

Hermann Zoltán

Halál Anya

A KURÁZSI MAMA ÉS GYERMEKEI A KATONÁBAN



Zsámbéki Gábor *Kurázi mama*-rendezése különös kísérlet, egy paradoxon bizonyítása: hogyan lesz egy előadás végtelenül aktuális úgy, hogy közben a legszigorúbb következetességgel vállal fel – mások által talán – meghaladni vágyott tradíciókat?

Mintha Zsámbéki ki is vonná magát a rendezésből, és egy „historikus” Brecht-rekonstrukciót akarna színre vinni. Eltüntetni minden kortársi kontextualitást, színpadi ötletelést, eltüntetni minden fölösleget. Zsámbéki mintha nem *direktora*, hanem *korrektora* lenne ennek az előadásnak; ahogy a „nagy” Goethe mondja a nevezetes anekdotában: „...holtfáradt vagyok, rémes napom volt – kihúztam egy sort a *Faustból!*” Zsámbéki megpróbál kihúzni mindent a *Kurázi mamából*, ami nem Brecht. A Katona József Színház *Kurázi mama*-előadása majdnem hibátlan, egyetlen olyasmi van benne, ami miatt csak *majdnem*, és különös módon ez az apró hiba az, ami amúgy nagyon mai akar lenni.

Nem tartom lehetetlennek, hogy a Katona új

Fullajtár Andrea (Kurázi), Pálos Hanna (Katrin),
Dankó István (Stüsszi) és Mészáros Béla (Eilif)

Kurázsija a színház természetéből fakadó, késleltetett hozzászólás a *Kurázi mama* „poszt-brechtianus”, új irányához: Zsótér Sándor három változatához, a 2004-es kecskeméti, a 2006-os, az Ódryban és a 2012-ben a Radnótiban játszott *Kurázi*-rendezésekhez. Ha úgy vesszük: *kiigazítás*.

Ez a korrekciószerűség azért is hihető, mert lényegében a Zsótér-víziók és a Zsámbéki-rendezés is ki akarja szabadítani a Brecht-darabot a leegyszerűsítő értelmezésekből, legfőképpen a címszereplő áldozat mivoltának sztereotípiáiból, abból, hogy Kurázi mama a túlélés nagy művésze, a háború színpadon láthatatlan démonaival, az uralkodókkal és a hadvezérekkel dacoló, rokonszenves kisember, anya. A *Kurázi mama* magyarországi színrevitelei az 1958-as ősbemutatótól – Kiss Manyival a címszerepben; ehhez az előadáshoz készült Nemes Nagy Ágnes for-

dítása – a kétezres évekig erősen kötődtek ehhez az olvasathoz, de hogy ennek milyen politikai-ideológiai prekoncepciói voltak, azt kevés előadás vallotta be, és a Zsótér-változatokig nem sok kritikus figyelt fel rá. Zsótér is, Zsámbéki is a Brecht-koncepciót rehabilitálják, amelyben Anna Fierling markotányosnő kifejezetten ellenszenves figura, pontosabban az előadás tétje mindkét esetben az, hogy a néző lassan megszabaduljon az iránta való, a szereplői konfliktusrendszerbe belekódolt – anya és gyermekei stb. – szimpátiájától. Az 1939-ben, az emigrációban írt Brecht-darab – ősbemutatója Zürichben volt, 1941-ben: Brecht nem láthatta – úgy tudott a XX. század színháztörténetének kánonteremtő darabja lenni, hogy mind a pacifista, mind az antikapitalista üzeneteit folyamatosan leegyszerűsítették. Brecht messze nem volt elégedett a berlini Deutsches Theater 1949-es előadásával sem, pedig nem sokkal korábban tért „haza”, és ott volt a próbákon. Ekkor látott hozzá a *Couragemodellbuch* címen fennmaradt, az előadás minden részletét kidolgozó, pontos szereputasításokat rögzítő jegyzeteinek megírásához, és a haláláig dolgozott is rajtuk. Brecht a darab megfilmesítésére is gondolt: részben az említett feljegyzésekből indultak ki az 1961-ben forgatott *Kurácsi mama*-film alkotói, Peter Palitzsch és Manfred Wekwerth rendezők és a főszerepet játszó Helene Weigel, Brecht özvegye. A film egyébként jó, és roppant tanulságos is: Helene Weigel olyan Kurácsit játszik, amelyet azóta sem mert senki színházban játszani.

