



Hermann Zoltán

Vita nuova

ALEKSZANDR SZUHOVO-KOBILIN: TARELKIN HALÁLA

Az Örkény Színház Alekszandr Szuhovo-Kobilin *Tarelkin halála* című darabját, a szerző *drámatrilógiájának* harmadik részét vitte színre. Kobilin darabja az orosz színháztörténet egyik leggyakrabban játszott vígjátéka: keletkezésének és előadásainak története azonban önmagában sem „szívderítő”. El van átkozva.

A XIX–XX. századi orosz irodalom feldolgozhatatlan traumája, hogy nagyon fontos művek – a cári vagy a szovjet birodalmi gépezet éber cenzorainak köszönhetően – nem találkozhattak a saját közönségükkel, azzal a közönséggel, amelynek íródtak. Egy társadalmi-politikai szatírával – a filozófus és világfí Kobilin trilógiájával – rosszabbat alig lehetne tenni, mint hogy elhallgat(tat)ják: ha a közönség nem élte át azokat a konfliktusokat, vagy nem azokat a társadalmi agressziókat szenvedte el, ha nem találkozott azokkal az embertípusokkal, viselkedési mintákkal, amelyekre a színpadon közvetlenül ráismerhet, a *Tarelkin* lényegében nem szól semmiről.

A *Trilógiát* és benne a *Tarelkin halálát* többször is betiltották a cári időkben, utoljára 1906-ban. A szovjet korszakban pedig Mejerhold színháztörténeti jelentőségű, 1922-es *Tarelkin*-rendezése szolgáltatta az egyik ürügyet színháza későbbi, 1938-as likvidálásához.

Ha belegondolunk, Szuhovo-Kobilin különös sorsú drámáinak értelmezéstörténete mindig az utólagosság érzését árasztotta; így van ez akkor is, ha a színházi közönség koronként változó (ön)reflexióira kérdezzük rá, és akkor is, ha a hatalom perverz műélvezetére, magára a kelet-európai történelmekkel adekvát, a betiltott művek aktasoraiban kígyózó „negatív kánonra”.

A *Trilógia* voltaképpen már megírásakor „utólagosnak” készült. Szuhovo-Kobilin majdnem húsz éven át írta, miközben végigjárta a cári állam büntetőjogi poklának minden bugyrát: letartóztatták, majd évekig vizsgálati fogságban tartották francia szeretőjének meggyilkolásáért, szabadon engedték, majd gyilkosságra való felbujtás vádjával – ez utóbbival talán nem alaptalanul – újra bebörtönözték, majd megint kiengedték. A bűnüldöző és büntető állami masinéria kórélettanát igyekezett megírni a *Trilógiában*, de mire a műve színpadra kerülhetett, Oroszországban már egy másik hatalmi gépezet pöfögött. 1907-ben még az új eszmék híve, a költő Alekszandr Blok követeli a darab bemutatását – az új, a szovjethatalom pedig 1922-ben alkalmasnak találja a darabot arra, hogy rajta keresztül leplezze le a „cári önkényuralom” működését. Csakhogy a Trockij baráti

Bíró Kriszta, Ficza István,
Máthé Zsolt, Gyabronka József,
Vajda Milán és Epres Attila

köréhez tartozó Mejerholdot is utoléri a rejtélyes átok. Amikor Trockijjal együtt az intellektuális baloldaliság árnyéka is eltűnik a hatalomból,

nemcsak Mejerhold, hanem futurista, misztériumjátékszerű rendezése is kegyvesztett lesz, mert a harmincas évek kis lunacsarszkiái számára már nem csak a cári államgépezetről, hanem a mindenkori hatalmi erőszakgépezetről is szól a Mejerhold Színház előadása. A *Tarelkin* nem az a darab, amely a XX. századi autokratikus rezsimeket ne irritálná: van benne valami mélyebb, ami nem csak a cári önkényuralomra igaz. Tovsztonogov 1983-as *Tarelkinje* például óvatosabb hangot üt meg (Tovsztonogov *opera-farce*-ából film is készült), a maga verista módján visszahelyezi a darab cselekményét a cári időkbe, de azért a színpadon felsorakoztatott két gombsoros katonakabátokról és tányérsapkákról – pontosabban a kigombolt, átizzadt kabátokról, megeresztett derékszíjakról és a tányérsapkák alatt kiritkult hajcsomókról – mégis a Brezsnyev-éra díszszemléinek kényszeredett fegyelme jut az ember eszébe.

