

Herczog Noémi

A hiányzó menekült és a magyar színház

A magyar színház válaszai a menekült krízisre

Az alábbi képen a sokáig házi őrizetben tartott kínai sztárművész, Aj Vej-Vej látható, amint Alan Kurdi világszerte ismert fotóját játssza újra, amely egy szíriai, arcával a leszboszi homokba fúródó élettelen testet – a menekülés során tengerbe fulladt, halott kisgyereket ábrázol.



2015-ben Alan Kurdi fotója a szíriai menekültek szimbóluma lett. A kép beállításának újraalkotása-újrajátszása Aj Vej-Vej menekült krízissel foglalkozó projektjeinek egyik legellentmondásosabb darabja. Az ellentmondásosság azonban ezúttal nem a kép provokatív kérdésfelvetéséből adódik, ellenkezőleg: akár ízléstelennek

is tarthatjuk, ahogy Aj Vej-Vej egy halott kisgyereket ábrázoló sajtófotó ismertségét kihasználva nárcisztikusan pózol. Az érdekes inkább az, hogy legyen bár ez a beállítás ízléses vagy ízléstelen, láthatóan még a provokatív sztárművész, Aj Vej-Vej sem merte vagy akarta a menekült krízis problémáját annak ellentmondásos, zavaros, bizonytalan jellege felől megközelíteni; csak azon a ponton, ahol a probléma vitathatatlan. A kiáltványszerű művészet ügyek mellett, ebben az esetben egy, színvonalas érvekkel aligha cáfolható ügy mellett kampányol: amellet emel szót, hogy ennek a gyerekek a halála botrány. Mindezt érdemes lesz szem előtt tartanunk akkor, amikor a magyar színház bátorságát vizsgáljuk meg ugyanezen a téren. Empátiával és önszembesítésen keresztül vizsgálják-e például az itt tárgyalt előadások a kultúrák találkozásához kapcsolódó reális félelmeket? Szembenéznek-e azzal, hogy a probléma, amit fölvetnek, valós? Merik-e és képesek-e azokat a politikailag inkorrekt narratívákat is empatikusan és a megértés szándékával felmutatni, amely narratíváknak inkorrekttségük okán nem volna helyük például egy politikai publicisztikában, de igenis helyük van egy színházi előadásban? Rá akarják-e venni a nézőt a legtöbbünkben megtalálható, nem teljesen légből kapott és nem is teljesen szalonképes, viszont kétségtelenül létező félelmekkel való szembenézésre? Segítenek-e az előadások a mozgalmi problémafelvetés mögött az egyén esetlegességét, az egyéni történeteket megmutatni? Vagy a politikai, mediatizált menekült-diskurzusok paradigmái, az idegenellenesség vs. szolidaritás kizárólagos dichotómiája uralja a színházi-művészeti megszólalásokat is?

Bár relatíve soknak tűnhet a most következő esszében megemlítésre kerülő előadások száma, (15 előadásról lesz szó, köztük gyerekelőadásokról is, néhány Magyarországon bemutatott külföldi előadásról, és egy magyar rendező külföldi bemutatójáról), összességében a magyar színház mostanáig, 2016 novemberéig keveset foglalkozott a menekült krízissel. A most szóba kerülő példák közül mindössze egy készült kőszínházban, és az elmúlt év az egész kontinensre érvényes legbeláthatatlanabb és legerőteljesebb változásokat hozó témája kapcsán, különösen az idei évadban, az egyre növekvő hiánnyal szembesülünk. A hiány oka talán részben az is lehet, hogy a menekültek olyan hamar továbbmentek Budapestről és jelenleg legfeljebb az országhatár mentén találkozatunk velük. Kétségtelenül kiderül majd a vonatkozó előadások példáiból is, hogy az itthon ismeretlen menekültek helyett legalábbis a témára érzékeny magyar színháztársulatok számára, témaként sokkal inkább a hazai állampolgári és kormányreakciók felmutatása és színrevitele kínálkozott.