Az NDK-ban letelepülő Brechtet sújtó nyugati színházi bojkott – csak a bécsi Volkstheater 1963-as bemutatója oldotta fel – a darab kapitalizmuskritikáját nem vállalta fel, a szocialista országok színházművészetének ideológiai óvatossága pedig – a magyar színházak sem voltak sokkal bátrabbak a bécsiéknél – ki-tartóan erőltette az áldozat Kurácsi szerepértelmezést. Ami bennünket illet, a Brecht-koncepció sokrétegűségének félig-meddig öntudatlan eltitkolása nem tett jót a darab máig tartó társadalomkritikai érvényességének sem – a magyar színpadokon valami elvont, történelmi távlatba helyezett moralizálás lett belőle sokáig. Pedig Brecht ideológia- és politikakritikai enciklopédiát írt a *Courage*-témából; olyan akkurátusan sorolja benne elő a harmincéves háború és az „angol polgári forradalom” idején létrejövő újkori Európa minden bűnét – a polgári társadalom mint „bűn-generátor” –, hogy ezzel voltaképpen fel is menti a rendezőket a felelősség alól, ha csak azt olvassák ki a műből, amire éppen szükségük van, vagy amit az aktuális színházi-társadalmi kontextusban célszerűnek, esetleg még elviselhetőnek tartanak.

A Zsámbéki-féle *paradoxon* gyökere is itt lehet valahol. A *Kurácsi mamának* van egy sztenderd világszínházi látvány-sémája – lásd az 1961-es DEFA-filmet! –, amitől *nem szokás* eltérni, és amit, éppen Brecht szándékai ellenére, a színpadokon általában arra használnak fel, hogy egyértelműsítsék az egyértelműségeknek amúgy ellenálló szöveget. Másfelől pedig van a *Couragemodellbuch* határozott, partitúraszerű utasítássora. Vagyis: Brecht feljegyzései autentikusabbak a brechtieskedő színházi hagyománynál. Zsótér és Zsámbéki – lehet, hogy csak a kritikus fejében létező?

– polémiájából ezek után pedig az következik, hogy a darab összetettségét vagy a brechti színházi tradíció teljes tagadásával, vagy rigorózus betartásával lehet felszínre hozni. A különbség talán annyi, hogy a Zsótér-változatok közvetlenül a *brechtizáló* hagyományokra reflektáltak, és nem Brechtre; Zsámbéki pedig mintha egyenesen a *Modellbuch*-ból dolgozott volna, és a valódi brechti, kibogozhatatlan összetettségen keresztül értelmezné a *Kurácsi mama* magyar színházi hagyományait.

A Zsámbéki Gábor rendezte előadás paradoxonokból épül. Az előadás elején egy kicsinyített, gyerekjáték-szekér áll a színpad közepén, amit egyszer csak az egy-az-egyhez méretű, valóságos ekhós szekérre cserélnek. Lehet filmes allúzió, mintha a nagytotálból – a távolból kisebbnek látszanak a tárgyak és az alakok – közelire váltana a néző „fejében levő kamera”. De egyszerű ironikus fricska is lehet a színház didaktikus, példázatos jellegének téveszméjéről: azt hisszük, hogy a példa, amin okulnunk kell, egy jelenség felnagyítása, itt azonban a felnagyított dolog lesz emberméretű. Semmi sem példa semmire: azt látod, amit látsz – mondja az előadás. (Antal Csaba díszletében – feltéve, ha a brechti színházban létezik a díszlet fogalma – az van a színpadon, amivel a színész csinál valamit, amit a kezébe vesz, amire leül. A fekete ponyva hol sátor, hol háztető. A színpadi tárgyak egyszerű funkcionalitásán, *ready-made*-jén túl azonban minden tárgyból olyan kaotikusan sokrétű szimbólum lesz, mint a szekérből: a szekér rejtkehely, a mama lelkének és sorsának metaforája, és még sok minden más.) Ilyen értelemben többjelentésű az előadás zenéje is. A néző a Paul Dessau által írt songok – tizenkettő van belőlük, minden epizódra jut egy szentenciózus dal – próbájára érkezik. A színészek ekkor még a dalokat próbáló színészek, majd *egy ponton túl* már az előadást látjuk, és innen kezdve találják magukat a színészek a szerepükben. A nekünk háttal, szemben a színpaddal zongorázó Dargay Marcell és az oldalfülkében színész-zenekar által megjátszott zenei amatőrizmushoz a legkomolyabb mesterségbeli tudásra van szükség. A Dessau-dalok elhadászmódjából is következik, hogy nem didaktikusnak, hanem ironikusnak halljuk őket. Az előadás a brechti epikus színházat is paradoxonként játssza – úgy, hogy egy percre sem ül le a játék –, mert a *Kurácsi mamának* valójában nincs története; epizódjai vannak, a története látszat. Amelyet azért gondolunk történetnek, mert a mama sorra elveszíti gyerekeit, mert Pipás Péter eltűnik, majd visszatér, mert a jelenetek a háború kronológiájához illeszkednek, és így tovább. De ettől még nem történetet látunk.