A *Trilógia* 1977-es magyarországi megjelenésében Elbert János személyes bátorsága is benne van. Elbert már 1962-ben nekilátott a három darab lefordításának. A *Tarelkint* 1974-ben Kaposvárott, 1975-ben a Huszonötödik Színházban – ugyan más címen – játszották is, nem sokkal később tévéjáték is készült a három komédia motívumaiból, de nem hiszem, hogy azóta előásta volna valaki. [A Nemzeti Színház 1981-ben játszotta Székely Gábor kiváló rendezésében. – A *Szerk.*] A hatvanas–hetvenes években ilyen volt, ilyen lehetett a bátorság a démonikus – gondoljunk Elbert különös halálára – vagy a kisszerű „megyei” hatalmi struktúrákkal szemben, persze óvatos bátorság, mert az „oros” és a „XIX. századi” jelző mindig visszavonhatóvá teszi a szatíra aktualitását.

Mindenképpen meg kell említeni Forgách András 2004-es, *Halni jó!* címen a Stúdió „K”-ban, Fodor Tamás rendezésében játszott *Tarelkin*-átiratát. Forgách igyekezett a *Tarelkin* abszurd jeleneteiből egy olyan, a mai Budapestre áthelyezett társadalmi-politikai szatírárt írni, amely vállalja azt a *Tarelkin* magyarországi történetéből hiányzó nyíltságot, amit Kobilin vállalt volna, ha lett volna olyan orosz színház, amelyik 1869-ben el meri játszani a darabot. Forgách András átírata nyílt, nem lehet benne az odamondok–visszavonom csikicsuki játékát játszani – de nem jó darab, és az előadás sem volt igazán jó. (Epres Attila, az Örkény Színház Varravinja a Forgách–Fodor-átiratban is játszott.)

Az Örkény Színház *Tarelkinjén* pontosan érzékelhető az az átgondolt koncepció, amely egyszerre igyekszik pedánsan eleget tenni a Gogol–Kobilin vs. Osztrovszkij–Csehov klasszikus drámatörténeti ellenpontok kiegyensúlyozásának, a mejerholdi absztrakt szatírának és reflektálni a 2011-es őszi magyar belpolitikai feszültségeire, vagyis egyáltalán nincsenek benne rejtve azok a szatirikus és kritikai utalások, amelyek a nézők – az október 28-i bemutatonak kétségkívül volt ilyen *demonstratív* jellege is – közös fenyegetettségérzését igyekeznek megidézni.

A *Tarelkin halála* színház- és értelmezéstörténeti fáziskésésének, az átíratok sikertelenségének azonban van egy mélyebb oka is. Erre a néző akkor döbben rá,

amikor a Mácsai Pál rendezte előadás első részének ritmustalanságát érzékeli, és kicsit kedvetlenül ül vissza a második részre – aztán ott, akkor, lát egy frenetikus hatású, lendületes, igazi hatalomfilozófiai szatírárt, s végül feldúltan, de elégedetten távozik.

Miért nem jó az első rész? Miért nincs ritmusa az előadásnak? A *Tarelkint* játszó Debreczeny Csaba virtuóz módon képes megszólaltatni a két különböző hangkaraktert, így változik *Tarelkin*-ből *Kopilov*-vá és vissza, de nyilván nem könnyű elkerülnie, hogy ne a *Beugró* epizódjaiban művelt pompás marháskodását halljuk vissza belőle. *Tarelkin* figurájának megoldhatatlanságai már a szerzőt is arra készítették, hogy külön instrukciókat írjon arról, milyen eszközökkel távolítsa el a színész egymástól *Tarelkin* és *Kopilov* szerepeit. Szándékosan a legzavarbaejtőbb a „*Tarelkin mínusz paróka mínusz műfogsor egyenlő Kopilov*”-képlet: hogyan lehetséges az, hogy az egyén önazonossága a hiánnyal definiálható?

