a szerző is egy olyan fogalommal jelöli a *Tanít- ványoknak* és a hozzá hasonló daraboknak a drama- turgiai jellemzőit, mely a választott térforma metafo- rikus értelmezésének felelteti meg a drámai szövegvi- látgot. A szócikk formájában megfogalmazott *barakk- dramaturgia* a *Tanítványokban* is alkalmazott térszer- kezetből kiindulva értelmezi a drámákat: a fogság és a bezártság szituációjára épülő alaphelyzet, mely ösz- szefüggésben áll a rabként megmutatkozó szereplők identitásválságával és szabadulási vágyával, alapjaiban határozza meg a darabban megformált személyek kö- zötti viszonyokat és az ezt reprezentáló dialógusokat. A rabságot jelentő zárt tér Visky számára nem egyszé- rűen színpadtechnikai kérdés, hanem egzisztenciális, teológiai konnotációkat kapva formálja a drámai törté- néseket: „a barakk-dramaturgia a bezártságot radi- kálisan értelmezi, a szabadság elvesztésének ugyanis nincsenek fokozatai, amennyiben a szabadság hiánya minden esetben totálisnak mutatja magát, és filozó- fiai-teológiai értelemben az élet elvesztésével azonos értékű.”<sup>5</sup> A darabokban megjelenített fogság-szituá- ció így olyan időtapasztalatot juttat érvényre, mely a célelvűséget, az objektivitást és bizonyos mértékig a linearitást nélkülözve egyfajta időn kívüli állapot- ba helyezi a történeket, amiből következően a rab- ság végtelenségének képzete válik a drámai időszerke- zet meghatározójává.

A *Tanítványokban* megmutatkozó tér- és időviszo- nyok mibenlétéről elsősorban a szöveg drámai instruk- cióiból kaphat képet az olvasó. A darabban különösen fontos szerep jut az instrukcióknak, mivel azok nem egyszerűen a színpadi reprezentációt irányító kijelen- tésekként funkcionálnak, hanem olyan nyelvi elemek- ként, melyek a pragmatikus információk közlése mel- lett értelmezik is a replikákban foglaltakat és a drámai eseményeket.<sup>6</sup> A *Tanítványokban* különösen a dráma kezdetét és zárlatát képező instrukciók tekinthetőek kiemelt jelentőségűnek. A bevezető utasítások azt ve- títik előre, hogy a térforma és az időkezelés miként számolja fel a szövegben a realizmus hagyományaihoz

kapcsolódó illúziószínház elgondolásait. A gyakorla- tius megjegyzéseknek tűnő mondatok a drámavilágot értelmező nyelvi megnyilatkozásoként is olvashatók:

„*Barakk*, elöl és jobboldalt ablakkal, hátul – a *ba- rakkban helyet foglaló közönség* mögött – ajtó. A he- lységben két, valószínűtlenül magas, négy vagy öt szintes (emeletes) létrával ellátott ágyat látunk, va- lamint három, különböző méretű, egyszerű padot. A legkisebb és a legnagyobb pad keresztként ösz- szeszerelhető nyilván a lehető legegyszerűbb meg- oldással. *Az ágyak sokkal inkább a fogoly-lét object- jeként érdekesek, semmint használati tárgyként.* (...) *Barakk-színház, az amnézia játéka*” (67, kiem. tő- lem – B.N.).

Arra, hogy az alkotás nem egy valóságillúziót keltő térben gondolja el a drámai eseményeket, az is figyel- meztet, hogy a fogoly-léte jelölő tárgyak révén a rab- ságként megjelenített színpadi lét részesévé válik min- den (és mindenki). Ennél is fontosabb azonban, hogy az instrukció a barakként elgondolt színpadi térbe he- lyezi a nézőket, aminek köszönhetően eltörlődik szín- játszók és befogadók (térbeli) elválasztottsága, jelezvén, hogy a történeket nem a kívülálló megfigyelő szere- pét szánják a közönségnek. Nem pusztán a nézői azo- nosulásnak az a lehetősége válik hangsúlyossá ebben, amire György Andrea is felhívja a figyelmet, misze- rint a néző nem külső szemlélője, hanem átélője a lá- tott eseményeknek, s így képes sajátjaként tekinteni a történeket.<sup>7</sup> Sokkal inkább olyan drámaként kell tekintenünk a *Tanítványokra*, amely a dráma világ ré- szévé teszi a (színházi) befogadás problémáját, s ezáltal a barakk-dramaturgia alapján felépülő (szöveg)térben a szereplői dialógusok a (virtuális) nézőkkel való reflexív játékként olvashatóak. Ez nemcsak a közönség színházi jelenlétére reflektáló, a reprezentáció felnyitá- sát szolgáló jelenetekben, kiszólásokban érhető tetten, hanem sokkal inkább úgy tekinthető, mint a szöveg ál- tal felkínált, az alkotás egészére vonatkozó interpretá- ciós javaslat. Ilyen értelemben a *barakk-színház* általá- nosító érvényű megjegyzése, mely az amnéziával hoz- za összefüggésbe a drámai játékot, a felejtést nemcsak a *Tanítványok* történetének meghatározó elemeként érti, hanem a befogadással is összekapcsolja, ameny- nyiben a néző a színpad terének részeként, azonosul- va az előtte zajló eseményekkel – a darab szereplői- hez hasonlóan – maga is elfeledi, s így elveszíti (a da- rab világán kívüli, „polgári”) identitását.