A paradoxonok hozzák létre a darab túltelített szimbolikus terét is: a fókuszváltások, a zene, a történetnélküliség tulajdonképpen a háború történetnélkülisége, elmesélhetetlensége. A háború nem történetírói pátosz, nem induló vagy gyászzene, hanem csak képek sora.

Zsámbéki a Nemes Nagy Ágnes-féle fordítást játsszatja. Zsótér, mint általában, Ungár Júlia dramaturgét. Feloldhatatlan probléma ez is: aki belenéz Brecht német szövegébe, látja, hogy mennyivel nyersebb, erősebb, „katonásabb” nyelvet használ, mint a Nemes



Kurázszi mama: Fullajtár Andrea

Nagy Ágnes-fordítás. Ugyanakkor ő a költői megoldásaival több helyen képes rekonstruálni – néha pedig túlstilizálni is – azt az eredeti, a német szövegben elrejtett szimbólumhálózatot, ami az Ungár Júlia-fordításnak, hiába virtuóz módon és talán brechtiesen szikár ez az új magyar szöveg, ritkán sikerül. Erre tényleg akkor jön rá az olvasó, ha németül próbálja elolvasni a darabot: furcsa módon Brecht német dalszövegeit pontosabban lehet érteni, mint a magyar fordításokat. „Mivel a háború is üzlet, / Csak ólmot árul sajt helyett” – éneklí Nemes Nagy Ágnes Kurázszi a hetedik képben (7. *Kurázszi mama kalmár-pályafutásának magaslatán*). A Brecht-szöveg – „Der Krieg ist nix als die Geschäfte / Und statt mit Käse ists mit Blei” – valahogy így szólna magyarul: „A háború nem más, mint üzlet...”

A fordítás mindig döntés és átértelmezés. Az első képben, a fekete kereszties sorshúzás jelenetében, ahol a toborzótisztek Kurázszi nevének eredetét is firtatják, Nemes Nagy a „kuruzsló” Anna Fierlingről beszél. Ezzel beleír a szövegbe – illetve egyértelműsít egy olyan jelentést, ami Brecht-nél nincs meg, de legalábbis nem itt bukkan fel. A jelenet egyik lehetséges értelme az, hogy Kurázszi mama valamilyen bűvésztükrrel – vagy lehet, hogy vétlen a dologban, és a sors gonoszodik vele? – úgy jósol halált a tiszteknek, hogy a hitellessége érdekében a saját gyerekeinek is halált jósol – és az előadás ezeket a halálokat teljesíti be. Ez a jelenet indítja el a darab epikusságának látszatát. A Nemes Nagy-féle értelmezés azt mondja, hogy Anna neve nemcsak a latin *cor* (szív), francia *courage* (bátorság) etimológia mentén fejthető fel – a franciából átvett *kurázszi* szó különben már Jókainál is előfordul –, hanem a ’vajákos’, ’kuruzsló’ jelentések felől is. Az etimológusok vitatkoznak azon, hogy a *kuruzslás* a latin *crux* (kereszt) vagy a szláv *krug* (kör, varázskör) nyomán jött-e a magyar nyelvbe. Ez költői megoldás, csak hogy nincs nagy jelentősége, mert a jelenet szimbolikus tartalmát más-hogy is felfoghatjuk; a jelenet csak provokatív képesítése annak, amit

a barokk háborús regényekben, Grimmshausen *Simplicissimus*ában, a Bürger-balladákban – némelyikből Brecht XX. századi parafrázist is írt – vagy, mondjuk, Tolsztoj háborús elbeszéléseiben olvashatunk: hogy tudniillik a katona attól a pillanattól kezdve, hogy egyenruhába bújtatják: *halott*. Nem potenciális halott, hanem szimbolikus halott, akinek a valódi halála csak véglegesíti, visszafordíthatatlanná teszi ezt az állapotot. A songokat próbáló színészek tehát ettől a perctől halottakat játszanak, amit látunk, az előadás maga, az pedig a halál. Ha lehet Kurázi mama szerepét arisztoteliánus módon értelmezni, akkor tragédiája attól tragédia, hogy azt hiszi, vissza lehet jönni a halálból.