Valami tényleg hiányzik. Ahogy hiányzik valami a Takács Nóra Diána által alakított Mavrusából is: az előadásban egyáltalán nem motivált, hogy mi az a bizalmi viszony, ami *Tarelkint* és Mavrusát tettetársakká teszi. A Kobilin-kortárs Goncsarovnál van egy hasonló páros, Oblomov és a szállásadó nője kettőse: Oblomov erotikus vágyat érez a háziasszony kövér könyökének gödröcskéi iránt. Olvasás közben érez is az olvasó valami ilyesféle, elfojtott, testi vibrálást *Tarelkin* és Mavrusa között, Mácsai rendezése azonban csak a pusztá ápolatlanságot, piszkosságot mutatja meg.

Baj van a téréll? Igen, ahhoz képest, hogy ugyanez a tágasság a második részben pontosan betölti a funkcióját, itt, az első részben nem. A koporsóval való burleszk szerencsétlenkedés is csak szerencsétlenkedés, a karakterek bornírságát megjelenítő mozgás is pusztá geg, és nem több. A moszkvai Et Cetera Színház 2005-ös előadása érdekes megoldással, op-art csikozással tünteti el, teszi érzékelhetetlenné az első és a harmadik felvonás terei közötti különbséget. A Mácsai-féle előadás szuggesztív képességétől (Izsák Lili díszlete) ez a megoldás idegen lenne, de az első rész (a színdarabban a második felvonás nyolcadik jelenetéig) terének szűkebbnek, nyomasztóbbnak, „dobozszerűbbnek” kellene lennie, hogy ne csak a színváltástól érzékeljük a szereplők mentális terében a darab kezdetétől érzékelhető pusztító folyamatokat.

Az első rész főleg *Tarelkin* és a többiek monológjaira és egyenlőtlen dialógusaira épül. Kifejezetten ezeknél a jeleneteknél volna fontos, hogy a szöveg mélyebb rétegei is érzékelhetőek legyenek. A *Tarelkin halála* ugyanis – a geometrikus-futurisztikus megjelenés mögött talán ez volt Mejerhold legfontosabb észrevétele – inkább valamiféle misztériumdráma. Misztériumszatíra. A darab színház-történeti tanulsága, hogy a demonstratív államlamkritikai pamflet csapdáját nehéz elkerülni: ez Mácsaiék változatának első részében sem sikerült. Mint ahogy általában azt a tévképzetet is nehéz elkerülni, hogy *Tarelkin* alakjába a XX. századi interpretációk – s köztük a hetvenes évektől a magyar színpadi változatok! – ne egy büntelen, igazságtalanul megvádolt karkai hőst lássanak bele. *Tarelkin* ugyanis nem a nyomorult orosz (vagy bárhova valósi) kisember, nem a hivatali gépezet engedelmes fogaskereke, hanem a bűnös ember. Adósságokat halmoz, de nem akar helytállni értük, zsarolni akarja a főnökét, és valami másféle bünt is el akar titkolni, ezért próbálkozik személyazonosságának fel-

cserélésével. Kobilin darabja nem az ártatlanokat meg-hurcoló hatalomról szóló kegyetlen bohóctréfa, hanem az egyéni és az állami bűn konfliktusának szatírája. Lényegileg ezért vannak hamis, disszonáns felhangjai a politizáló attitűdöt felvállaló színházi változatoknak: ha a közönség mindenkin, az elnyomón és az elnyomot-ton is csak keserűen tud nevetni, akkor kritikai érzeke sem elégülhet ki.