A *Tanítványok* nemcsak a térforma ily módon tör- ténő kialakításával, hanem a pontos időviszonyok el- bizonytalanításával is hozzájárul ahhoz, hogy magá- nak a szövegnek a befogadása váljék az alkotás fontos kérdésévé. A darab története Jézus halálát követően a Golgotáról elmenekülő tanítványokat állítja a kö-

zépontba, akik egy, a külső fenyegetés elől biztonságosnak vélt helyre menekülnek, s ott próbálják meg rekonstruálni a velük történeteket. A drámai események ennek megfelelően a Jézus halála és feltámadása közti időszakban jelenítik meg a Mester nélkül maradt tanítványokat egy olyan szűk, zárt térben, ahonnan nem tisztázott okból, de lehetetlen a kijutás. Mint azt Visky is megjegyzi egy interjúban, épp annak az időintervallumnak a Bibliában elbeszéletlenül hagyott történései inspirálták a mű megírására, amely a Megváltó nélküli lét megtapasztalását jelenthették a tanítványok számára: „valójában mi történt Jézus halála és feltámadása között? Olyan ez a negyvenórányi időszak, mint egy sötét titok az univerzumban. Tudjuk, hogy a halál beálltakor minden elsötétedik, rendkívüli természeti jelenségek kísérik az Ember Fia halálát. De hogy mi történik a tanítványokkal a Mester halálát követően, nem tudjuk. [...] Ami engem a *Tanítványok* írása alatt nem hagyott nyugodni, az a Megváltó totális hiánya.”<sup>8</sup> A bibliai idősík eseményeit azonban a darab több ízben is egybejátszatja a 20. századi diktatúrák – leginkább a román kommunizmus terrorjaként felismerhető – elnyomó rendszerének sajátosságaival. Már a drámai események tereként funkcionáló barakk is idegen az Újszövetség világától, azonban az idősíkok egymásra íródása különösen a szereplők által felidézett homíliákban válik nyilvánvalóvá, amelyekben a tanítványok a hatvanas évek romániai diktatórikus államrendszerét megidéző történeteket játszanak el. Ezek sorában a negyedik és egyben utolsó homília a *Godot-ra várva* egyik jelenetének többekévéb szó szerinti idézésére és sajátos kiegészítésére épül. Ebből a szempontból a darab elején olvasható drámai instrukciók még összetettebbé teszik az időviszonyok azonosításának kérdését:

„A darab »homíliái« színház a színházban jelenetek: a szereplők korábbi, szabad életükből eljátszanak egy történetet, jelenvalóvá teszik, újraélik. A fikció és valóság határán mozgó történetek a hiányzó mester felidézésének játéka, az összezárt tanítványok legbelsőbb identitásának próbái. Négy homíliából három a haszid történetek világát, a negyedik Maximilian Kolbe személyét idézi fel.” (68, kiem. tőlem – B.N.)

Ennek tükrében lehetetlen pontosan rögzíteni a drámai események időpontját, hiszen az instrukció szerint a homíliák a szereplők korábbi, szabad életéből vett történeteiként jelennek meg a darabban, aminek értelmében a történések jelene a 20. századhoz volna köthető. Így eldönthetetlen, hogy az önmaguk által fogságba ejtett bibliai tanítványok a jövőt prófétálva jelenítik meg az évszázadokkal későbbi rablétet (utalva ezzel arra, hogy minden igazságtalan terror a nagy-

pénteki szakrális gyilkosság ismétlődésének tekinthető), vagy épp fordítva, a kommunista diktatúra barakkjainak foglyai idézik fel a tanítványok kilátástalan várakozásának szituációját (ebben az esetben tetük a szent gyilkosságot követő reménytelenség rituális megismétléseként, jelenvalóvá tételén alapul). A drámai történések tehát olyan időtlen térben játszódnak, ahol egymásba íródnak különböző korok eseményei és szövegei. Nemcsak az a – Visky által a már idézett interjúban is említett<sup>9</sup> – analógia lepleződik le ebben, amely a nagypénteki tanítványok és a diktatúra foglyainak létbizonytalansága között teremődik. A különböző idősíkok, szöveghelyek együttes jelenléte sokkal inkább a befogadásnak (akár az írott textusra, akár a színpadi reprezentációra gondolunk) a problémáját írja bele a dráma szövegébe: az olvasó/nézó számára ezek a különböző, egymást értelmező távlatok természetes módon fonódhatnak egybe. Ez pedig tovább erősítheti azt a feltevélezt, miszerint a *Tanítványok* olyan önreflexív dramaturgiát működtet, amely a szöveg és a színpadi jelenlét mibenlétének kérdéseire fókuszál.

## A tanítványi identitás bizonytalanságai

Visky drámájában a tanítványok története olyan kérdéseket feszeget, amelyek a perspektívát és célt vesztett közösség tagjainak identitásproblémáit állítják a középpontba. Ez azonban nemcsak tematikus kérdésként jelenik meg a darabban, mivel a (szereplői) identitás stabilitását érintő kételyek olyan összetevőkből fakadnak, melyek szintén azt erősítik, hogy Visky szövege „hangsúlyozottan szól a színházról, mint művészetről, mint létformáról.”<sup>10</sup>

A tanítványok identitása azért is válhat problematikussá, mert a bibliai történelemhez való intertextuális kapcsolódásuk révén nem olyan figurákként jelennek meg, mint amelyek pszichológiai hitelességre törekvő személyiségfelfogás alapján formálódnának. Olyan alakokról van szó, akiknek az identitását a bibliai szöveghez való viszonyítás artikulálja, vagyis inkább a szövegek párbeszédében formálódó figurákként, mintsem lélektani árnyaltsággal megalkotott szereplőkként vannak jelen a darabban. Azáltal, hogy az olvasó az újszövetségi tanítványok ismert történetei felől tekinthet Visky drámájának figuráira, a szereplők olyan előzetes értelmezettséggel rendelkeznek, melynek köszönhetően a szereplői név által megképződő identitás az intertextuális jelentéseknek köszönhetően markánsabb formát ölt. A bibliai

konnotáció azonban nem teszi lehetővé, hogy a dráma szövegében jól körülhatárolt identitással bíró figurák épüljenek fel, annak köszönhetően, hogy az evangéliumi történetekben szereplő tanítványok maguk sem rendelkeznek ilyen személyiségmarkerekkel. Az újszövetségi tanítványok többsége pusztán egy névként ismeretes, mivel néhány kivételtől eltekintve nem kötődik hozzájuk semmilyen történet, s legfeljebb csak egy-egy fragmentumszerű elbeszéléstörredék emlékezik meg róluk a Szentírásban. Azok a tanítványok, akikről a Biblia részletesebben is beszámol, jórészt közhelyszerré vált metaforákkal társítva vésődtek be a keresztény közösségi emlékezetbe (pl. Péter, a Kőszikla; Tamás, a hitetlen; Júdás, az áruló – a *Tanítványok* szövege ezekre sok helyütt ironikusan rá is játszik). Ennek köszönhetően a drámai szereplők szövegközi térben formálódó identitása a történet problémafelvetésétől függetlenül is nyilvánvalóvá teszi a darabban megjelenő alakok textuális meghatározottságából fakadó, bizonytalan „létmódját”.