Amiről a német és a magyar szöveg nem beszél, az a *Mutter Courage* „csúfnév” másik értelme – a *Modellbuch* egyébként említi –: a *courage* a XVII. századi „Landsknecht”-argóban a női nemi szervet, illetve a tábori kurvát jelentette, Kurázi mama eufemisztikusan elmesélt előtörténetét, a gyerekek származását. (A „bátor nő” a munkásszállás hetedik emeletéről – ahogy Cseh Tamás is megénekelte.) Vagyis a jelenet tulajdonképpen valamiféle tragikomikus feszültséggel is telített, mert arról is szól, hogy Kurázi mama nem a valódi történetét adja elő a toborzótisztek faggatózására. Zsótér Sándor – a Kurázi-imázst provokáló módon, az előtörténet és a dráma jelenetsorainak idejét egymásra vetítve – a törékeny, finom alkátú Kováts Adélra osztotta a szerepet, Zsámbéki pedig az erőteljes, energikus Fullajtár Andreára. Látszatra van ebben valami Kiss Manyi-*hommage/femmeage*, Fullajtár Andreának azonban a leghatározottabban semmi köze a magyar Kurázi-trendhez: valójában nem azt játssza, hogy a háború borzalmai hogyan tettek férfissá egy gyöngé nőt, hanem azt, hogy nem tudja irányítani, elvesztette a kontrollját mind a férfias, mind a nőies énje felett.

Valószínűleg érzéki csalódás, de mintha Fullajtár Andrea egyéb szerepeiben is ezt a zavarba ejtő, kaotikus nemiséget játszaná, néha indokolhatatlanul, de itt, most, Kurázi alakjához pontosan ez kell. Vagy Zsámbéki jött rá, hogy ilyen a szerep. Mindenesetre volt bátorsága neki adni, Fullajtár Andrea hol szép, hol csúnya, hol kétségbeesett, hol „leblokkolt”, hol agresszív játékához igazítani az egész előadást, hogy az az első jelenetétől kezdve pontosan az legyen, amit Brecht előírt. Anna Fierling kurva-előéletét, az elhallgatások feszültségét, a halált, a férfias és nőies erotika tragikomikus összezavarodását mind egy tárgy segít színre vinni: Fullajtár Andrea piros – vagy inkább halványabb, hússzínű – szerszámos bőrköténye. (Szakács Györgyi munkája. Tulajdonképpen nem tudom levenni róla a szemem.)

Vajon nem túlzás-e egypólusú darabnak gondolni a *Kurázi mamát*? Dramaturgiai értelemben is, hiszen a darab összes figurája a maga véletlenszerű életét éli, és csak a címszereplővel való konfliktusaikban értelmezhető az, hogy a színészeknek hogyan kell a szerepeket játszaniuk. Távolról sem – legalábbis Zsámbékinál nem – csak asszisztálnak Kurázi színpadi jelenlétéhez. Ezt akkor értjük meg, ha belátjuk, hogy a szereplők voltaképpen dramaturgiai *függvények*, melyeket egy konstans – jellemében nem fejlődő,

abszolút érteken elszámolt, hol pozitív, hol negatív előjelet viselő – Kurázi és a körülmények, jelenetsorok változói alapján kalkulálható színpadi, szimbolikus „valóság” alakítanak. A darab szereplői ugyanis nemcsak dramaturgiai értelemben függenek Fullajtár Andrea játékától, hanem szimbolikus is Kurázi alakjából olvashatók ki. A gyerekei a hiányzó apák és az ő saját összetett személyiségének részeit, tulajdonosságait testesítik meg: a bátor és állatias Eilif (Mészáros Béla) is Kurázi, az ostobán becsületes Stüsszi is (Brecht-nél *Schweizerkas* a neve, nekünk Schiller és a Tell-kártya tők felsője jut róla az eszünkbe – Dankó István játssza Stüsszit, remekül), és a néma és bolond Kattrin is. (Az elcsúfított és ismét féltelmet keltően akrobatikus Pálos Hanna játssza.) Kattrin alakján érdemes volna eltűnődni, Brecht ugyanis nem írja, hogy Kattrin csúnya; Kattrin egy



Schiller, Kata felvétel

Fullajtár Andrea és Fekete Ernő (Pipás Péter)