Hiszen aligha vonatkoztathatunk el a társadalmi kontextustól, amelyben a színház létezik. És egy olyan társadalomban, amelyben az állam, még a Brexit-kampánynál

is többet, az Átlátszó forrásai szerint¹ 17 milliárd forintot költ egy téveszmékre épülő menekültellenes kampányra, érthető módon fokozottan nehezzé válik az árnyalt véleményalkotás lehetősége; megfigyelhető, hogy a médiától kezdve mindenütt a bináris (jellemzően menekült-ellenes, elvétele a humanitárius, de a dilemmáktól kategorikusan elzárkózó) retorika válik egyeduralkodóvá.

De az is nyilvánvaló, hogy ezt a jelenséget nem tekinthetjük magyar-specifikusnak. A szlovén sztárfilozófus, Slavoj Žižek hívta fel rá a figyelmet, hogyan növeli egy társadalomban az intoleranciát a baloldal elzárkózása a menekültek és az európaiak közti kulturális különbségek megbeszéléséről. „Kizárólag a bevándorló-ellenes jobboldal tematizálja ezt a kérdést – írja a filozófus –, és mi átengedtük számukra magát a problémafelvetést.” Ez a magyar cigányok helyzetére kísértetiesen emlékeztető status quo Magyarországra fokozottan érvényes, ahol a bevándorló-ellenes hang állami szintre emelkedett. A magyar színház pedig szintén része a társadalomnak, és nem feltétlenül képez kivételt, vagyis szintén elzárkózik az elől, hogy színre vigye a menekült krízis kapcsán kultúrák találkozásának valódi nehézségeit. Pedig a művészet és kultúra feladatáról azt szoktuk gondolni, hogy ki kell zökkentenie, hogy el kell bizonytalanítani bennünket kialakult nézeteinkben; hogy rá kell mutatnia, milyen ingatag lábakon áll biztonságosan berendezett világunk, hogy a műnek a maga idegenségében kell megmutatnia az újra meg újra ismertnek hitt valóságot. És erre a menekült krízis mint színházi téma kiválóan alkalmas lehet.

Jelen esszé alapkérdését nem érdemes úgy megfogalmazni, hogyan ábrázolja a menekülteket a magyar színház: ebben az esetben inkább releváns az a kérdés, hogy milyen színházi reakciók születtek a menekültek és kifejezetten a menekült krízis problémájára. Ez a különbség azért is lényeges, mert több olyan előadásról beszélhetünk, amelyekben maguk a menekültek nem jelennek meg, mégis egyértelműen az említett problémával foglalkoznak. Melyik esetben beszélhetünk kiáltványjellegű, mikor érzékenyítő, és mikor leíró-felmutató-problematizáló jellegű előadásokról? Mit tapasztalunk, milyen mértékben olvadtak össze ezen előadások esetében a művészeti (esetünkben színház) és nem művészeti (mediatizált menekült-diskurzusok) beszédmodok normál esetben eltérő törvényei? Melyik előadások követik a média bináris menekült-retorikáját, és melyek képesek kimozdulni ebből az erőteréből?

¹ Sepsi Tibor – Erdélyi Katalin: Kiszámoltuk a kvótakampány teljes állami költségét: 17 milliárd forintot vertünk el. Forrás: *Átlátszó*, 2016. november 15. <https://atlatszo.hu/2016/11/15/kiszamoltuk-a-kvotakampany-teljes-allami-koltseget-17-milliard-forintot-vertunk-el/>

A most elemzésre kerülő előadások alapján nekem úgy tűnik, hogy a magyar színház a menekült krízis problémája felé elsősorban az érzékenyítő funkció, a társadalomban fellelhető menekültekre adott tipikus, jellemzően naiv reakciók felmutatása felől közelített. Nem azért, mert a magyar színházrendezők ostobák volnának, netán gyávák, hanem azért, mert úgy tűnik, hogy most nem olyan időt élünk, amikor ez lehetséges volna. Ebből következik írásom legfontosabb belátása, hogy jelenleg olyan társadalmi-politikai erőter jött létre Magyarországon, amelyben a színház számára a reális és létező, nem pedig tudáshiányból fakadó félelmek, nem egyértelmű helyzetek el nem ítélt, semleges felmutatása – reprezentációja és megértési kísérlete, a legtöbbünkben megtalálható fasisztoid reflexekkel való gyógyító önszembesítés, a változáshoz kapcsolódó félelmek beismerése: tabunak bizonyul. A színházi megszólalások többségét a mediatizált menekült-diskurzusok fekete-fehér bináris-narratívája jellemzi, amely a kirekesztő nézeteket szinte kizárólag a másikkal, legtöbbször nem a nézővel azonosítja.

