

rében fehér ruhás nők haladnak srégen lefelé egy ösvényen, szívesen belelátnánk valami preraffaelita titokzatosságot (vagy talán a lothlórieni tündék varázsát *A Gyűrű szövetségéből*). Várakozással lesünk tehát be a varázsdobozba, de ha már így alakult, körül is nézünk: mivel is keltik fel itt a mi druida-illúzióinkat? A titokzatosság és az illuzionizmus sajnos néhány pillanat alatt szertefoszlik. Kiderül ugyanis, hogy a druida erdő fái rettentő rondák (vajon miért kell ennek így lennie?). Ám ami még riasztóbb: ismerősökre bukkanunk. A békétlen hadfiak, akik kardjukat ki-kirántva *A vajda tornyában* a besenyők, a *Hunyadi Lászlóban* meg az idegenek ellen gondoltak merészet, ezúttal Róma ellen hőzöngenek.

Aztán elkezdődik a játék, melynek kötőanyagai a rutin, a klisék, a rossz értelemben vett rögtönzések és a kínos sutaságok. Visszaemlékezve arra a pontosságra,

fantáziára és elementaritásra, amivel Kovalik annak idején megjelenítette és játékba-színpadkébe építette a *Turandot* első felvonásának két középponti szimbólumtányérját – a holdat és a gongot –, különösképpen siralmasnak tűnik az a körülményeskedő és funkcióltan teszteszizás, ami ugyanezekkel a tárgyakkal *Normán*ban végezhetsznek.

Mindig különösen élményítő, ha kisgyerekek ártatlanságával élnek vissza hazug cél érdekében. Vajon annak, aki a „de édesek” néma szerepkörében alkalmazza őket a színpadon (mint Norma és Pollione gyermekeit), nem visszhangoznak-e a fülében a szavak, amelyeket a címszereplő fiú mormol apja temetésén Bergman *Fanny és Alexander*ében? Mindenesetre a kedves szülők nyílt színi máglyahalála alkalmából, a lobogó lángok nagystíliú színpadi megjelenítések érdemes lenne idejében felkapcsolni a vörös reflektort. Különbben a néző még elkezd gondolkodni azon: vajon milyen szimbolikus tartalmuk lehet a gép fújta fehér törülközőknek, amelyek a halálraítéltek előtt lebegnek?

## VINCENZO BELLINI: NORMA (Erkel Színház)

**SZÖVEGKÖNYV:** Felice Romani. **MAGYAR FELIRATOK:** Romhányi Ágnes. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Velich Rita. **KARMESTER:** Rico Sacconi/Török Géza. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **RENDEZŐ:** Szikora János.

**SZEREPLŐK:** Kiss B. Atilla/Fekete Attila, Kováts Kolos/Valter Ferenc, Lukács Gyöngyi/Rálik Szilvia, Pánczél Éva/Ulbrich Andrea, Várhelyi Éva/Létai Kiss Gabriella, Kiss Péter/Ocsoy János.

„*A*h, hol vagyok?” – kérdezi Fülöp király karszékében íróasztala mellett ülve Gregor József Don Carlosában, Szegeden. Világjáró basszistánk életének hatvanharmadik, énekesi pályájának negyvenedik évében rendezőként debütált. Gregor páratlan színpadi ösztönével és csalthatatlansággal társadalompszichológiai érzékével már hetekkel a bemutatás előtt kibérelte magának a címlapokat, amikor közölte, hogy a munkát egy forintért vállalta. A Szegedi Nemzeti Színház siralmas és Gregor – gondolom – megnyugtató anyagi helyzete egyaránt indokolja egyfelől a spórolást, másfelől a nagyelkészetet. A minihonorpiárötletként is fényesen bevált. Ugyan milyen más csellel (vagy mennyi pénzzel?) lehetett volna elérni, hogy egy operabemutató a műfaj iránt nem érdeklődő emberek körében is közbeszéd tárgya legyen?