ápol, szép ruhákba öltöztetett lány, az anyja gondoskodik róla. Ő Kurázi mama belső éneke – ezért érti csak Kurázi azt, amit Kattrin mond –, Kurázi nőies, tiszta vágyainak kivetülése, pontosabban az, ahogyan ezeket az önigazoló vágyait agresszíven ráerőlteti Kattrinra. Nem kezdettől fogva rongyos és viszolyogtató, csak azzá lesz, amikor az arcát bekormozzák, hogy szépségét elrejtse a katonák elől. De a magyar Brecht-tradícióban Kattrinnak csúnyának kell lennie, éppen ezért Zsámbéki sem szépíti meg, csak megadja a lehetőséget Pálos Hannának arra, hogy szép legyen ebben a viszolyogtató jelmezben. Valami groteszk szépséget sikerül láttatni benne, a cipőrángatásban és a dühödöt dobolásban, a színpadi vastraverzekre való függeszkedésben. (Az autisztikus kitörések azért néhol eltűntek.)

Kurázi énjének része Yvette is, az elemi életösztön színpadi metaforája. A Zsámbéki-rendezésből látszik világosan, hogyan tévesztette össze a magyar Kurázi-tradíció Yvette alakját Kurázi mamáival, vagyis a részt az egészszel. Kiss Eszter alakítása remekül fordítja vissza a logikus irányba Yvette szerepét, kettős éneke egyszerre a tábori szájha és a segítőkész lakótelepi szomszédasszony mai figurája.

Fekete Ernő Pipás Pétere és Elek Ferenc tábori lelkésze egy elvontabb, ideológiakritikai síkon jelenítik meg Kurázi mama összetett énjét. Egyikőjük a testközpontú (bujaság, evés-ivás-pipázás), a másik a spirituális életstratégiák brechti kritikája, s rajtuk keresztül a háború öncélúságának karikatúrája. A háború ugyanis nem az anyagi javak megszerzéséért folyik – ellenkezőleg, a háború a benne résztvevőket zabálja fel („A háborút megfeji, / Hát adózzék is neki”); és nem a vallási tézisekről szól, hanem a teológia cinikus gyakorlatiasságáról, bármiként való alkalmazhatóságáról. Két remek alakítást látunk, bár kétségkívül a szakács figurája sikerül jobban. A tábori lelkész hol hipokrita, hol megalkuvó énjét nehéz összerakni egy szerepbe, és Elek Ferenc láthatólag a váltások megjelenítésére koncentrál csak, a figura megértését a nézőre hagyja.

A katonák és parasztok a háború „kellékei”. A harmincéves háború brechti olvasata ugyanis az – és ez van az egykorú nyugati bojkott és a marxizáló Kurázi-értelmezések latens vitái mögött is –, hogy a feudális társadalmi szerkezetű, vallási törésvonalak mentén elkülönülő XVII. századi Európában a háború az első igazi makroszintű tőkés vállalkozás: a háború nem más, mint az első kapitalista tröszt. A katona és a paraszt a termelőerő, a fegyver a termelőeszköz, a háború a – negatív! – termelési mód, és a halál a haszon.

Ezért nem áldozata a háborúnak Kurázi mama Brechtnél, hanem ő maga a háború metaforája. Vagy – Zsámbékinál – a háború *teste*, a halál. (Az alaptörténet és a cím pedig Georg Büchner Danton-drámájának híres mondatát fordítja ki, mert nemcsak a forradalom, de a háború is „olyan Saturnus, amely felfalja saját gyermekeit”.) Kurázi alakja egyenesen a már említett *Simplicissimus* hat kötetének folytatásaként megírt hetedik kötetnek, Grimmelhausen *Trutz Simplex* című elbeszélésének (1669-ben jelent meg) a főhőse. Nem a története azonos a Grimmelhausen-és a Brecht-műnek, hanem a barokk regények jól ismert toposza van jelen mindkettőben, a *kifordított világ*: vagyis hogy a túlvilág, a pokol nem valamin túl, nem *odaát* van, hanem a mi világunkban, a regényt olvasók és a színdarabot nézők világában. Már a sors-húzás jelenetétől érzekelnünk kell ezt a halotti világot: a darab ugyanis itt vált a valóságból színháziává.