Érzékenyítés

Az érzékenyítő menekült-előadásoknak megvan a külföldi, elsősorban német modellje. A német Maxim Gorki Theater részvételi *Talking Straight* produkciója is a néző menekültekkel való azonosulására törekszik, amelyet a hazai nézők idén a Sziget Fesztiválon láthattak. Ez az előadás kitalált idegen nyelven játszódik, és szintén a menekült táborok idegen nyelven zajló napi rutinjának alapérzetét közvetíti a néző felé. Hasonlóképpen: a *Wiener Zeitung* 3D-s „virtuális valóság” szemüvegét fölvéve a néző egy 360 fokos panorámaképet befogó, teljesen látóhorizonra kiterjedő menekülttábort lát, és belülről élheti át a szemé láttára megelevenedő filmet, amely egy menekülttáborban játszódik. A belga Michael de Cock már több száz alkalommal vitte Európa különböző pontjaira a menekült kislány történetét feldolgozó kamionszínházi előadását, amely szintén a menekülttáborokat jellemző nyelvi sokféleséget tematizálja, amikor az első képből halandzsanyelven szólítja meg nézőjét: a menekült nyelvi kiszolgáltatottságának érzéki tapasztalataként.

Magyarországon, nyilván a fenti okokkal összefüggésben, a menekültekkel foglalkozó előadások elsősorban szintén az érzékenyítés feladatára fókuszálnak. Ezeknek az előadásoknak a célja segíteni az eredetileg intoleráns, talán naiv félelmekkel is rendelkező nézőt, hogy behelyezkedhessen idegen kultúrák problémáiba, és átélhesse azokat. A kérdés itt elsősorban az, ki az előadások célközönsége, találkozik-e ezzel a célközönséggel az előadás, és mennyire nyilvánvaló, ezáltal önfelszámoló az előadásban megnyilvánuló pedagógiai szándék.

Tudunk például olyan, a Keleti pályaudvaron zajlott részvételi színházi akcióról is az akkor éppen a Trafóban vendégeskedő belga színházcsináló, Benjamin Vandevallé részéről, amelynek legfontosabb sajátossága – túl azon, hogy azonnali reakcióról van szó – közönségének szabad megválasztása volt. A társadalmilag Magyarországon többé-kevésbé homogén, menekültekben szegény összetételű színházi terekben természetesen felértékelődik az idegen bemutatásának fontossága, a menekültek ábrázolása mint cél. Vandevallé akciója esetében azonban a menekültek nem a megjelenítés tárgyát képezték, hanem annak közönségét. Ha a különböző menekülteknek szóló pozitív, szívélyes, többnyelvű üzeneteket ábrázoló táblákat feltartó színházi emberek akciójának összetettségéről, bonyolultságáról nem is beszélhetünk, lényeges, hogy megközelítésükben a menekülteket a színpadról a nézőtérre helyezték egy olyan kultúrában, ahol szegények és elesettek még a színpadon is csak nagy ritkán láthatóak, nem, hogy a nézőtéren. Ugyanígy, a 2016 őszi magyar népszavazás kapcsán leadott kreatív érvénytelen szavazatok is felfoghatóak a menekült krízisre adott aktivista népművészeti alkotásoknak, miközben maga a menekült ezek többségén nem jelenik meg.

Az érzékenyítő előadások többsége nem a menekült megjelenítésén, hanem a róla szóló diskurzusok színrevitelén keresztül közelít a krízis témájához. A többnyire naiv, az abszurd félelmekből táplálkozó narratívákat viszi színre a Metanoia Artopédia Társulat *Én tökéletes vagyok* című monológja is, ahogy Simányi Zsuzsanna rendezése is: Stúdió K, *Határaink* (2015). Utóbbi a dokumentumszínház kutatást és interjút egyaránt igénylő eszközeit használta egy jóval stilizáltabb színházi nyelvvel keverve. Interjúkat készített határmenti települések lakóival és ezeket a szövegeket a Stúdió K színészei néptáncos és más mozgáselemekkel képileg kiegészítették, ellenpontoszták. Olykor egyes hangsúlyokkal kommentálták is az elhangzottakat. Nem bízták ugyan a döntést a nézőre – kinek van igaza –, de nem is alkottak állandó, azonosulásra felkínált karaktereket, hiszen állandóan cserélgették szerepeiket. Ezért a nézőnek az az érzése támadt, hogy személyiségtől eltávolodott retorikus zenét, szólamháborút hall, amelynek ereje pusztán a szavakban és nem a szavakat kimondó személy státuszában vagy személyiségében rejlik. Simányi Zsuzsanna szép előadása tehát a gyűlöletkeltő szavak erejének erőteljes felmutatása.