Az identitásvesztés nemcsak az intertextuális olvasásból eredően, hanem a darab kiinduló kérdéseként is meghatározza a szöveg értelmezését. Az alkotás kezdetén Fülöp az alábbi módon számol be arról, miként kerültek a tanítványok a játék terét képező zárt közegbe:

„FÜLÖP *a hallgatóság szünete után.* Én arra emlékszem, hogy ott álltunk egymás közelében

a Koponyán, de még mielőtt odaértünk volna, a helyszínre, még a hegy alatt valamelyikünk azt mondta, vegyük le a kabátunkat és adjuk oda... *Péterre mutatva.* Neki, kinek másnak. Hogy még jobban hasonlítsunk egymásra. Mi mindannyian odaadtuk, tökéletes egyetértésben. És ahogy álltunk ott egymás mellett a Koponyán, egyszer csak egyikünk futni kezdett, mi pedig mindannyian, tökéletes egyetértésben, futásnak eredtünk. Én emlékszem ennyire.” (70.)

A mesterüket elvesztett tanítványok épp attól fosztatnak meg, ami tanítványi identitásuk egyetlen viszonyítási pontja lehetett: mester híján ugyanis nem lehetséges azonosulni továbbra is a tanítványi szereppel. Mindez azért is fontos, mert a darab címe és első replikái nem az egyes szereplők individuális különbségét hangsúlyozzák, hanem egy olyan közösségi identitást jelölnek ki számukra, melyben az önzonosságot a tanítványi lét biztosítja. Ezt fokozza a kabát levételével történő azonosulásuk, mely a különbségüket – vagy legalábbis annak a külső szemlélő számára megtapasztalható jeleit – számolja fel. A Mester halálával azonban ez a kollektív identitás is megkérdőjeleződik, s épp ezért a dráma egészében a tanítványok folyamatosan azt próbálják megérteni, hogy kik is ők valójában egyenként és közösségként egyaránt.



Kolozsvári Állami Magyar Színház: *Tanítványok* előadás. Írta Visky András, rendezte Tompa Gábor. Fotó: Biró István



Nem sokkal Fülöp szavai után egy olyan jelenet következik, amely a szereplői identitással kapcsolatos kérdéseket más szinten gondolja tovább:

„ANDRÁS Péternek. Legjobb lesz, ha mindenki visszatér önmagához. Túl nagy a tévedés kockázata. Ezt pedig nem engedhetjük meg magunknak. És mások sem engedik meg nekünk. Jegyezzük meg. Azok vagyunk, akik vagyunk. Ezen senki se merjen változtatni.

*Egyik pillanatról a másikra kilépnek a félelemből, mintha arra készülnének, hogy újrakezdzék. A helyzetre való figyelem intenzitása azonban egy pillanatra sem lankad. Amikor elkezdődik a tanítványok névszerinti előszólítása, Péter a zsákjából előveszi mindenkiné a zubbonyát, amin a neve látható. Amikor Bertalan »szólítja« a soron következőt, elveszik Péter től a zubbonyt és belebújnak.» (71.)*

A szándék, miszerint a tanítványoknak vissza kellene nyerniük az önértésüket lehetővé tevő identitást, meglehetősen ironikussá válik. Egymás megkülönböztetését ugyanis csak egyvalami biztosítja számukra: a névvel jelölt zubbony felvétele. Ez még fokozottabban érvényesül a dráma egy másik jelenetében, amikor az utólag érkező Tamás tévedésből Júdás ruháját ölti magára: a tanítványok ekkor kis híján rávetik magukat, ám amikor megtörténik a helyes nevet tartalmazó ruha cseréje, azonnal „felismerik”, és keblükre ölelik elveszett társukat. Ebben az összefüggésben a név felöltése mint szerepfelvétel azt a retorikai mozgást jelöli, melyre Bónus Tibor is figyelemztet a színész és szerep viszonyával kapcsolatosan: „Amikor egy színész arcot s testet ad egy szerepnek, mindennek előtt a szereplői névvel társuló replikában már megképződő hangot kelt életre, miközben a név, amely katakrézisként, vagyis olyan jelölőként működik, amit nem előz meg jelölt, prosopopeiává válik, azaz olyan trópussá, ami arcot s hangot ad egy távol lévőnek vagy nem létezőnek.”<sup>11</sup> Vagyis a magukra öltött zubbony – mely egyszerre válik a szereplő nevének jelölőjévé és az őt játszó színész jelmezévé – jelenti a tanítványok számára az egyetlen olyan személyiségjegyet, amely alapján megkülönböztethetővé válnak egymás és a külső szemlélő számára. Így a név prosopopeiaként való működése válik nyilvánvalóvá, rávilágítva arra is, hogy a szereplői név és a színész (teste) közötti kapcsolat nem bír olyan identikus jelleggel, amely ne hordozná magában az esetlegességet és a kettejük viszonyában megképződő elkülönbözödést. Az illékony identitást jelentő, felöltött név (és szerep) más szempontból is összetetté teszi azt a viszonyt, melyre szintén Bónus mutat rá: „A szereplő arca (s alakja) ugyanis a szövegekben olyan tükrös szer-

kezetben képződik meg, ahol a vizualitás járulékos, másodlagos (az olvasó szubjektum felől imaginárius), a színész s egyáltalán a színházi előadás viszont azzal, hogy betölti, saját reális vizualitásával meg is szünteti a szövegben funkcionáló meghatározatlanságot.”<sup>12</sup> Szöveg és előadás különbsége kapcsán ez a jelenet elentmondásosabb módon viszi színre a szereplői identitás és a név problematikáját. A színházi reprezentáció egészen eddig a jelenetig nem teszi egyértelművé, hogy a színpadon látható személyek melyik szereppel (azaz melyik tanítvánnyal) azonosíthatóak. Vagyis igazából itt az arc kap nevet (éppen a prosopopeia működésével ellentétesen), és csak a név/jelmez felöltésének látványos gesztusa által veszi kezdetét a színjáték. A dramatikus szöveg azonban már az első megszólalást jelző replikától kezdve jelöli az egyes szereplők nevét, vagyis ennek és az intertextualitásból fakadó evokációnak köszönhetően látszólag markánsabb identifikációs lehetőségekkel rendelkezik a szereplői önzonosság tekintetében, mint egy esetleges előadás. Azonban a darab egésze épp azt a kettős viszonyítási lehetőséget igyekszik megkérdőjelezni, amely egyrészt a bibliai szöveghagyományból, másrészt pedig a drámai textusnak a színpadi reprezentációt irányító jellegéből próbálná kialakítani a tanítványi/szereplői identitást.