A *Tarelkin halála* valami más: a bűn kilátástalan, se-hova sem vezető misztériuma. Tere pedig csak a felszín-en konkrét társadalmi tér: valójában egy fantasztikus, fordított dantei vagy voltaire-i utazás tere (ezért volna *Kandid* Tarelkin keresztneve?). Tarelkin a halálhoz és



az élethez képest egy nem létező harmadik dimenzióba távozik: „...én éppen a természettel és a törvénnyel ellentétben, merő kedvtelésből és a magam gyönyörűségére halok meg: úgy, ahogy előttem még soha senki. Mert mi a halál, minden szenvedés vége!” A bűn, amit elkövetett, a majdnem végig homályban maradó bűn áttételesen a *Trilógia* másik két darabjának, a *Krecsinszkij házassága* és *Az ügy bűneinek folytatása*, Tarelkin ezektől, ilyen bűnöktől szeretne megszabadulni, új életet kezdeni, ami persze, Kobilin műve szerint, lehetetlen. Tarelkin nem a földi mennyországba érkezik Kopilovként, hanem egy másik, e világi pokolba. Tarelkin halott, Kopilov él: az élőt holtak, a holtat élőknek – ahogy a darabban el is hangzik, „vámprinak”, kísértetnek – nézik. A másik pokolban azonban nemcsak a saját démonai, a hitelezők, a főnöke, a kollégái, a rendőrség szabadulnak rá, de Kopilov életének démonai, Mavrusa, Brandahlisztova (Bíró Kriszta játssza, kicsit talán túl sok eleganciával) és gyermekei, a házmester, a társbérleti is, köztük éppen Tarelkin lesz Kopilov egyik démona – de ez talán fordítva is igaz –: a szereplők ironikusan egymásnak az antik értelemben vett *daimónjai* is.



Ha a szövegre figyelünk, Kobilin darabja tele van olyan utalásokkal, amelyek az antik, a keresztény és szláv népi *démonológia* alakjainak állandó jelenlétére utalnak (Kopilov kereszt- és apai neve, a Szila Szilics tulajdonképpen az ördög, a tisztátalan erő, a „nyeccisztaja szila” alakját idézi meg), a darab minden szereplője az új élet poklába tévedt Tarelkint gyöttrő ördög. A démonok miniatűr seregeinek többszörös szereposztása (Gyabronka József, Bíró Kriszta, Máthé Zsolt, Vajda Milán, Ficza István) csak a felszínen vigjátéki kellék: Mácsai talán szándékosan, talán nem, inkább misztikus átváltozásokat láttat az átöltözésekkel.

A Tarelkin-Kopilovot gyöttrő, a hatalomhoz kötődő fő-ördögök háromszor tesznek kísérletet Tarelkin megtö-résére, s közben nemcsak Tarelkinnal, hanem az ördögtársuk fölötti hatalom megszerzésével is el vannak foglalva. A körzeti rendőrbiztos népmesei-démoni étvá-gyával ejti kétségbe Tarelkint. Vajda Milán tökéletesen érti ezt az ütődött paraszt-ördög figurát. A virtuóz vig-játéki helyzeten és a filmes vágástechnikák jól kitalált sorozatán túl az a jelenet misztikus értelme, hogy a ha-lottnak, az alvilágba jutott hősnek nincs szüksége étel-re, meg kell elégednie az üres tányérral (a hős neve erre a *tányér*ra utal). Tarelkin énfeladása tehát az első pillanattól a büntől való megtisztulás, az ördögök általi bőjtöltetés – később a víz megvonásával kínozzák – története is. Csakhogy a főhős elszámítja magát. Az a tőke is kihullik a kezéből, amire *vita nuováját* alapozta, a főnöke,

Varravin ugyanis rájön, hogy Tarelkin nem Kopilov, és hogy miféle zsarolásra akarja használni a rejtélyes iratokát. Varravin a saját csalásával igyekszik kifürkészni Tarelkin-Kopilov szándékait (Epres Attila kettős remek-lése). Abszurd – vagy inkább gogoli: a démonok ugyan-is nem láthatják az élőt, mint a *Vij* című Gogol-novellá-ban! –, ahogy eleinte egyikőjük sem ismeri fel a másikat álöltözetben. Varravin *Polutatarinov* kapitányként mutatkozik be neki (a „tatár” is a démon szinonimája az orosz kultúrában). Végül Varravin átadja a kínzás

harmadik kísérletét Óh rendőrkapitánynak (a vallatás szakmájának filozofikus mélységeit a tökéletes Gyabronka Józseftől hallottuk), aki végül is megtöri Tarelkint. Az orosz népmesei logikával: aki szomjas, az még él, Tarelkin tehát nem halt meg, sem jogilag, sem máshogy.

