

Koltai Tamás

# Csapdaváros, avagy A Nagy Félreértés

KURT WEILL - BERTOLT BRECHT:  
MAHAGONNY VÁROSÁNAK TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA

lenullázódását, a „mindenki harcát mindenki ellen” – a káoszt és az anarchiát. Az Operaház előadásának műsorfüzetében is idézett Adorno szerint „a vak polgári világ, amelynek a tájfunok éppoly kiszámíthatatlan részei, mint a krízisek, csak a katasztrófa sokkjától világosodik meg, és lesz megváltoztatható”. Kérdés, milyen irányban. Weill és Brecht darabjában kétségkívül magára ismert a korabeli közönség – ezt a szerzők teljes életművére vonatkozóan elhanyagolhatatlan tényezőt nem árt majd fölemlítenünk a hazai produkció tárgyalásánál –, és a maga módján válaszolt rá. A dühödt denunciació is válasz, ez esetben *a legjobb válasz*. Mahagonny városa maga a pokol, efelől nem hagynak kétséget a szerzők. Rosszabb, mint a tájfun. „Hisz nem kell nekünk hurrikán, / és szörnyű tájfun se kell, / mert a pusztításban nincs hiány, / ha önmagunk kezdjük el.” A mahagonnyak kitesznek magukért, nem ismernek sem istent, sem embert, derekasan részt vesznek a morális gátak elvszerű lerombolásában, az anarchia törvényerőre emelésében és a pusztítás beteljesítésében. Az eredmény a darab ősbemutatóját követő másfél évtized borzalmas tükrében közismert.

És mi van ma – nálunk? Krízis, természetesen. A válságjelenségek tételes felsorolásától eltekinthetünk, az Adorno említette „vak polgári világ” egyelőre amúgy sem hederít rájuk. Majd fog, ha eléri „a katasztrófa sokkja”. Növekvő elszegényedés és növekvő munkanélküliség már van, tüntető masírozások is vannak – nem az ifjúkommunista lézengő ritterekre gondolok, akik vörös zászlóval árválkodtak, és a feneküket mutogatták az Operaháznál a Thália szín-



Éder Vera felvétele

Rálik Szilvia (Jenny Smith),  
Nyári Zoltán (Jim Mahoney)  
és Hámori Szabolcs  
(Alaszka farkas Joe)

házi Brecht–Weill-premierrel egybeeső Operabál ellen „tiltakozva”, ami azért a maga mód-

ján mulatságos szimmetria –, és a szájtépéstől fölajzott tömeg sokkal direkter táblákat visz, mint amiket *a felvonulók kérnek* a darab utolsó jelenetében. Azok csak merő általánosságban követelik a jog és az erkölcs fölírását, a *mieink* skrupulus nélkül lefordítják a szöveget *mai magyarra*. És van még egy különbség. Azt már tudjuk, mi jött Németországban az ősbemutató után, de azt csak sejtjük, mi következik nálunk. (Nem a színházban, mert az, szemben az akkori

németországgal, nem tényező, hanem a politikában.)

Mindenesetre nincs még egy válságdráma (talán Shakespeare *Szeget szeggel*-je kivételével), amely aktuálisan közelebb állna a mai magyar valósághoz, mint a *Mahagonny*.

Erről írta az egyik kritikus, hogy „mindaz, ami a színpadon történik, messze van”.

És az a helyzet, hogy nem téved.

Hiteles élményanyagért ma is Magyarországra invitálnám az aggastyán Zadekot, de kérve kérném, hogy ha *hiteles interpretálásra* kíváncsi, messze kerülsz el



Szikora János rendezését – mint antibrecht, antiweilli antiszínházat.