## Bibliai és dramatikus szöveg deszakralizációja

A darab alcíme – *Játék az Írással és a Színházzal* – több szempontból is előzetes értelmezését nyújthatja úgy az írás-fogalom kettős interpretációjának, mint a dráma egészének. Az alcímben megjelenő fogalmak mindegyike többértelmű konnotációval rendelkezik, s hozzájárul ahhoz az összetett viszonyrendszerhez, mely a különböző szöveghagyományok, illetve drámai textus és színpad párbeszéde kapcsán a darabban megjelenik. A három közül azonban leginkább az *Írás* fogalma válik a *Tanítványok* egésze szempontjából kulcsfontosságúvá. Azáltal ugyanis, hogy egyszerre referálhat a Szentíráásra és az írott drámai szövegre, a paratextusban megjelenő kifejezés nyilvánvalóvá teszi, hogy a darab egészében is ez a kettős kódolás érvényesül.

A *Tanítványok*ban vissza-visszatérően úgy jelenik meg az Írással történő hivatkozás, mint ami célt és keretet képes biztosítani a beszéd és cselekedetek számára. Nem véletlen, hogy e replikák többségében érvényesül az az ironikus reflexió is, amely – egyébként épp az Írás kettős jelentéséhez kapcsolódva – a repre-

zentáció felnyitásának lehetőségét jelölheti. A darab nyitánya például az abszurd hagyományát idézve jeleníti meg a színháték elkezdésének lehetetlenségét:

„TÁDÉ *súgva Péternek*. Kezdd el. *Mutogat, pofákat vág*. Te.

PÉTER *értetlenkedik, fél*. Én?

ANDRÁS *ugyanúgy*. Te, te. Ki más?

PÉTER *még mindig súgva*. Csakhogy én erre a fordulatra egyszerűen nem vagyok fölkészülve. Nem emlékszem a kezdetre, semmi nem jut eszembe.

[...]

JAKAB Kezdd el. Az Írás, a szent írás szerint.

ANDRÁS Na látod.

PÉTER *súgva*. Rendben, így már egészen más.” (69.)

A megszólalás és a játék kezdetét lehetővé tévő Írás kettős értelme azáltal is érvényre jut, hogy a *szent írás* formátum nem a Bibliát jelölő szinonima, hanem valamilyen szakralizált szöveget nevez meg értelemadó (nyelvi) normaként. Hasonlóan a különböző jelentések összjátékára épül az alábbi részlet is:

„ANDRÁS *hosszas tanácstalanság után*. Vegyük elő az Írást.

PÉTER Valaki vegye elő az Írást.

ANDRÁS Írás nélkül nem fogunk kijutni innen.

MÁTÉ Ráadásul időhöz vagyunk kötve. Egyszer csak ki kell mennünk innen.

SIMON Ezt senki nem tagadhatja, aki itt van, és még nem ment el.

JÁNOS *figyelmesen szétnéz, megkönnyebbülten*. Még nem ment el senki.

TÁDÉ Időhöz vagyunk kötve. Ezt jegyezzük meg.” (85.)

Míg az első részlet a színháték elkezdésének nehézségeit tematizálva hangsúlyozza az *írás* fontosságát, addig a második szöveghely úgy reflektál a színpadi előadás szituációjára, hogy az időhöz kötött kijutás egyszerre vonatkozik a drámai játék imaginárius világára (amennyiben a tanítványok számára a szabadulást a Szentírásához való igazodás jelentheti) és a színház teréből távozás lehetőségére (amit a színhátékot meghatározó drámai szöveg mint *írás* lezárulása tesz lehetővé színész és néző számára egyaránt). Az Íráshoz mint célt és távlatot adó normához való ragaszkodás szintén kettős értelmet nyer Visky művében. Az Írás elővétele, illetve a benne foglaltakhoz való igazodás egyfelől a Mesterhez való visszatalálás lehetőségeként jelenik meg, amennyiben a tanítványok „a bibliai történetet akarják összerakni, múltjukat próbálják feltárni, azért, hogy visszanyerjék identitásukat.”<sup>13</sup>

Ezért válik számukra kulcsfontosságúvá az emlékezés: a Mester tetteinek, szavainak felidézésével próbálják meg *jeleníteni*, vagyis jelenvalóvá tenni azt, aki nincs közöttük, és akinek hiánya miatt nem képesek sem önmaguk, sem a világ megértésére. Szándékuk – az Írás beszéd általi felidézése, itt és most jelenvalóvá tétele – pedig nem más, mint jellegzetesen színpadi szituáció, vagyis egy olyan (re)prezentáció, mely pillanatnyisága ellenére képes a lét megértését lehetővé tevő jelenlét tapasztalatában részesíteni. Ennek köszönhetően az Írára irányuló folyamatos reflexiók a szövegközpontú színház fontosságának metaforikus jelzéseiként is értelmezhetők. György Andrea hívta fel a figyelmet arra, hogy Derridának az Artaud-féle kegyetlen színházról írott tanulmánya tükrében a darab egyik homíliája „a szövegcentrikus magyar színház metaforája is lehetne.”<sup>14</sup> Ez a megközelítés azonban a darab egészére vonatkozóan válik igazán termékkennnyé, hiszen Derrida tanulmányában a beszéd – és eredetét tekintve a drámaszöveg, illetve a szerzői intenció – által uralt színház eredendően logocentrikus és teologikus (amennyiben egy a színház világán kívül eső teremtő-Logosz irányítja a színpad művészetét).<sup>15</sup> A magukra maradt tanítványok ugyanis az emlékezés által olyan (színházi) reprezentációban gondolkodnak, melyet az Írás irányít – vagyis mintha a derridai/artuadi értelemben vett teologikus színház visszanyerése lenne a céljuk. Különösen akkor válik ez nyilvánvalóvá, ha figyelembe vesszük Derrida megjegyzését a logocentrizmust felszámolni igyekvő artaud-i kísérletekről: „a kegyetlenség, a kegyetlenségnek nevezett szükségszerűség kezdetén azonban mindig egy gyilkosság áll. Elsősorban és először is apagyilkosság. A színház eredete, ahogyan azt helyre kellene állítani, a logosz erőszakos bitorlójára, az apára, a szöveg és a beszéd hatalmának alávetett színpad Istenére emelt kéz.”<sup>16</sup> A tanítványi közösségnek az Íráshoz való menekülése analógnak tekinthető a szöveg- és beszédközpontú színházhoz való ragaszkodással: a Mesterhez való visszatérés a lét megértését tenne lehetővé, a teologikus színházhoz való kötődés pedig az ezt színre vivő színtársaságnak biztosítana célt nyújtó távlatot. A darab egésze azonban ennek a lehetetlenségét viszi színre azáltal, hogy az emlékezés általi jelenvalóvá tétel kudarca és az ezt megjelenítő előadás épp a Derrida által is említett, elleplezett reprezentálhatatlanságra reflektál: „Ez az általános szerkezet, amelyben minden pillanatot összekapcsol a reprezentáció, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van leplezve és fel van oldva, elnyomva vagy száműzve a reprezentációk végtelen láncolatában.”<sup>17</sup> Vagyis a *Tanítványokban* olyan dramaturgia érvényesül, mely a történetben és annak a színház mi-benlétére reflektáló olvasatában mutatja fel a logoszt vesztett tanítványi/szereplői lét kiszolgáltatottságát.