Brecht mikrotörténeti perspektívája nem egyszerűen a „történelem alulnézetből” sémájára épül. Bizonyos értelemben nem empatikus a nagy emberek bornírtságáért életével fizető kisémmberrel, mert a háborúban a kisémmber és a hadvezér vagy az uralkodó is a háború egy-egy alkatrésze, és például a nagy hadvezér, Tilly halandó. Ahogyan a *Baalban*, a *Turandotban* vagy a *Szecsuaáni jólélekben*, Brechtnél tulajdonképpen a Kurázi jelenetei is önálló, provokatív gazdaságfilozófiai szemléltető ábrák. Mivel kereskedik Kurázi mama? Mindennel – pénzt bármiből lehet csinálni –, a saját néhai testével, a gyerekei sorsával, bakancssal, borral, kötszerrel és ólomgolyóval is. Ez utóbbi a legnagyobb „politikai gazdaságtani paradoxon” a darabban, hiszen elvileg tiltva van a lőszerrel való kereskedés, az értéke azonban éppen a tiltás miatt és egyszerűen annak következté-

ben jön létre, hogy az egyik ezredtől átkerül a másikhoz. Maga a közvetítés teremt tehát tőkét, és nem a lőszer használati értéke. A háborúnak mint tőke-termelő és pusztító közös makrovállalkozásnak – aminek csak a szükséges feltétele, működési mechanizmusa az, hogy ellenséges felek, evangélikusok és katolikusok állnak egymással szemben – minden eleme korrupt, a hadvezértől a katonáig, vagy addig a parasztemberig, akit belekényszerítenek a háborúba. De még a háborúból kimaradni akaró parasztember is (hadinépek, parasztok többszörös szerepben: Keresztes Tamás, Lengyel Ferenc, Rajkai Zoltán, Takátsy Péter és az utolsó jelenet parasztszonyaként nagyon nagyot játszó Bodnár Erika) korrupt, mert az mégiscsak újfent groteszk és tragikomikus, hogy a tehénnel meg lehet zsarolni a parasztot, akinek a saját jószága többet érne, mint az egész Halle, polgárostul, mindenestül.

Zsámbéki Kurázi szép és radikálisan egyszerű színház. Majdnem nincs mit elvenni belőle. (Esetleg kalibrálni néhol.) Egy dolog zavaró a darab látványvilágában – erre most térnék vissza –: a projektoros háttérvetítés. Mindig, minden színházban azt érzem, hogy annyira kezdetleges ez a technika – lehet, hogy ez csak az én problémám –, hogy tönkreteszi az előadásokat. Olyan, mintha a kis piros babazongorával ülne ki valaki a színpadra *Goldberg-variációkat* – vagy Dessaut – játszani. Tudom, hogy a vetítés, a zászlók, Wallenstein és Tilly eltorzított szobrai helyettesítik a brechti színház transzparenszeit, valahogy mégis idegenül hat a ledsoroktól csíkos háttér. (Azt azért el kell ismernem, hogy először itt láttam egy pillanatra valóban működni ezt a vetített animációt, egy önironikus gegben: amikor a színész meghúzza a vetített ló farkát, a ló ugrik egy nagyot.)

A Katona Kurázi mamája azt a Brechtet mutatja, amit még nem láthattunk, és amit a Zsótér-változatok sem tudtak igazán megmutatni. Kurázi mama humanisztikus mítoszának megtörése ugyanis nemcsak a darab üzeneteinek – a Dessau-dalokra gondolok – relativizálása, kontextustalanítása révén lehetséges. Lehetséges úgy is, hogy annyira vesszük komolyan a darabot és a brechti partitúrát, amennyire csak – a színház pillanatnyi adottságaihoz képest – lehetséges. A brechti *Modellbuch*nak ugyanis van egy félelmet keltő belső logikája. (Ezért nem mindegy, hogy a háború üzlet is, vagy a háború és az üzlet *ugyanaz*. A Katona előadásában ez a logika a játékban, gyakran a szöveg ellenére jön létre.) A Kurázi mama eszerint nemhogy tagadná az ellentéteket, vagyis zsótéri módra relativizálna, hanem valami sokkal radikálisabbat mutat meg: azt, hogy az előadás minden szimbóluma hogyan lesz a saját ellentétével azonos. Kurázi nem a háború ellentéte, hanem maga a háború és a halál. A vallás a legnagyobb pogányság. Kattrin némasága az egyetlen érthető beszéd. A nagy államférfi maga a legkétségbeesettebb kisszerűség. A Dessau-dalokat pedig úgy kell elénekelni, hogy a második-harmadik sor után az ellenkezőjét is jelentse annak, amit hallunk.

Tiszta ügy: a háború is azt teszi velünk, hogy mindannyian a saját ellentétünké válunk.