A Bodó Viktor ex-társulatából, a Szputnyikból kivált Mentőcsónak színházi társasjátéka, vagy Mundruczó Kornél Schubert-adaptációja egyaránt a néző menekülttel való azonosulását kívánja elősegíteni. Mundruczó például a *Téli utazásban* Schubert andalgó vándorát szabadítja ki a romantika és a szentimen-

talizmus eredeti kontextusából, amikor a vándorlást társadalmi problémaként, egy menekült megpróbáltatásaként fogja fel.

De az érzékenyítő feladatot ellátó menekült-előadások közé sorolható számos egyéb színházi projekt is, köztük a Szociodráma csoport azonnali akciója 2015 őszén a Keleti pályaudvaron, vagy a KÁVA színházi-nevelési társulat egy korábbi munkája, amely a válsággal újabb jelentésréteget kapott, és amelyben sok más idetartozó előadáshoz hasonlóan nem jelenik meg maga a menekült. A produkció a mi hozzáállásunkra, passzivitásunk okára kérdez rá. Az utólag képzeltnek bizonyuló menekülteknek segíteni akaró karácsonyi egybegyűlteket túlszervezik magukat, mert engedik, hogy egy közéjük toppant idegen irányítsa őket. Amikor iskolában láttam az előadást, ezt az idegen, intrikus figurát a hatodikos gyerekek hol az ördöggel, hol Gyurcsány Ferencsel azonosították.

Programszínház

A médiában tapasztalt bináris retorika tehát a színházban is jelentkezik. Erre pedig egyaránt fel tudjuk hozni a NER-kurzusdráma példáját, és egyaránt ide sorolhatjuk a baloldali agitprop színház egyszerű világmagyarázatát, amely karakán hangon, a mainstream állásponttal izgalmasan szembehelyezkedve, mégis naiv egyértelműséggel foglal világos, ellentmondások nélküli modellbe egy ellentmondásos helyzetet. Utóbbira lehetséges példa Schilling Árpád Bécsben futó előadása: az *Eiswind/Hideg szelek* (2016).



Falk Rockstroh, Zsolt Nagy, Martin Vischer: Schilling Árpád – Zabezsinszkij Éva: *Eiswind/Hideg szelek*, Akademietheater, Bécs (2016) Fotó: Reinhard Werner

Amelyben egy osztrák erdei kunyhó világtól elzárt krimi-modellhelyzetében találkozunk egy magyar és egy osztrák házaspár. A bántalmazott feleség után eredő magyar férj pedig felhergeli társait a menekültek ellen, és sikerrel jár: innentől mindkét, a vadállati és a korábban kulturált férfi egyaránt azt gondolja, hogy megtámadták őket a „farkasok” – miközben sehol harapás nyomok. A mucsainak beállított magyar férfinek sikerül kihasználnia a farkasoktól való félelmet a kis közösségben, és az egész társaságot megfélemlíteni: a nőket farkasok eledeléül kilökni a hóba, rendkívüli, embertelen szabályokat bevezetni. Miközben farkasok az előadásban, mint az később egyértelművé válik: nincsenek. Schilling előadása tehát a radikalizálódó, a menekült krízisre válaszolni képtelen Európát a magyarok által felhergelt, de keleten és nyugaton egyaránt rémeket látó, veszélyt hallucináló béke szigetének láttatja. Amely tehát csak képzelet a thrillert, valójában pásztoridill.