Ez azonban már a második részben látható tér, ahol az előadás korábbi ritmustalansága elillan – de persze a szöveg tempóinak megtalálásával, a szünetekre-megszakításokra épülő dramaturgia tizedmásodpercnyi pontosságú beállításával miért ne zökkenhetne helyre majd az ötödik-hatodik előadás után az első rész is? A körablakokon felülről betörő fénnel, a foghíjas lépcsőelemekkel (könnyebb lezuhanni, mint felkapaszkodni!) a tér is jelzi, hogy kortalan, anarchisztikus pokolban vagyunk, ahol mindenki mindenki ellen játszik.

Nagyon fontos figura Unmöglichkeit, a német orvos (Máthé Zsolt), aki börtönorvosként a *lehetetlenre* kapott megbízatást: az orvostudomány egyszerű eszközeivel kellene feltámasztania a holtra vert bűnösöket – kár, hogy a Papagajcsikov szerepéhez hasonlóan kicsit sztereotip instrukciók következtében a figurában egy tudátlékos Mengelét kapunk; nem bizonygatom, hogy Kobilin nem így írta meg a figurát.

A Tarelkint gyötrő démonok jól eltalált típusok, alighanem Kobilinnek nem is kellett kitalálnia őket: a darab misztikus jellege tulajdonképpen éppen – ahogy a *Trilógia* Hegel-mottójában („Ki a természetre értelemmel néz, értelemmel néz arra a természet is vissza”) olvasható – a transzcendensnek a hiperrealisztikushoz való mesteri közelségében van.

BALRA FENT:
Bíró Kriszta,
Máthé Zsolt,
Ficza István és
Gyabronka
József

BALRA LENT:
Vajda Milán
(Raszplujev),
Epres Attila
(Varravin) és
Debreczeny
Csaba (Tarelkin)

JOBBRA:
Vajda Milán,
Bíró Kriszta,
Máthé Zsolt

Schiller Kata
felvételei



Furcsa módon az a néha kényszeredett nézőtéri nevetés, amely az előadás első felében néhol hallható volt, itt már-már lélektani, felszabadító nevetésnek hangzott. Ami az első részben még rejtve marad Tarelkin pokoljárásából, azt most a díszletek között egyszer csak meglátjuk.

Kulcsjelenetek sora következnek: a mai színház aligha meri Papagajcsikov karikatúrisztikus figurájába nem belelátni az üldöztetés és a büntetés pénzzel való megválthatóságának történetét, jóllehet Kobilin darabjában a pénzzel önmagát megváltó zsidó (Bíró Kriszta) ugyanúgy csak egy kis bűnöcskét igyekszik elpalástolni, kisebbet, mint a többiek, ugyanolyan kicsit, mint Pahomov (Ficza István), a házmester. De azért a „stikli” is bűn. Még akkor is, ha a zsidó legalább hisz Istenben: „PAHOMOV: Miért bánt engem, Antyioh Jepigyifirovics? ÓH: Hol itt a bántás? PAHOMOV: Bántani akar? ÓH: Mondd, nem félsz az Úristentől? Hiszel egyáltalán az Úristenben?! PAHOMOV: Hiszek!”