Az előadás jóformán már a kezdő pillanatban befejeződik, akár föl is állhatnánk, és mehetnénk haza. Az a játékfikció ugyanis, hogy *Mahagonny* a sivatagban – az üres színpadon – épül föl, megkerülhetetlen. Annak kellene lennie. Szó szerint értve: a városnak *fel kellene épülnie*. A semmiből. Ha tetszik, ez a teremtés-mítosz pandanja, fonákja vagy paródiája, ebben az értelemben kapcsolódik az előadásban (és némely kritikákban) félreértett moralitáshoz. A darab címében szereplő „felemelkedése és bukása” a *változás* folyamatának leírása – a központi szereplő Jim Mahoney is a változásról beszél –, viszont az előadás *előre bekészített* és statikus díszletében nem történik semmiféle változás: a darab egyszerűen értelmezhetetlen, értelmetlen és eljátszhatatlan benne. A Szikora János hagymáza alapján készült üres söntés-fabarakk, gondosan letakart bárpultjával, glédában álló tiszta üveg-poharaival, plazmatévéjével hollywoodi műtermet idéz. „Mindjárt kezdődik a forgatás” – egy reggeli nyitás előtt álló intézményben vagyunk, a tulajdonos talán csak átszaladt a szomszédba. A metafora, a semmiből teremtés, a (kapitalista) felvirágzás nem működik az előadásban, a keresztény mitológia felhasználása pedig falsul, alaposan félreértve működik. A Biblia-

parafrázis, a Brecht által emlegetett „fejtetőre állított keresztény álláspont” – Eric Bentleyt idézi a műsorfüzet – profanizáltan, parodisztikusan értendő, ahogy a *Koldusoperában* Bicska Maxi csütörtöki letartóztatása, „passiója” és „nagy pénteki kivégzése”. (Majd látni fogjuk, milyen nevetséges megoldásokra vezeteti Szikorát a szó szerint vett szenvedéstörténet, a primitív, szájbarágós Krisztus-párhuzam.) Ami a Bibliát illeti, Bentley pontosan fogalmaz: „A *Mahagonny* esetében áttetszik »Babilon« héber elképzelése, miként a héber próféta világvégéről szóló jóslata is.” Erről van szó: Zadek salzburgi rendezésében egy monumentális asszír-babilóniai mamutváros épült fel (és omlott össze), melyben egymásra rakódtak a történelem előtti és modern hatalmi jelképek. Ahogy Bentley írja a darabról: „Keresztény képek keverednek a Biblia koránál később-

Schiller Kata felvételei



FENT:  
Cser Krisztián  
(Alaszka farkas Joe)  
és Herczenik Anna  
(Jenny Smith)

JOBBRA:  
Az előadás  
zárójelenete

biekkel.” Megértem, hogy olcsóbb kivitelezni egy statikus, semmitmondó díszletet, de még olcsóbb nem eljátszani a darabot. És többet ér, mint rögtön a kiindulópontban félreérteni.

A darab főszereplői a rendőrség elől menekülnek, ami ugyanazt jelenti, mint Brecht más, korai műveiben, például Macheath (Bicska Maxi) esetében, ti. hogy egyszerre bűnözők és áldozatok, nem őket kell elítélni, hanem a társadalmat, hangozzék ez bármi-

lyen didaktikusan (egyszersmind a szerzők képviselte sajátos „operai” felfogásnak megfelelően frivolan). Begbickné, Fatty és Hétszentségmózes, az „államalapítók” kicsiben megteremtik és a maguk képére formálják az államhatalmat, az államigazgatást, az államgazdaságot, az állami törvénykezést – a helyesen értelmező náci sajtó képmutatóan fölháborodott azon, hogy a gyilkos lép föl mint államügyész, sőt parodisztikus módon mint Isten, a kerítendő pedig mint legfelsőbb bíró –, majd Jim Mahoney ez ellen a „rend” ellen lázad, mivel unalmasnak találja, és meghirdeti a „mindent szabad” elvét, amely aztán őt is maga alá temeti, mert nem tudja kifizetni a sörét, és ez az egyetlen bűn, ami Mahagonnyban nem maradhat büntetlen. Ha szó szerint vesszük, az Anarchista dönti le annak a Rendnek a korlátait, amelynek immoralitása mindaddig tolerálható, amíg fizetni tudsz az általa nyújtott élvezetekért, de ha átléped ezt a korlátot, a Rend megsemmisít, holttested fölött jelképesen megölik

vizet oszt az asztalnál ülőknek, akik ikonikus „utolsó vacsora”-beállításban foglalnak helyet. Kivégezése előtt a zenekari árokból vizet nyújtanak neki lándzsán. Miután kivégezték, a ráborított fehér lepel alatt ő a feltámadott Isten, akit agyontaposnak. Ez önmagában (dramaturgiailag) is ostobaság, és radikálisan ellentmond a darab racionális gondolatiságának, szakralizálja, melodramatizálja, fölpuhítja azt, amit a szerzők egyfajta kiélezett elidegenítőtechnikával, a maguk józan, ésszerű és nem utolsó sorban kaján világszemléletével ábrázolnak.