Az „Aholvagyok?”-jelenet fenti beállítása nekem viszont lélektanilag aggályosnak tűnik. Az eredeti szerzői elképzelés szerint az uralkodó álmatlanul bolyong éjnek idején a palotában. 1650-ben vagyunk, villanyvilágítás sehol, itt-ott fáklyák lobognak, gyertyák pislákolnak (erre a szöveg is utal: „A gyertyák csonkig égtek le”, éneklék Szegeden – hommage à Márai –, s a gondolataiba mélyedt férfitől hiteles az elveszettség mondata). Ám a saját székében, a tulajdon íróasztala fölött aligha érez ilyesmit az ember. Más rendező esetében, a szerepet énekelve alighanem Gregor is tiltakozna e megoldás ellen. De hát ő most nem énekes, csak rendező.

Egy előzetes sajtótájékoztatón a művész a *Volt egyszer egy Vadnyugatot* emlegette, s a világhírű western példáján fölbuzdulva a mozdulatlan érejtére építette Verdi-rendezését. Ha jól emlékszem, a film azzal kezdődik, hogy egy férfi (Jack Elam játssza –

MÁROK TAMÁS

# Minimálrendezés

■ VERDI: DON CARLOS ■

A szerk.) merev arcát látjuk jó hosszan, s körülötte egy légy röpköd. Hogy az V. Károlyt éneklő Altorjay Tamás körül zümmögött-e légy, azt nem tudom, de nem is fontos, mert a bemutatót a harmadik emeletről néztem. De egy későbbi előadáson ellenőriztem: ez már a tizedik sorból sem látszana. Sőt, az énekes arca is alig. Egy ilyen nagy színházban, ahol a látótávolságot zenekari árok is növeli, bajos a közeli plánokra építeni, hisz jobbára nagytalban látjuk az eseményeket. Talán ezért is alakult úgy, hogy ez a műnem a cselekvésre épít. (Angolul színész annyi, mint „actor”, azaz cselekvő.) De mozdulatlanra építeni a *Don Carlos* egyébként is kockázatos. Hogy megértsük, miért, vegyünk egy kis Verdi-történeti kanyart!

A zenetörténetek szívesen és hosszan értekeznek arról, miért nem igazán sikeres mű Verdi *Macbeth*-je. Pontosabban: miért kevésbé sikeres, mint amilyen lehetne. Ennek okát rendre a mű túlzott sötétségében lelik meg. E korai opera hangulata mindvégig túl komor, nyomasztó, kevés benne a kontraszt, mondják. Az érett Verdi mindig figyelmet fordított arra, hogy a sötét mellé odategye a világot, a tragédia mellé a komédiát, a sírás mellé a mosolyt. (A *Falstaff*-ban pedig fordítva.) A *Rigoletto* utolsó felvonása a híres *Az asszony ingtag-áriával* kezdődik, majd pajkos udvarlással folytatódik. Az *álarcosbál*-ban a bosszút lihegő férfiak szólama alatt ott csicsereg Oscar apród, aki Ameliának teszi a szépet. De még *A végzet hatalmában* is lépten-nyomon föltűnik Melitone, hogy izgága karakterbetétekkel akassza meg a véres dráma előrehaladását. Ebben a tekintetben Verdi Shakespeare-től tanulta a legtöbbet, bár első találkozásuk, a *Macbeth* ezt még kevésbé igazolja.

A *Don Carlos* Verdi utolsó és legnagyobb történelmi operája. A sztori számos ponton történelmietlen. De nem azért, mert semmi köze a valósághoz, sokkal inkább, mert a figurák nem korabeli rangjuknak és pozíciójuknak megfelelően viselkednek.

Vajon elképzelhető-e a középkori spanyol udvarban, hogy egy márkicska felelősségre vonja a királyt? Aligha. Ugyanezen márkiszájából elhangozhat-e körülbelül ez a mondat a király kiborulása után: Felség, ön, aki a Föld kétharmadán uralkodik vaskézzel, hogy-hogy nem tud uralkodni magán? Nehezen. Lehetséges-e, hogy a királyné rövid időn belül kétszer is hosszan kettesben maradjon szerelmes mostohafiával, miközben az őt saját lakosztályában egyedül hagyó udvarhölgyet nyomban száműzik? Nem lehetséges. Valószínű-e, hogy egy udvarhölgy fölláztassa az uralkodó ellen a népet? Valószínűtlen.