A Dörner György igazgatása alatt második ciklusába lépett Újszínház tézisdramája (*A második teríték*, 2016) éppen ellenkezőleg, látszatbékét vázol fel: amelyről az előadás végén kiderül, hogy naivitás, mert a muszlim terror itt van Európában, és mindannyiunkat elér, megöl. A NER-kurzusdrama egy egymást ugyan szerető, de világnézetében radikálisan különböző férj és feleség vitájának izgalmas, noha nem túl életszerűen ábrázolt alaphelyzetére épül. A toleráns, pacifista feleség és az an bloc muszlim-ellenes férj, nem mellesleg a NATO főtitjének vitájára. Bár a nő nem tűnik túl tájékozottnak a dialógusok alapján, Gyökössy Zsolt, a darab írója és rendezője sejteti, hogy megvan a magához való esze, mindenekelőtt ha naiv is, de jószívű. A néző eleinte valószínűleg vele szimpatizál, nem pedig a frontról hazatérve gyanakvó, frusztrált, kellemetlen és előítéletes férjével. Kettejük vitájában nem csak pacifizmus és háború, de a muszlimok iránti előítéletmentesség és előítéletesség kérdése is összecsap. Vitatkoznak a NATO háborújának értelméről keleten, noha nem határozzák meg a pontos helyszínt, ahogy a házaspár nemzetiségét sem ismerjük meg, így a helyzet bonyolultsága sem érvényesül. A feleség felelősségre vonja férjét a gyarmatosító háború miatt, amelyet a terrorizmus egyedüli okának vél. A férj azonban a muszlim kultúrában eredendő gyűlöletet sejt, úgyhogy nem meglepő, ha gyermekük kapcsolatát egy muszlim lánnyal a házaspár tagjai szintén különféleképpen ítélik meg. A felek féligazságai, ellentétes irányú szélsőséges naivitásuk vagy radikalizmusuk a pacifizmus és az előítéletek terén azonban felülíródik a végkifejletben. Amikor is az a szemközti házban rejtőző muszlim, akit a férj mindaddig neje szeretőjének hisz, egymás után mindkettejüket lelövi. A halál felülírja az addigi vitát és az érveket: akárkinek is van igaza részletkérdésekben, a felelősség keresésében, egymásra mutogatásban, az

nem lehet többé kérdés, meg kell-e védenünk magunkat, hiszen az életünk veszélyben van. A terror a sarkon leselkedik ránk. És ez akkor is félreérthetetlen állítása az Újszínház előadásának, ha a veszélyeztetett NATO-tiszt részéről meglepő elővigyázatlanságnak tűnik katonai egyenruhában hazalátogatni egy hanyagul felkapott, nadrágját el sem fedő ballonkabátban.

És most felejtjük el a tézisdrámákat: itt van egy rokon terület, a mesék és a velük járó tanulság rosszul értelmezett gyakorlata. A felnőttek számára libidócsökkentő „tanulság” ugyanis a mesék esetében sok közösségben elfogadott, de legalábbis bevett gyakorlat. Két példát szeretnék kiemelni, ahol nem lóg ki kellemetlenül a lóláb. Ilyen a Szabad Ötletek Színházától és Bor Józseftől a *Vízipók, csodapók* (2008): a szélvihar röpítette pók beilleszkedése kapcsán a befogadás és az előítéletek leküzdésének fontosságáról beszél. Hasonlóképpen a *kettős:beszéd* (2016) – Tasnádi István és Jeli Viktória ifjúsági előadásában is az idegenség különféle fajtái kerülnek egymás mellé: egy siket lány és egy menekült srác románcában, akik cseten kommunikálnak, nem vallva be egymásnak titkolt, szégyellt idegenségüket.

Színpadon a menekült

Rendhagyó utat választ a most következő két előadás, amikor magát a menekültet is megmutatja és színre viszi. Mundruczó Kornél a már említett *Téli utazásban* (2015) egyrészt Szemenyei János énekesre bízta a menekült szerepét, másrészt vetített képekben gazdag előadása William Kentridge *Téli utazásához* hasonlóan egy énekesre és a vetített képek váltakozására épül. De míg Kentridge saját szénrajzait skicceli fel, majd törli le és mossa el, Mundruczó saját felvételeket mutat menekült táborokból. Egyszerű mozgássort, embereket, akiket megkért, hogy egyenek, igyanak, aludjanak, mossanak fogat. Végül a médiában ismertté vált, a krízis emblematikus képei közül egyet sem alkalmazott. Erre az előadásra is nyugodtan mondhatjuk, hogy érzékenyítő funkciót lát el, hiszen ebben az esetben a néző a menekülttel azonosul.