Az Írás mint a drámai karakterek számára az identitást, sőt a létet biztosító viszonyítási pont más szempontból is bizonytalanává válik a szövegben. Az Írás általi cselekvés vissza-visszatérő óhajta azért válhat értelmetlenné, mert a darab egy olyan szituációt mutat be, amelyről a Szentírás nem tudósít. Vagyis a bibliai evokáció alapján megértendő dráma nem létező szövegre referál, és így kérdéses, hogy az Írás tanulsága miként nyújthatna bármiféle útmutatást a szereplők számára. A tanítványok ugyan az emlékeik és az Írás alapján próbálnak olyan történeteket (re)konstruálni, amelyek magyarázatként szolgálhatnának létükre, ám e törekvésük rendre kudarcot vall. Így válik ironikusá például az a példázatos üzenetközvetítési szándék, amelyet Tádé fogalmaz meg:

„Itt, ebben a szituációban már lehetne valami mondanivalónk. Mondhatnánk valami hasznosíthatót, úgy értem, ami mindannyiunkat érint némiképpen, így vagy úgy; és bizonyos értelemben, megfelelő megszorításokkal általánosítható volna.” (83.)

Nem véletlen, hogy a homíliákként jelölt jelenetekben sem működik a példázatos jelentésadás. Ezekben a tanítványok olyan történeteket idéznek fel, melyeknek írásmagyarázatként kellene választ adniuk a Meszter elvesztése utáni identitásválság okozta kérdésekre. A homíliákban a példázatosra való törekvés abban is megmutatkozik, hogy itt érvényesül leginkább a különböző korokat, szöveg helyeket egymásba szövő szövegalkítás. Ez azonban nem csak azért vall kudarcot, mert a drámai szövegre alapvetően jellemző az, hogy „a szereplői diskurzusok egymás kontextusaiként funkcionálnak, s így aligha totalizálhatók egykönnyen a szöveg állításaiéiként.”<sup>18</sup> Sokkal inkább az a szembeűnő, hogy a homíliák mindegyike olyan paradox történet állít a középpontba, mely nem teszi lehetővé, hogy az akár a tanítványok, akár az olvasó számára egyértelmű létmagyarázatként szolgáljon. András homíliáját követően erre maga a szöveg is reflektál:

„FÜLÖP: Muszáj most neked mindent megmagyarázni? Nem halaszthatnánk el egy kicsit?  
MÁTÉ Elegem van abból, hogy kiáll valaki elének, és elmondja a megoldást.” (100-101.)

A homíliák példázatosságának elbizonytalanítása leginkább az utolsó írásmagyarázatban válik nyilvánvalóvá. A homília a *Godot-ra várva* egyik párbeszédének felidézésére épül, aminek köszönhetően János és Tamás Estragonként és Vladimirként lép a színre. A *Tanítványok* a Beckett-darabnak azt a szöveg helyét citálja hosszan, amelyben a két főszereplő a latrok sorsának eltérő bibliai leírásairól elmélkedik. Beckett drámájának e részlete arról ad számot, hogy a bibliai beszámó-

lók hitelessége bizonytalanává válik a különböző leírások ellentmondásainak köszönhetően. Mindez a két lator történetének felidézésével egy olyan eseménysor kapcsán fogalmazódik meg a *Godot-ra várva*ban, mely a megváltás, a megmenekülés lehetőségének kérdésével néz szembe. A *Tanítványok* szereplői számára a Szentírás (mint az *Írás* fogalom elsődleges jelöltje) igazságközvetítő potenciáljának megkérdőjelezése saját helyzetük reménytelenségét húzza alá: a mérceként szolgáló Írás lehetetlenné teszi számukra az önértelmezést. A beckett-i idézeteket követő első megszólalás nem véletlenül igyekszik magyarázatot adni a *Godot-ra várva*ban felvetett problémára:

„ESTRAGON TAMÁS *gondolkozik*. Nem lehet, hogy azután történt még valami? Valami váratlan, amit senki nem vett számításba. Ami még magát az Írást is összezavarta. Történt valami, egy előre nem látott esemény, és arról az Írás, az a négy író, aki ott volt, egyszerűen nem tud számot adni. Mindössze tehát arról ad számot, hogy nem tud számot adni. Nem lehet, hogy a rendelkezésre álló szavak, a mondatok, a, a, a, hogy... VLADIMIR JÁNOS *érelklődéssel*. Hogy?

ESTRAGON TAMÁS Megvan. Hogy az ismeretes verziók, együtt, a kiiktathatatlan ellentmondásokkal, erről az előre nem látott, előzmény nélküli, tökéletesen ismeretlen zavarodottságról hoznak hírt? *Még egy próbát tenne, kétségbeesetten nekidurálja magát*. Nem lehet, hogy...? *Sír, mint egy igazi bohóc*.” (110-111.)