Persze Schiller és Verdi nem történelemtörténetet akart írni, hanem színpadi művet. Az emberi kapcsolatok fontosabbak voltak számukra a történelmi viszonyoknál. A *Don Carlos* alapproblémája az, hogy a kor, a történelmi szituáció miként korlátozza az ember döntéseit, cselekvési szabadságát. A darab egyetlen figurája sem fogadja el kötöttségeit, mindegyik nagyobb szabadságot, tágabb teret szeretne magának.

A *Don Carlos*ban sincs vidámság. Csak Eboli első felvonásbeli fátoldalának oldottabb a zenéje. A darab komorabb, sötétebb, kegyetlenebb még a *Macbeth*nél is. Mégis nagyon népszerű. Vajon miért?

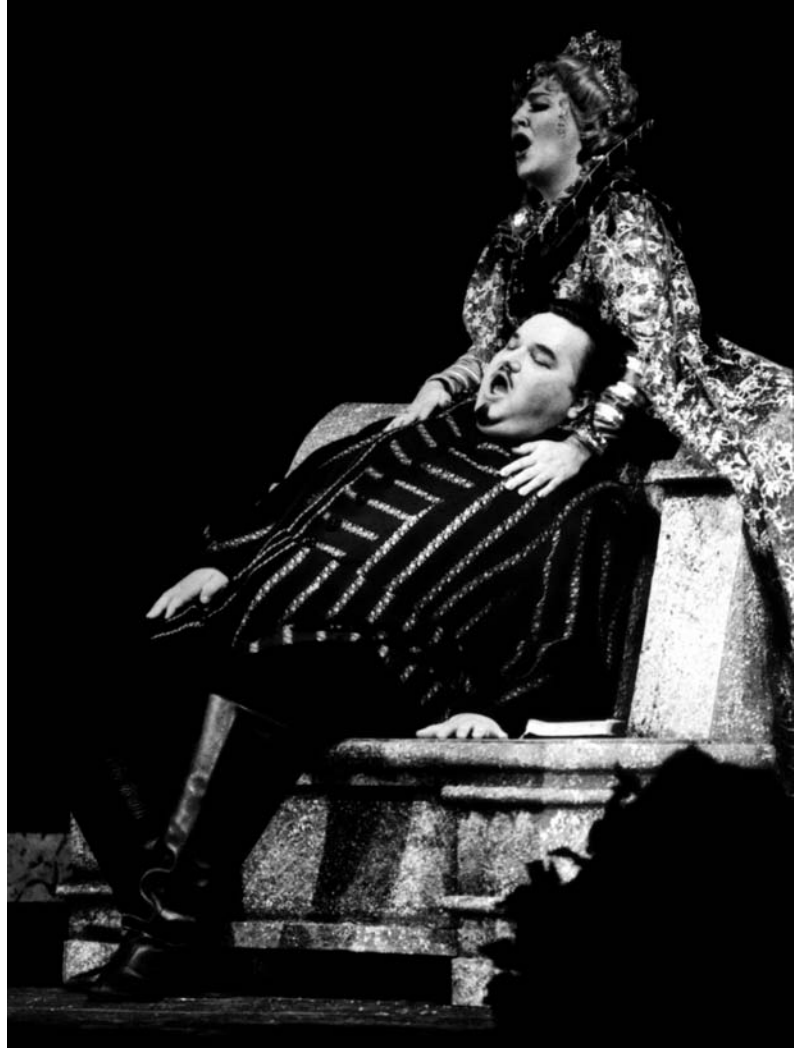
Azért, mert világos szín ugyan nincs benne, ám kontraszt azért van. Ezt pedig a zenei karakterek váltakozása adja. Eboli hercegnő nagyáriájának elején indulatosan elátkozza saját szépségét. Utána egy lassú, dallamos részben a királynét sajnálja, végül egy elsőprő fortéval elrohan, hogy fölláztassa a népet. Fülöp monológja halk, töprengő énekbeszéddel kezdődik, az önsajnálát fájdalmas, lassú dallamával folytatódik, a szóló közepén azonban a zene fölgyorsul, és a király szenvedélyes szavakkal követeli magának az emberek megértésének képességét. Ez az újfajta változatosság azonban nemcsak a *Carlos*nak sajátossága, hanem Verdi legérettebb tragikus operáinak: az *Aidán*ak, a *Boccanegra* végső változatának és az *Otellón*ak is. E művek színrevitelében ez jelenti a legfőbb interpretációs kihívást.