Franz Schubert – Hans Zendre:
Winterreise/*Téli utazás*. (2015)
Fotó: Rév Marcell

Ahogy a Mentőcsónak előadása is (*Menekülj, okosan!*, 2016) Fábíán Gábor rendezésében, amely az Amnesty International – *The Great Escape* című társas-

játékára épül. A Stúdió K dokumentumértékű interjúi és Mundruczó dokumentumképei mellett ez az előadás kötődik még konkrét értelemben is a valósághoz: mert az Afganisztánból menekült Rezai Mohammed Amin végig jelen van, és autentikus személyességgel avat be saját történetébe. Amin, az egyetlen hús-vér menekült, aki magyar színpadon jelenleg menekült szerepben látható. Ugyanez az előadás veti fel azt a kérdést is, hogy kivel azonosuljon a néző: a menekülttel vagy az antidemokratikus, előítéletes szereplőt sok humorral játszó Fábíán Gáborral?



Rezai Mohammed Amin: *Menekülj okosan!* (2016) A Mentőcsónak Egység, a Füge Produkció és a magyar Helsinki Bizottság közös produkciója. Fotó: Bartha Máté

Az utóbbi lehetőség már a veszély és izgalom felé billentené az erős pedagógiai szándékokkal rendelkező előadást: hiszen ebben az esetben saját magunkban volnánk kénytelenek felfedezni előítéletes, esetleg diktátori hajlamokat. Hogy a humorosan ábrázolt diktátor e tekintetben milyen hatást eredményez, mindenki döntse el.

Üzenni a klasszikusokkal

Az államszocializmus színháza a klasszikusokon keresztül való üzengetésre épült, de úgy tűnik, az áttételes fogalmazás a magyar színház tudattalan reflexe maradt. A világhírű, német színházrendező, Thomas Ostermeier *Sirálya* (2016) mégsem egyértelműen a klasszikuson keresztül üzen, mert emblematisz jelenete, amiről most szó lesz, kilép a csehovi szövegből anélkül, hogy kilépne az adott jelenet kontextusából. A legelső jelenetben – emlékszünk, a Trepljovot szerető Mása és a Mását szerető Medvegyenko egymás mellett elbeszélő dialógusára – kiderül,

hogy az örök pénzhiánnyal küzdő szorgalmas Medvegyenko szerint minden boldogtalanság oka a pénztelenség és a társadalmi egyenlőtlenségek, de Mása ezt kisszerűnek és végtelenül földhözragadtnak találja, mert az ő boldogtalanságának aktuális oka a szerelmi bánat. Medvegyenkónak szintén, de nem kizárólag az, ezért úgy látja, hogy elméletben tényleg lehet boldog a szegény, de a gyakorlatban ez azért nehézségekbe ütközik. Kettejük egymás mellett elbeszélő vitája kétségtelenül kortalan: de mi történik akkor, ha Ostermeier azt választja, hogy legyen csak bátran korhoz kötött? Tehát kicseréli az eredeti párbeszédet egy menekültekről szóló verzióra. Medvegyenko ebben az esetben arról beszél, hogy a minap találkozott egy szír taxisofőrrel, Mása pedig legyint, hogy ez mind nem számít. Ezzel a plusz réteggel egyszerre marad meg az eredeti jelenet érzelmi felállása és szemléletbeli (kollektív vs. individuális) szembenállása, és egyszerre egészül ki azzal a nehezen megfogalmazható minőséggel, amely a színház szempontjából nem nélkülözhető: a jelenléttel.

Dilemma

A Kamrában Dömötör András egy német darabot vitt színre: Ferdinand von Schirach *Terror* című blockbasterét (2016).