Tamás magyarázata azonban – mely érveit egy váratlan történés feltételezésére és a nyelvi közvetíthetlenség hangsúlyozására építi – kudarcot vall. A passió bibliai elbeszélésének jelentése így egy olyan drámai kontextusban válik rögzíthetlenné, mely maga is ennek a szöveg/nyelv által közvetített eseménysornak a részese. Ám a tanítványok számára az Íráshoz mért létezés nemcsak emiatt tűnik megkérdőjelezhető létértelmezési stratégiának. Beszédés ugyanis, ahogyan a szöveg a Biblia mellett a másik „írást”, a beckett-i drámát megidézi. A Beckett-allúzió mint a tanítványi identitáskeresés problémájára adott válasz azáltal válhat kétségessé, hogy a pretextus „identitása” illékonná válik. Visky ugyanis az átvett idézeteket nem egységes szöveggé építi be a drámájába, hanem saját szólammal tördeli szét azokat, megbontva a beckett-i replikák sorrendjét, sőt egy ponton felcserélve a szereplői megnyilatkozásokat is. A homília így azért sem válhat példázattá, mert a megidézett textusok („Írások”) státusza és rögzíthetetlen jelentései nem teszik lehetővé az egyértelműsége törekvő magyarázatot. Így a jelenet folytatásában körvonalazódó megoldás – mely Maximilian Kolbe történetét megidézve

a másik helyetti önfeláldozásban találja meg a két lator megváltásának problémáját – maga is kérdésessé válik (mivel egyrészt a megmenekülés csakis az egyik fél halálával képzelhető el, másrészt pedig az önfeláldozás egy játékos vetélkedésbe csap át). Így a (krisztusi) megváltás abszurditása – amennyiben racionálisan megmagyarázhatatlan, felfoghatatlan és illogikus – olyan kisszerű ismétlésként mutatkozik meg, mely (a profán közbejöttje miatt) ironizálja a szakrális eredetet. Ehhez kapcsolódóan válik érdekessé a darab zárata, mely hasonló kérdéseket feszegetve gondolja tovább a Mester halála és a tanítványi identitás kapcsán vázolt problémákat.

## Írás és kép: a zárlat önértelmező aspektusai

A negyedik homíliát követően a tanítványok között párba rendeződve olyan párbeszédnek folynak le, amelyek lezárását adják a korábbi drámai eseményeknek, miközben előlegezik a darab zárlatának történéseit is. A *búcsú*ként jelölt jelenetek többsége olyan szituációt mutat be, melyben az újszövetségi és a 20. századi történések nem egymástól elkülönítetten (mint az például a homíliákban jellemző volt), hanem egymással immár összeszővődve alakítják ki a drámai eseményeket.

A jelenetek után a darab egy olyan passióval zárul, melyben a tanítványok Pétert akarják keresztre feszíteni. Cselekedeteiket az Íráshoz igazítják, ami ezúttal is kettős jelentést hordoz, amennyiben a passiójáték mint előadás számára dramaturgikus szöveggönyvként maga a Szentírás szolgál. Így eldönthetetlenül válik, hogy a tanítványok a darab imaginárius világán belül „valóságosan” Péter kivégzésére készülnek, vagy csupán egy színpadi játékként jelenítenék meg a Mester halálát. A passióhoz kapcsolódóan két olyan festmény felidézése kerül sor a zárlatban, melyek kiemelt szövegbeli és dramaturgiai helyzetüknek köszönhetően a dráma értelmezésének kulcsává válnak. Hans Holbein *Halott Krisztus*ára Tamásnak a keresztre feszítési kísérletre reflektáló kommentárja irányítja rá a figyelmet, oly módon, hogy szavai Dosztojevszkij regényének, *A félkegyelmű*nek a festményt interpretáló, jól ismert ekphrasziszát idézik: „Ezt a képet látva némely ember még a hitét is elveszítheti.” (124.) A darab utolsó jelenetét körvonalázó drámai instrukció pedig Leonardo da Vinci *Utolsó vacsora*jához igazodva vázolja fel a lehetséges előadás záróképét:

„Nekirugaszkodnak, hogy felállítsák a keresztet, nyögnek, kínlódnak, amikor fölhangzik tisztán

a szívdobogás. Szétmegy a függöny, ami eddig a blondel ráját takarta, fényáradatban úszik az asztal. A tanítványok, Péter kivételével, odamennek, nézik, majd belépnek a képbe, és elfoglalják saját helyüket, pontosan úgy, mint a mindenki által jól ismert freskón. Péter felemelkedik a keresztről, elfoglalja a helyét az asztalnál. János más időből, más térből egy ismeretlen nőt kézen fogva bevisz a képbe, majd ő is leül. Péter a Júdás helyét, a nő Péterét foglalja el, ha ez lehetséges. Jézus helye üresen marad. Szívdobogás, sűrű eső. Erős fény. Hirtelen sötét.” (125.)

A Holbein-festményhez kapcsolódóan a dráma *A félkegyelmű*ből csak a sokat idézett, a hit elvesztésének lehetőségét felvető sorokat citálja (nem szó szerint), azonban a darab értelmezésében fontos szerepet játszhat a regény egy másik pontján olvasható képleírás is. E részlet – ami Victor I. Stoichita megállapítása szerint „nem pusztán egyszerű képleírás, hanem a képélmény (*Bilderlebnis*) tolmácsolása is”<sup>19</sup> – a regény egyik szereplőjének, Ippolitnak a reflexióit foglalja magába. A halott test látványa, mely nélkülözi a feltámadás megszokott ikonográfiai megoldásait, olyan élményként rögzítődik a regény lapjain, mely a *Tanítványok* drámai alapszituációjának értelmezőjévé is válhat:

„De furcsa, hogy ha valaki ennek a halálra kínzott embernek a hulláját nézi, akkor egy különös és érdekes kérdés vetődik fel benne: ha pontosan ugyanilyen hullát láttak a tanítványai, a jövődöbéli főapostolai (márpedig okvetlenül pontosan ilyennek kellett lennie), ha ilyennek látták az asszonyok, akik elkísérték, és ott álltak a keresztnél, meg mindenki, aki hitt benne és imádta őt, akkor hogyan hitték egy ilyen holttest láttán, hogy ez a vértanú fellázad. Önkéntelenül az a gondolatunk támad, hogy ha ilyen borzalmas a halál, és ha ennyire erősek a természet törvényei, akkor hogyan lehet legyőzni őket?”<sup>20</sup>