Úgy vélem, hogy a hangulatváltások-kontrasztok megjelenítése a *Don Carlos*-produkció legfőbb feladata. Fülöp király bevezetőben idézett nagymonológjában legalább négy éles váltás van – ezzel szemben a szegedi előadásban a szerep alakítója egy ültő helyében énekli végig összes lelki háborúságát. A jelenetek lelki-zenei változatosságával az énekesek passzivitása áll szemben. S ha mozdulnak, akkor se mindig jól. A Fülöp–Posa-kettősben a király arra kéri a márkít, hogy őszintén mondja el, mi a helyzet Flandriában. Majd amikor az belefog a beszámolóba, egy bibliát kezd olvasgatni, mintha nem is érdekelné a dolog. Posa egyik hevesebb tirádájára fölpattan, és földhöz vágja a szent könyvet. Ez inkább egy hisztis nő gesztusa, semmint a katolikus világbirodalom uráé. (Az ember most sem tud szabadulni a rendező erős színpadi lényétől. Gregor sokszor elmondta, hogy nem akar Wagnert énekelni, mert számára például elképzelhetetlen, hogy egy ember, aki rajtakapja a feleségét egy másik férfival – mint Marke király Izoldát Trisztánnal –, ahelyett, hogy lekeverne egy pofont, tíz percig szónokol a barátságáról. Gregor lelkileg közel áll a mindennapi gyarló emberekhez, de nehezen tud azonosulni önuralomra és képmutatásra nevelt uralkodókkal.) Az persze már beszédes, ahogy a király unottan int Posának: vegye föl a könyvet, s a márkít teljesíti is a megalázó feladatot. Mintha a rendezőnek lenne egy jó ötlete (a biblia fölemelgetése), de nem tudná, hogyan jusson el odáig. Furcsa gesztus az is, amikor az előző jelenet végén a király elkapja a távozó Eboli hercegnő kezét, egy pillanatra visszatartja, és sokatmondó pillantással néz rá. Nem beszélve arról, hogy az efféle érintés a spanyol udvarban valószínűleg tabu volt, köznapi ésszel is nehéz megérteni, miért árulja el annyi ember előtt azt, amit mélyen titkolnia kellene.

Fülöp szobájában csak egyetlen szék van, amelyet az érkező Főinkvizitor magától értődő természetességgel foglal el, a király helyét! Pompás ötlet! Tapsolna máris az ember – csak hogy aztán nem látja a termékeny következményt, hogy tudniillik a királyt zavarná, feszélyezné a fura helyzet.

Hátul időnként fehér csuklyás alakok sompolyognak be s ki. Inkább a műsorfüzetből és a sajtónyilatkozatokból, semmint viselkedésükből derül ki, hogy ők egyházi besúgók volnának.

Lévné évtizedes színpadi rutinja, azt is jól tudja Gregor, hogy az előadás legelején és a legvégén kell igazán emlékeztetést alkotni. Darabnyitó ötlete világos és megvilágító. Nem „egy szerzetes” énekel, hanem V. Károly áll előttünk, és teljes királyi pompájában búcsúzik a világi hívságoktól. Átadja egy-egy papnak a jogart és az



Albert Tamás (*Don Carlos*) és Vajda Juli (*Erzsébet*)

országalmát, leveti a koronát, a palástot (alatta szerzetesi csuha van), s bevonul a kolostorba. A színpad előterében Don Carlos ül (velünk szemben, az eseményeknek háttal), Fülöp és Erzsébet áll (a távozó császárra nézve, nekünk háttal), hogy aztán a jobb oldali kápolnába vonuljanak a koronázásra. Carlos nem megy velük. A jelenet szabatosan megmagyarázza a darab indító szituációját, természetesen lép színre az infáns, és nyilvánvalóvá válik az is, hogyan kerül a *Szabadságkettős* kellős közepébe Fülöp és Erzsébet.