Jelenet a Katona József Színház – Kamra előadásából. Ferdinand von Schirach: *Terror* (2016)
Fotó: Dömölky Dániel

A darab kérdésfeltevése szerint terroristák eltérítenek egy Lufthansa gépet, amelynek fedélzetén 164 ember utazik, és megüzenik, hogy bele fogják vezetni egy 70 ezer fős stadionba, amely éppen zsúfolásig van tömve nézőkkel. A légi

terrorista elhárítás nem kap engedélyt a gép kilövésére, mivel a német alkotmánybíróság úgy határozott, hogy ilyen esetekben sem áldozhatóak fel ártatlan életek más életekért cserébe. A gép azonban vészesen közeledik a zsúfolt stadion felé, telnek a percek, és nem történik semmi. Kérdés, hogy a gép sikertelen leszorítását irányító vadászpilóta kilője-e a 164 utas alól a repülőgépet, megmentve ezzel a stadionbeli hetvenezret? Vagy tartsa tiszteletben az alkotmánybíróság döntését, és bízson abban a meglehetősen valószínűtlen eshetőségben, hogy az utasok bejutnak a pilótafülkébe, amire már csak négy percük maradt. Lars Kock meghúzza a ravaszt, tehát törvényt sért, és bíróság elé kerül.

A kortárs *Antigoné*-történet kérdése, hogy önállósíthatja-e magát az egyén akár a legjobb szándékkal? Kivonhatja-e magát a törvények alól, amennyiben a konkrét eset egyedisége és a józan ész ezt kívánja? Vagy ellenkezőleg, Lars Kochot el kell ítélni: hiszen ha a bíróság fölmenti a vádlottat, precedenst teremt a törvények be nem tartásának engedélyezésére. Arra, hogy az egyén fölülbírálja azokat az elveket, amelyek bölcsőbbek nála: hiszen Koch például a gyorsaság érdekében kénytelen kelletlen eltekintett attól a valószínűtlen, de kétségtelenül létező lehetőségtől, hogy az utasok esetleg bejutnak a pilótafülkébe, és mindenképpen megmenekül.

Ez utóbbi koránt sem részletkérdés - ezért a hasonló dilemmák átgondolatlanságát látom az izgalmasnak kínálkozó darab alapvető gyengeségének: nem sikerül igazán kiélezett, nehezen megválaszolható, eldönthetetlen kérdést megfogalmazni. Például a *Homeland* című amerikai tévésorozatban részenként szembesülünk hasonló, vagy ennél nagyobb dilemmákkal: elpusztítsa-e a CIA egy teljes falu civil lakosságát azért, hogy felkutasson és likvidáljon egy terrorista vezért? A *Homeland* mint poszt 9/11-dráma, attribútumaiban nem áll távol Schirach darabjától: egyik alapkérdése, szükségesek-e az USA közel-keleti külpolitikájában a civil áldozatok. Szükséges áldozatok ezek, vagy gyarmatosító törekvések? Érzésem szerint a *Terrorban* igen hasonló alkotói törekvéssel találkozunk, és még az amerikai tévésorozat zsánere is visszaköszön (a tárgyalás az amerikai filmek látványos tárgyalás-jeleneteit idézi), azonban a bíró kérdésére, elítéljük-e az áldozatot, vagy felmentsük, túl egyszerű a válasz.

Hiszen a kérdés nem arról szól, amit a dráma állít, hogy a repülő utasai feláldozhatóak-e a stadion nagyobb létszámú látogatói érdekében. A kérdés, amiről döntenünk kell inkább az, hogy csak a repülő utasai halnak meg, vagy velük együtt még hetvenezer ember? És azért ez már egy jóval könnyebben eldönthető kérdés. Nem kapunk ugyanis érdemi választ arra a kérdésre, miért nem adott a

katonaság parancsot a stadion kiürítésére, amelyre a protokoll szerint kellő idő állt volna rendelkezésére: miért építettek arra, hogy a vádlott le fogja lőni a gépet. És az is végtelenül valószínűtlen, hogy az utasok négy perc alatt bejus-
sanak a pilóta fülkébe.

A darab ritka érdemének számít azonban már maga a törekvés is egy olyan kérdésfeltevésre, amelyre nem lehetséges igen-nem válasz. A *Terror* kétségtelenül szokatlan arányokban osztja meg nézőit: az eltérő nézetek a nézőtéren pedig egyértelmű jelét adják a nem üzleti színházi törekvéseknek. A Kamra közön-
ségéről a kritika jellemzően azt szokta gondolni, hogy homogén, de erre az előadás kellőképp rácáfol. Aligha kell több bizonyíték, mint az előadás végén kihirdetett szavazatok; amikor én láttam, 68% felmenti, 30% elítéli, 2% nem szavazott. Igaz, ebből még nem derül ki, beszélhetünk-e dilemmáról az egyes néző fejében is. Pedig ez volna a valódi kérdés.

* * *