Krisztus halott teste a feltámadás lehetőségének keltelyét hirdeti a szemlélő számára: a tanítványokra és a szemtanúkra történő utalás pedig azt az identitásválságot idézi meg, mely Visky darabjában is központi szerepű. A tanítványok céltalan útkeresésének és az identitás elvesztésének gondolatán túl *A félkegyelmű*-ben olvasható ekphraszisz más szempontból is távlatot nyújthat a *Tanítványok* értelmezéséhez. Dosztojevszkij regénye ugyanis a következőképp gondolja tovább a halott Krisztust szemlélők (feltételezett) reakcióit:

„Azok az emberek, akik körülvették a halottat, és akik közül egyetlenegy sincs ezen a képen, feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon



az estén, amely egyszerre zúzta szét minden reményüket és csaknem minden hitüket is. Bizonyára rettenetes félelemben széledtek szét, jóllehet ki-ki egy óriási gondolatot vitt magában, amelyet most már sohasem lehetett kiirtani belőlük.”<sup>21</sup>

A Krisztus halálával szembesülő tanítványoknak a festményről való elhagyása Victor I. Stoichita elemzése szerint sajátos befogadói situációt teremt: „Az első nézők, akiknek kételyeik lehettek a holttest láttán, maguk is a passió résztvevői voltak (a tanítványok, a szent asszonyok). Ezen alakok távolmaradása a képről a bibliai vagy az ikonográfiai konvenciók megsértéseként értelmezhető: ha pedig nincsenek rajta a *képen*, akkor viszont a *kép előtt* lehet őket elképzelni.”<sup>22</sup> Ebben az értelemben a festményről hiányzó tanítványok a kép nézőjének helyzetével azonosíthatóak: így a festmény befogadója az alkotás világába való „bevonódás” révén maga válhat „tanítvánnyá”, vagyis szemlélőként részesévé annak a látványnak, amelyet maga is szemlél. Ezáltal szembesül azzal a kétséggel, melyet a feltámadás bizonyosságát elfedni látszó halott test ábrázolása kelthet benne. Mindez azoknak a korábban tárgyalt dramaturgiai törekvéseknek válik analógiájává, melyeknek köszönhetően a darab a szereplők és befogadók között a határt lebontva igyekszik a dráma világ részévé tenni annak „szemlélőjét”. Ez azonban még határozottabban érvényesül abban, ahogyan a dráma zárójelenetében a másik festmény, az *Utolsó vacsora* értelmezi a szöveg egészét.

A lezárást megfogalmazó drámai instrukció középpontjában álló utolsó vacsora képét a drámai dialógusok is előkészítik, amikor Bertalan az úrvacsorai liturgia újszövetségi passzusát idézi: „Ez az én testem, mely tiérettetek megtöretik. Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre.” (124-125.) A bibliai textus összefüggést teremt a tanítványokkal elköltött utolsó vacsora, a test megtöretése és a keresztény emlékezet liturgikus rítusa között, ám e szavak a drámaiban inkább ironikussá válnak, mivel a Péter megfeszítésére készülő tanítványok esetében a kijelentés sokkal inkább szó szerint érthető. Más összefüggésben Julia Kristeva is felhívja a figyelmet az utolsó vacsora megmutatkozó krisztusi önfeláldozás jeleire: „Aki enni ad, a saját testét áldozza fel, és halálával másoknak ad életet. Halála nem egyszerű borzalom vagy megtisztulás, sokkal inkább életet adó diszkontinuitás, amely közelebb áll a táplálás gondolatához, mint bármilyen érték lerombolásához vagy egy feleslegessé vált tárgy eldobásához. [...] Bár az adományozás egyben lemondást jelent az adományozó részéről, aki jelen esetben *önmagát* ajánlja fel, a hangsúly itt mégis inkább a *kapcsolat*, az (Úr asztalánál történő) egyesülés, illetve a felajánlás békítő, jótékony hatásán van. Az egyetlen rítus, melyet Krisztus az utolsó

vacsora alkalmával a tanítványaira és híveire hagyományoz, az Eucharisztia rítusa, melynek révén az áldozat (és vele együtt a halál, valamint a melankólia is) „*aufgehoben*”: megszüntetve meghaladott.”<sup>23</sup> Ilyen értelemben az utolsó vacsora szövegben és a záró képben való megjelenítése a tanítványok között egységet teremtő (megváltó) cselekedetként tekinthető, mely a halált legyőző tettként megakadályozza, hogy megfeszítsék Pétert. Úgy tűnhet tehát, hogy a tanítványok számára értelmet nyer a Mester halála, ami által pedig végbemehet az elvesztett identitáshoz való visszatérés (ezt jelezhetné az *Utolsó vacsora* freskóján elfoglalt pozíciójukba való helyezkedésük). Mindezt megerősítheti Kristeva már idézett tanulmányának további gondolatmenete, miszerint az egyénné válás (valószínűleg megtapasztalt vagy szimbolikusan értett) töresek sorozatából épül fel, amelyek „feldolgozatlansága” szorongáshoz vagy lelki zavarhoz vezet. A krisztusi passió ennek a folyamatnak a szakrális és egyben drámai megjelenítője, mivel a szenvedések, az Isten általi elhagyatottság okozta hiátus/törés felett győz a feltámadás: a Krisztussal való egyesülés azt teszi lehetővé, hogy átélhetővé váljék a saját halálunk és legyőzetésének identitásformáló aktusa. Ennek rituális megmutatkozása Kristeva szerint az úrvacsorában fedezhető fel: „Ha van keresztényi beavatás, az minde nélkül az imaginárius tartományában zajlik, s bár a tökéletes azonosuláshoz vezető (valós vagy szimbolikus) utak teljességét megmutatja, a beszéden és az Eucharisztia kellékein kívül egyetlen más rituális elemet sem tartalmaz. [...] A keresztény hit a hiátusból és a depresszióból kiindulva, azokat felhasználva a hiátus és a depresszió ellenszerévé válik.”<sup>24</sup> A darab zárlatának drámai instrukciója tehát úgy is értelmezhető, mint ami jelzi, hogy a tanítványok számára a Mester elvesztése okozta törést a (színhátékként vagy „valóságosan” felfogott) passióban való részvétellel szünteti meg, ami pedig visszatalálást jelenthet az elveszetteknek hitt identitáshoz.