A darabzárást nehezebb minősíteni. A *Don Carlos*nak Verdi is kétféle befejezést szánt. Az egyikben az infáns öngyilkos lesz, a másik szerint V. Károly magával viszi a kolostorba. Gregor változatában görögtűz lobban, füstköd támad, kilépünk a reális téréből. Posa jelenik meg, s elviszi Carlost a fénylő füstbe. Hogy ezt hogyan kell értelmezni (azon túl, hogy Carlos meghal), abban nem vagyok biztos, de a jelenet kétségkívül látványos. Sőt még a zenéhez is illik. A *Don Carlos* ugyanis egyedülálló módon fehér izzással fejeződik be. Fülöp az egész szerep legmagasabb hangját itt énekli (fiszt), Erzsébet magas h-t tart, a zenekar őrzöng. Verdi érett munkái rendre a halál megnyugvásával érnek véget. A szerző utoljára *A trubadúrban* és *Rigolettóban* lázadt föl a sors ellen. Itt azonban ugyanez a lelkiállapot tér vissza. Nem véletlenül. A darabban szinte mindenki elbukik. Fülöpöt a felesége sohasem szerette, de most jóindulatát is végleg elvesztette. Posa meghalt, a király és Carlos (amennyiben őt életben hagyjuk) igaz barátját meggyilkolták. Ebolit száműzték, egyaránt elveszítette titkolt szerelmét (Carlost) és titkos szeretőjét (Fülöpöt). Erzsébet további életébe Carlos szerelme, Posa barátsága nélkül, a végképp meggyűlölt Fülöp mellett jobb nem belegendolni. Az egyedüli győztes a Főinkvizitor, a papság feje, amely papságot Verdi egész életében ki nem állhatta. Csoda-e, ha valamennyi zenei eszközzel tiltakozik a helyzet ellen?

Zenei értelemben a *Don Carlos* nagyopera. Nagy zenekar, hatalmas kórus, valamint öt kitűnő énekes, öt fajsúlyos művész kellene

az előadásához. Egy mai magyar vidéki társulatnál a bemutató sikerre erőforrás-oldalról nézve eleve kétséges. Ebben a tekintetben a színház zenekara teljesített a legjobban, élén Molnár Lászlóval. A zeneigazgató jól kézben tartotta az előadást, a muzsika arányosan, időnként drámai erővel szólalt meg. Az énekkarral már adódtak nehézségek, az erőfeszítések ellenére. Amikor az autodaféjelet elején a mindent uraló papság hat kórustag személyében jelenik meg, a néző-hallgató elnézően mosolyog a vállalkozás heroizmusán.

Gregor énekesbarát rendezést akart csinálni, ám inkább az ellenkezőjét érte el. Énekesei háromféleképpen viszonyulnak a minimálrendezéshez. A Galgóczy–Kovalikon sokszorosan iskolázott Vajda Juli és Szonda Éva a rendezéstől függetlenül megteremti és eljátssza Erzsébet, illetve Eboli figuráját. Gábor Géza megkísérel maradéktalanul megvalósítani a hírneves szolamtárs elképzelését – s néha bizony lehetetlen helyzetekbe kerül. Albert Tamás és Réti Attila viszont teljesen tanácstalanul bolyong a darabban.