A zabálási jelenet egyike a négy, mértéktelenné fajult élvezeti rítusnak, amely az elszabadult halálos ösztönöket példázza. Elég lett volna hozzá elolvasni Brechtet, aki azt írja, hogy „mindenekelőtt provokatívnak kell hatnia ennek a tartalomnak”. A jelenet arról szól, hogy valaki halálra zabálja magát. „Noha még utalás se történik rá, hogy míg ez zabál, mások éheznek, a hatás mégis provokáló.” *Csak így provokáló.*



a főgyilkos által megtestesített és kigúnyolt Istent, s átveszi uralmát a tömegben elszabadult Gátlástalanság. Amennyiben muszáj, az újtestamentumi párhuzam – a „passió” – ebben a történetben akár jelen is lehet mint *Gegenspiel*, groteszk allúzió, profán ellenpont, de legföljebb a keresztényi szeretetre épülő hit metaforikus megcsúfolásaként. Az viszont képtelenség, hogy maga Jim Mahoney játssza Krisztus „szerepét”. Szikoránál Mahoney a zabálási jelenetben kenyeret és

Ha utalás történik az *ellenpéldára* – a krisztusi szerénységre, jóságra és áldozatra –, sőt az kerül a hangsúlyos középpontba, míg a zabáló szereplő szinte elsikkad, az kikapcsolja a nézői gondolkodást, szájbarágóssá, nyúlóssá, közhelyessé silányítja az eredeti szándékot. Nemcsak gyöngíti, hanem agyonvágja. Hasonló hatástalanítás megy végbe az erőtlen pantomimmá lefokozott drasztikus bokszmeccsel (különös kegyetlenséggel kellene halálra verni egy embert), a bordély

előtt törülközővel és kigöngyölt óvszerrel libasort képező férfiakkal (nem csoda, hogy olyan sokáig tart egy menet, szentségelhetnek a lányok, amíg felkúszik a kotont) és az ivászatot amolyan söracsarnoki kedéllyé vizező, divatosan (és funkciótlanul) a nézőtér első sorába rendezett jelenettel. Nem a „realizmus” hiányzik – inkább túl sok van belőle –, hanem a *gesztus*.

Weillnél és Brechtnél a visszájukra fordulnak a keresztény polgári humanizmus (hamis) értékei, és szubverzívúvá válnak az ezek közvetítésére alkalmas hagyományos operai formák – a szerelmi kettősben Mahoney és Jenny arról *énekel*, hogy a lány viseljen-e bugyit –, aminek az iróniájáról Szikora nem vesz tudomást, hanem igazi széplélekként egy az egyben kezeli. Mahoney „börtönáriájában” például behoz egy görkorcsoyázó angyalkát, és letörölteti vele a férfi véres, izzadó arcát, ami artisztikus érzéges, mert Mahoney nem Florestan (a *Mahagonny*-operát gyakran emlegetik együtt Beethoven *Fidelió*jával, amolyan anti-*Fidelió*ként), az ő áriája merőben hősietlen, s míg Florestan képzeletében, az ő börtönáriájában megjelenhet „egy angyal, Leonora”, Mahoney esetében ez nevetséges. (Még egy konkrét példa a darabszerzők kajánságára: Weill a város financiaiális állapotáról szóló tercettben Begbickné szólamához átveszi Beethoven-tól az „Abscheulicher, wo eilst du hin” kezdetű Leonora-ária zenekari kíséretét, zenei beavatottak számára párhuzamot vonva a két heroina között; az egyik valamikor a monarchisztikus politikai zsarnokság ellen állt ki, magában az áriában is, a másik a jelenkori kapitalisztikus gazdasági tiranniát énekl meg.)

Hosszan lehetne sorolni Szikora szokásos formalisztikus megoldásait, a *Mahagonny*-revükar *castingolásától* a televíziós képernyőn hatását veszített cunami-tájfúnun át – a karmester Kesselyák Gergelynek a pulpitusról nekünk adresszált időjárás-jelentéseit az ügyeletes bennfentes nevető szignifikáns módon viccnek vette a második szereposztás bemutatóján – a kifehérített, beragasztott szájú feliratvivő törpék futkosásáig és *A szűz imája* giccsparódiájának ki tudja, miért szmokingos kocsmaközönségéig, különös tekintettel a csöppnyi balettlánykát – rendezői hatás-elemzés híján – *egyértelmű* pedofília-filinggel megközelítő Mahoney-beállításig, ami nem igazán jön össze a Krisztus-allúzióval. Mindez nem állítható semmilyen komolyan vehető összefüggésrendszerbe, mert esetleges, primitív és gondolattalan.