Mindez azért válik összetetté, mert a tanítványi identitás bizonytalanságai a darabban egy önreflexív dramaturgia részeként voltak értelmezhetőek. Ebből a szempontból árulkodó, hogy a záró kép egy közismert festményt idéz meg, méghozzá úgy, hogy nem a kép válik a reprezentált testek médiumává, hanem épp fordítva, a testek jelenítik meg a néző számára a jól ismert képzőművészeti alkotást. Így a tanítványi identitás megtalálását egy (másik) műalkotás jelei mutatják fel, felidézve azt, ahogyan az utolsó vacsora során (és később az úrvacsora rítusában) a kenyérben (ostyában) megmutatkozik a megtöretett, keresztre feszített corpus. Ebben az összefüggésben a színház, a színhátszítás is hasonló rituáléként értelmeződik a darabban, ahol szereplőnek és olvasónak, színésznek és nézőnek az egy közös (imaginárius) térbe kényszerített fogság-

tapasztalatából az *Utolsó vacsora* freskóját megjelenítő záró képben való egyesülése mutathat kiutat. Az utolsó vacsora képe mindezek ellenére nem feltétlenül jelenti egyértelműen az identitás ilyen értelemben vett stabilizálását. Egyfelől beszédes a záró képben Krisztus hiánya, ami a feltámasztásra való várakozásra és (a dráma világában) végleges hiányára egyaránt utalhat. Másfelől az utolsó vacsora a nagyheti események kezdetéhez való visszatérésként is értelmezhető, aminek köszönhetően az események újrakezdődnek, és így a tanítványok önkeresése egy végtelen, önmagába záródó történet részévé válik.

Visky András az alábbiakban összegzi a barakk-dramaturgia szócikkében a drámai történet jelentőségét: „A jól elmondott történet a megtörténő csoda élményében részesít: nem a jelenetet eljátszó színészek hajt-

ják végre a csodát: ők is ugyanúgy részesei a megtörténőnek, mint a jelenlévő nézők, akik közé az elmondott történet, előadott jelenet idején az éppen nem »szereplő« színészek is magától értetődő természetességgel elvegyülnek.”<sup>25</sup> Nem véletlen, hogy a történet zárlatában egyrészt a néma tanítvány, Bertalan idézi az utolsó vacsorához kapcsolódóan az Írás mondatait, másrészt pedig nem a szavak, hanem az élő festményként megmutatkozó, mozdulatlan tanítványok testi jelenléte válik a jelentés közvetítőjévé. A *Tanítványok* drámai teljesítménye így leginkább abban ragadható meg, hogy nemcsak egy előadás keretei között tartja lehetségesnek a szöveggéközpontú színházi tradíció lebontását, hanem egy többszörösen öntüköröző drámaszövegnek az olvasása által juttatja hasonló tapasztalatokhoz a befogadót. ■ ■ ■

## JEGYZETEK

- 1 A publikáció elkészítését a TÁMOP-4.2.2. B-15/1/KONV-2015-0001 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.
- 2 P. MÜLLER Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón*, Budapest, L'Harmattan, 2014, 10.
- 3 *Uo.*, 21.
- 4 GYÖRGY Andrea, *Szavak bõjtje: A kortárs magyar dráma szerepe a színházi nyelv megújításában*, Látó, 2007/3, 94.
- 5 VISKY András, *Utószó: Barakk-dramaturgia. Szócikk* = V. A., *A szökés: Három dráma*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 196.
- 6 Az egyik jelenet instrukciójában például ez olvasható: „A jelenet pontos, semmi esetre sem elhamarkodott vagy ügyetlenkedő. Legfőképpen pedig nem sokértelmű, szimbolikus játék.” (VISKY András, *Tanítványok* = V. A., *A szökés*, i.m., 116. A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak.)
- 7 GYÖRGY, i.m., 96.
- 8 *Mint aki látja a hangot: Visky Andrásról beszélget Sipos Márta*, Budapest, Harmat, 2009, 120; 122.
- 9 „Ahogy íródott a darab, a szemem előtt lebegett az előttem lévő nemzedék, akiknek az életében szintén volt egy nagypéntek, az ő elítélésük napja, amikor számukra mindennek vége lett. Mert akit huszonekét év börtönre ítélnek el, mint apámat, az nem úgy vonul börtönbe, főként nem egy kommunista fegyintézetbe, hogy valaha meglátja még a napot. [...] Ők ugyanúgy megélték a nagypénteket, mint a tanítványok.” (*Mint aki látja a hangot*, i.m., 121-122.)
- 10 KARÁCSONY Zsolt, *Színházba zárva (Visky András: Tanítványok)*, Színház, 2006/2, 9.
- 11 BÓNUS Tibor, *A travesztia mint újraolvasás: Kísérlet egy dichotómia fõszámolására*, Theatron, 2001/õsz, 93-94.
- 12 *Uo.*, 94.
- 13 GYÖRGY, i.m., 98.
- 14 *Uo.*, 94.
- 15 „A színpad akkor teologikus, ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsõdleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következõ elemekbõl tevõdik össze: egy szerzõ-teremtõ, aki távolról, jelen nem lévõként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció õt reprezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentálók által, rendezõk vagy színészek által, akik, elnyomott tolmácsokként szereplõket reprezentálnak, és akik, legfõképpen azon keresztül, amit mondanak, többek között közvetlenül a »teremtõ« gondolatait reprezentálják.” (Jacques DERRIDA, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/derrida.html> – 2017.07.23.)
- 16 *Uo.*
- 17 *Uo.*
- 18 BÓNUS, i.m., 87.
- 19 Victor I. STOICHITA, *Egy félkegyelmû Svájcban: képleírás Dosztojevskijnél = Narratívák 1. Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 1998, 63.
- 20 F. M. DOSZTOJEVSKIJ, *A félkegyelmû*, ford. MAKKAI Imre, Budapest, Európa, 1973, 415.
- 21 *Uo.*, 415-416. Kiem. tõlem – B.N.
- 22 STOICHITA, i.m., 70. Kiem. az eredetiben.
- 23 Julia KRISTEVA, *Holbein Halott Krisztusa = Narratívák 1.*, i.m., 53. Kiem. az eredetiben.
- 24 *Uo.*, 55.
- 25 VISKY, *Utószó*, i.m., 200.

**Baranyai Norbert** (1978): irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem oktatója. Írásaiban 20. századi és kortárs magyar irodalmi szövegekkel foglalkozik, fő kutatási területe: Móricz Zsigmond írásművészete.