A Szegedi Nemzeti Színház operatársulatának ma nincs királynéja; ezért aztán nagy tehetségű szobalányokat vagy közepes szubretteket léptet föl királynéi szerepben. Vajda Juli művészi intelligenciájával és muzikalitásával átélhető emberi sorsot állít elénk, pedig a hangja messze áll ettől a karaktértől. Merényi Nicolette túlfeszítetten, hamisan éneklé le a szólamot, nála az alak ethosza teljesen elvész. Ugyanakkor mutatós színpadi jelenség, s van benne érzékiség is. Amikor az első duettben hátulról az ájult Carlos mellére csúsztatja a kezét, a mozdulat finom erotikája egy csapásra világgossá teszi, hogy ezt a gátlásos, személyiségzavaros fiút ez az aszszony tette férfivá, ezért a szerelem számára nem érzelmi, hanem létkérdés. Eboliként Tóth Judit biztos dallamformálással, érett nőiséggel formálja meg első főszerepét. Szonda Éva Eboliját a lelki kielégületlensége teszi izgalmassá, ahogy képtelen harmóniát teremteni önmagában, és szüntelenül azt keresi, hogyan élhetné ki vonzalmait. Mezzója a második ária csúcshangjain szól a legszebben. Tóth Judit alacsony hangszíneben anyáskodás bújkál. Mintha Fülöp és Carlos nem elsősorban a szerelmi szenvedélyt, hanem a

gondoskodás, a védelmezés ösztönét ébresztené föl benne. Szonda önnön elveszettségét állítja elénk, Tóth a körülötte lévő férfiakét hangsúlyozza.

Az első tervek szerint Gregor Fülöpöt is énekelte volna, de aztán elállt ettől a tervétől. Valószínűleg menet közben ébredt rá, hogy a rendezés minden energiáját leköti, vagy arra a következtetésre jutott, hogy a szerep másik tulajdonosával teljesen különböző testi és hangkaraktert képviselnek, ezért nehéz volna egyazon figurát eljátszaniuk. Az így egyedül maradt Gábor Géza mindent tud, amit egy ifjú basszistának tudnia illik, és semmi olyan hibát nem követ el, ami ebben a korban megkísérli az énekest. Elsősorban tisztán és karakteresen elénekli a szólamot. A hang a teljes, több mint két oktávon természetesen szól, a tónus nem behízselgő, inkább markáns, illik a figura ridegségéhez. Tartása főúri, gesztusai takarékosak. Nem igyekszik öregíteni magát, de nem is hat fiatalosnak. Amit látunk-hallunk, egy jelentős Fülöp-alakításnak több mint vázlata. Ha az évek múlása megérleli a hangszínt, és néhány keserű csalódás a lelket, akkor bizonyára megrázóbb, szívbe markolóbb lesz a figura. Jó lenne majd azt is látni.

Albert Tamás váltótársának balesete miatt egyedül énekelte végig az első széria előadásait. Cím szerepet énekelte, de nem vált címszereplővé. Az összes többi énekes külsőleg is nagymértékben megfelelt az általa alakított figurának. Ő azonban mára túlságosan elhízott ahhoz, hogy ezt egy jó jelmezzel leplezni lehessen. Ráadásul hozzá nem volt kegyes a jelmeztervező Papp Janó, hisz miniszoknyácskában végződő kabátot és magas spanyol csizmát adott rá, s ez csak rontott a megjelenésén. Persze nem mindig áll rendelkezésre daliás termetű tenor, de azért itt mégiscsak minden nő Carlosba szerelmes, ezért muszáj vonzónak lennie. Minden megszólal nála, de a szín nazális, szorított, sem a hang, sem a személyiség nem kelt rokonszenvet. A jelmezkollekció többi darabja a tervezőtől megszokott szín-, forma- és anyaggazdagságot mutatja. Különösen Fülöp és Erzsébet ünnepi burgundi vörös palástja lenyűgöző.