Az előadásban – a két szereposztásban összesen – három értékelhető teljesítmény van, mert csak hárman tudnak olyan beszédhangon megszólalni, ami egy professzionális színházban elvárható. Nyári Zoltán Mahoney szerepében és a két Jenny, Rálik Szilvia, illetve Herczenik Anna. *Alakításról* azonban legjobb esetben is csak az utóbbiak esetében beszélhetünk, mert Nyári Zoltán – minden lendülete, szenvedélye és indulata ellenére – a rendezői félreértelmezés ártatlan áldozata. A szerepalakok egyike sincs végiggondolva, értelmezve, nincsenek karakterek, szellemi arculatok,

situációban viselkedő személyiségek. Operaénekesek vannak, akik az itt megszokott több évtizedes gyakorlatnak megfelelően ágálnak, és leéneklük a szólamukat. A kórust feliratozni kellene, mert egyetlen szót sem érteni belőle. Egyébként az énekesek többségét sem, így a darab eljátszása önmagában abszurdá válik, mivel nem *A trubadúr*ról van szó, ahol lényegében mindegy, ki mit mond.

A befejezés sem tud effektszerűen hatni, noha a szubverzív tartalmú táblákkal – jogtalanságra és immoralitásra felhívó üzenetekkel – fölvonuló, az elhangzott songok egy részét reminiszcienciaszerűen visszaidéző, indulóra trappoló menetekórusokat csak nagy igyekezettel lehet hatástalanítani. De Szikorának ez is sikerül. Kontrasztként egy Krisztus-keresztet is fölvonultat, és a földre dobhatja a törpékkel, akik halomba hordják fölé a táblákat, mintegy eltemetve a megváltót. Nehéz elképzelni ennél szájbarágóbb, olcsóbb és Brecht–Weill-ellenesebb finálét. A szerzők gondolkodást, ellenállást és önálló véleményalkotást akartak kiprovokálni, nem olcsó szánakozást vagy megtérést a világtörténelem során mindeddig használhatatlannak bizonyult hitekhez. Úgy tetszik, minden energiájuk kárba veszett. Pedig a kinti világ provokálóbb, mint az elmúlt évtizedekben bármikor, ugyanaz a perspektívátlan gazdasági, társadalmi és morális válság tombol, mint a darabban, ugyanazok a tömegek gyülekeznek, ugyanaz a fékevesztett, gátlástalan lincshangulat gerjed, ugyanaz a pokol készülődik, mint *Mahagonny*ban. Nem látja a színház? De akkor miért veszi elő a darabot? Vagy látja, csak nem tudja megvalósítani? Nem tudja, vagy nem meri? Ha szándékosan alibizik, arról mond le, amiért kétezer éve létrejött. A hivatásáról.

Az Operaház produkciójának végén a kórus mögött kissé bátortalanul megjelenik egy arctalan katonai egység, a fenyegetés elmosódott jelképe. Ennél azért tisztábban látható a jövő. Már el is kezdődött.

KURT WEILL – BERTOLT BRECHT:  
MAHAGONNY VÁROSÁNAK  
TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA  
(Thália Színház)

THÁLIA

**Fordító:** Görgy Gábor. **Jelmez:** Tresz Zsuzsa. **Koreográfus:** Papp Tímea. **Karigazgató:** Szabó Sipos Máté. **Rendezőasszisztens:** Tóth Erika. **Látványtervező-rendező:** Szikora János.

**Szereplők:** Wiedemann Bernadett/Kovács Annamária, Beöthy-Kiss László/Kiss Péter, Tóth János/Szvétek László, Herczenik Anna/Rálik Szilvia, Wandler Attila/Nyári Zoltán, Busa Tamás/Massányi Viktor, Derecskei Zsolt/Daróczi Tamás, Cser Krisztián/Hámori Szabolcs, Mukk József/Kóbor Tamás.