Tóth Judit (Eboli)

Révész Róbert felvételei



Réti Attila éneklése épp azt a lelki nemességet nem tudja közvetíteni, ami Posát, a márkicskát az uralkodók mellé emeli. Hiába képes valaki a haláljelenet két-három frázisát egy levegővel elénekelni, ha közben az intonáció bizonytalan, a dallamok íve nem feszül ki. A Gregor elrendelte passzivitást épp ő, a darab legaktívabb figurája s legöntudatlanabb színésze viselte a legrosszabbul. Élét veszti ugyanis Réti alakításainak meghatározó jellemzője: ön-maga megmutatásának mindennek fölött való igénye. Kelemen Zoltán megbízhatóan elénekelte Posájából a föllépés öntudata hiányzik leginkább: az elegancia, a lehangoló modor, a szexepil. Posa lelővése egyébként olyan mókásra sikerült, hogy sem realiztikusan, sem szimbolikusan nem lehet értelmezni. Énekhanghoz kockázatos erkölcsi értéket kapcsolni, ám Altorjay Tamás basszbaritonja kifejezetten jószágos; ezért aztán V. Károlyhoz nagyon illik, a Főinkvizítorhoz egyáltalán nem. (Nem koncepció, hanem szükségmegoldás, hogy egyedül adja a két szerepet.) Viszont a kiegyenlített tónus, a muzikalitás és az erőteljes magasság a Fülöppel énekelte duettben meghozta a kívánt eredményt. (Nota bene, ha Gregor Fülöpre nem is vállalkozott, stílusos gesztus lett volna, ha legalább V. Károlyt elénekli, és személyesen adja át a koronát nagy tehetőségű utódjelöltjének.)

Langmár András a minimálrendezéshez mimimáldíszletet tervezett: kétoldalt pár gótikus ajtó, hátul néhány fából ácsolt boltív, a színpad közepén kétlépcsős emelvény. A kiemelésnek ez az eszköze azonban egyben le is szűkíti a játék terét.

Szegeden csak erős kompromisszumokkal osztható ki ma a *Don Carlos*. Kevés megfelelő hanganyagú énekes áll rendelkezésre. Az úgynevezett rendezői operajátás nem véletlenül kezdődött kis és közepes színházakban. A mozdulatlanság csak akkor hatásos, ha kivételes erő áll mögötte: erős hang és erős személyiség. Mintha Gregor ezzel nem számolt volna. Kiváló énekes-színészünk első operarendezése semmi igazán lényeges dolgot nem bizonyított. Igaz, nem is cáfolt.

#### GIUSEPPE VERDI: DON CARLOS (Szegedi Nemzeti Színház)

**DÍSZLET:** Langmár András. **JELMEZ:** Papp Janó. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Toronykői Attila. **KARIGAZGATÓ:** Kocka Ferenc. **VEZÉNYEL:** Molnár László/Kardos Gábor. **RENDEZŐ:** Gregor József.

**SZEREPLŐK:** Gábor Géza, Vajda Juli/Merényi Nicolette, Szonda Éva/ Tóth Judit, Albert Tamás/Gyórfi József, Réti Attila/Kelemen Zoltán/Vághelyi Gábor, Altorjay Tamás, Simon Krisztina/Papdi Erika, Piskolti László, Dér Krisztina.

KÉRCHY VERA

# Hasonmások

■ LENDVAY KAMILLÓ:

A TISZTESSÉGTUDÓ UTCALÁNY ■

**O**lyat már láttunk, hogy operaénekest jóképű, tátogó színész helyettesít egy tévéfilm erejéig, vagy hogy egy-egy történetet pantomimfigurák illusztrálnak a háttérben megduplázva a jelenetet. A Budapesti Őszi Fesztivál alkalmából operarendezővé avasított filmes, Mundruczó Kornél azonban mindkét megoldást alkalmazza egyszerre. A Lendvay Kamilló által „átoperált” Sartre-dramájának, A tisztességtudó utcalánynak az Átrium moziban színre vitt előadásában az operisták saját testükkel, arcukkal legalább olyan erősen vannak jelen, mint a Mundruczó-filmekből ismert, karakteres vonású, szinte már ikonná vált színészek.

Hogy nem csak szükség szülte megkettőződésről van szó, arra a díszlet, a tér elrendezése enged következtetni. A földszintre és emeletre kettéosztott teret tovább tagolja az alsó szint virtuális kettészelése a levegőbe emelt kanapéval. Az énekesek lent, a színészek fent játszanak, párhuzamos történetmondásra, két külön világsík kibontakozására adva lehetőséget. Az alsó szint szereplői – mivel hanggal, beszéddel, nyelvel rendelkeznek – úgy is értelmezhetőek, mint a külvilág felé megmutakozó, a társadalmilag rendezett világban biztosan mozgó énünk megjelenítői. Ennek megfelelően az emelet figurái a néma, szóhoz sosem jutó, feltárulkozni képtelen tudattalanunk metaforikus kivetülései. A tér horizontális kettészelése így (az én felosztására vonatkozó freudi téries retorikát követve) a földön biztos lábakon járó, öntudatos embert és a lebegő, a megmutakozáshoz talajt nem találó ösztönét ábrázolja.

Ugyanakkor a szinteket összekötő építkezési állványon föl-le rohangálva, illetve a lebegő ülőalkalmatosság köztes helyzetét elfoglalva a (néma) próza, illetve az opera szintjének szereplői folyamatosan keresztezik egymás útját, behatolnak egymás terébe, minek következtében a két világ nincs mereven szétválasztva. Bár tudattalanunk, artikulálatlan félelmeink és vágyaink elfojtva megbújnak a külvilág elől, hátulról észrevétlenül mégis befolyásolják, alattomban irányítják lépteinket. Az Átrium mozi előcsarnokának tükrös oszlopai és mennyezete, valamint a zenekarra irányított kamera kivetített felvételei széttördelik a valószínűségi koordinátákat, tovább bonyolítva az egyszerű kettéválasztást. Ezzel a kubista ábrázolással feltárulkoznak a felszínes érzékelés három dimenzióján túli, közvetlenül nem látható belső síkok is; a rendezés a tudattalan logikus nyelvet szétbombázó struktúráját, az álom térköltészetét beszéli el. Lendvay Kamilló diszharmonikus zenéje ugyancsak ellenében hat a mindennek koherens értelmet tulajdonító olvasási mechanizmusnak.

A darab kezdetekor még zene nélkül, némán vonulnak föl az énekes-színész szereplőpárok: Valter Ferenc és Rába Roland (Néger) farkasszemet néz, Gulyás Dénes és Kasvinszky Attila (Fred), mint két jó cimbor, egymás vállát átölelve merengőn pillant a nézőtér felé. Az emelővel a levegőben tartott kanapén Lizzie nyújtózik kecsesen: Tóth Orsolya hullámzó fekete domborulatokba olvadva fekszik az oldalán, a nézőtér felé fordulva. A kompozíció hirtelen megbomlik, a szőke nő sötét párnáiból női csipő, váll bontakozik ki: az énekes Lizzie, Fodor Gabriella emelkedik fel szereptársa mellé. Az együttes megmutakozás után az énekesek színészpárjai, mint falon osonó árnyékok kúsznak föl a homályba vezető állványzaton. Ezek után mindaz, ami lent az opera és a történet illemszabályai szerint megy végbe, a fenti tátogó árnyvilágban mindig egy fokkal vadabban, gúnnyal, ironizálón van ábrázolva. A valóság e nyersebb bugyrának folyamatos szem előtt lebegése egyfajta kettős látást enged a nézőnek. Az élénk tartott képen megcsúszva mindig egy kicsit mélyebbre hatol a tekintet, hogy az impresszionista festmény vonalai között felfedezze ugyanazon kép expresszionista variánsát.

Sartre drámája a bűn, az egyénileg vállalható lelkiismeret kérdése körül forog. Lizzie-t megszarolják, hogy tanúskodjon egy ártatlan néger ellen. A hatalmasok és gazdagok világát tisztára mosandó kell a gyilkosságot (egy másik néger megölését) áthárítani egy kiszolgáltatott szerencsétlenre. Az erkölcsös utcalány nehezen török be, boldogságosztó ágyában minden férfi egyenlő. A szenátor csúszó-mászó közeledése („maga nagyon rokonszenvesnek látszik!”) az emeletiek játékában visszataszítón lecsupaszított. Az alsó szinten Jekl László behízelt nyomulása megmarad a jó modor szabályain belül: a kanapén ülve, tisztos távolságból, pusztán szavakkal győzködi az úrinőként viselkedő Lizzie-t.