Az előadás nagy misztériuma azonban az a titok, a soha ki nem derülő titok, hogy mik is vannak Varravin irataiban. Korruptió, másvalami? A szatíra szempontjából ez nem lényeges, a szatíra ugyanis elítéli a bűnösöket, de nem részrehajló: mindenkiről kimondja, hogy rosszat cselekszik, még arról is, akinek kisebb a bűne, mint a másoknak, és arról is, aki ártatlannak látszik. Misztikus értelemben azonban Varravin iratai az ördögöl kötött szövetség papírjai. Tarelkin úgy akar kihátrálni a gonosszal kötött korábbi megállapodásából (a *Trilógia* első két részében esik erről szó), úgy akarja visszakapni a lelkét – pontosabban úgy használni egy másik lelket, Kopilovét –, hogy a többi szerződéssel együtt a magát is ellopja. A bűn teologikus-filozofikus felfogása szerint azonban a szerződés nem veszíti el az érvényét azzal, hogy nem tudjuk felmutatni. Kobilin szerint még azzal sem, ha nevet vagy lelket cserélünk, mert nincs büntetlen lélek, akivel cserélhetnénk.

Mindenképpen a darab legdémonibb jelenete a befejezés, amikor lelepleződve Tarelkin (ezek Debreczeny Csaba zavarba ejtően szép pillanatai voltak azon az estén) újra felajánlkozik az önmagát szolgáló alakjában képviseltető hatalom démonának. Kandid Tarelkin le akart térni a bűn útjáról, de Kopilovként csak a bűnbe való beavatódás egy másik lehetséges útjára tévedt. Meg-

térése csak arra elég, hogy visszaveheti az eredeti bűnét. A sajátját. Tragikomikus, katartikusan röhejes pillanat.

És ha egyszer, egy nyugodtabb pillanatban a közéleti-politikai kontextus majd nem tesz vakká bennünket, kérek mindenkit: menjünk vissza Mácsai Pál színházába, és nézzük meg újra a *Tarelkin halálát*. Addig jó lesz nekünk ebben a kis pokolban is.

Gerold László

Cseresznyéskert–színház

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT

Nagy kelete van mostanság Csehovnak, művei közül is talán elsősorban a *Cseresznyéskert*nek, amely a hagyományt jelképező híres-neves (még a lexikonban is benne van!) kert elvesztése okán az egykori tárgyi és szellemi értékek devalválódásának elszomorító, de a változások folytán elkerülhetetlen példája volt és maradt. Ezen értékek közé tartozik a színház is, melynek kétséges fennmaradása sokakat aggaszt – mint most Szabadkán, ahol a Népszínház társulata emberfeletti erőfeszítésekkel próbálja megőrizni egykori, nem is oly régi dicsőségét, miközben a város központjában immár több éve igencsak lassan – ha egyáltalán – épül, teljes bizonytalanságtól övezve, a régi helyett egy új színház.

Nem véletlen tehát, hogy a szabadkai vendégrendező, Bérczes László – ki a mostani bemutató előtt így nyilatkozott: „Igazából nem is tudom eldönteni, hogy ez az épület pusztuló- vagy épülőfélben van” – előadásának főszereplője a kivágásra ítélt cseresznyéskerttel rokon sorsú színház. A Csehov-komédia (most látszik, milyen pontos a szerző műfaj-meghatározása!) Szabadkán e pillanatban egyértelműen a színház komédiájaként nyer szomorú aktualitást, olyannyira, hogy a legújabb sajtóhírek szerint – mint ahogy az újjgazdag Lopahin a kert felparcellázását és kiadását tervezi – a város azon spekulál, hogy már most eladja a még befejezetlen épület földszinti helyiségeit.

Hogy Csehov *Cseresznyéskertje* a színházról is szólhat, arról a szakirodalomban bőven esik szó. Georges Banu *Színházunk, a Cseresznyéskert* című könyvében olyképpen, hogy szerinte a mű színrevitelének alapkérdése: „Kell-e ábrázolni a cseresznyéskertet?” Bérczes cseresznyése egy pillanatra a valóság illúzióját kelti. Akár a színház. Azzal, hogy a színpadon játszó színészek és az ugyanott ülő nézők az üres nézőtér felett lebegő, ködként felsejlő és ködként eltűnő fákat látják, a rendezés egyszerre utal a színjátás illanó jellegére és arra a bordó széksorok jelképezte valóságra, amely – a régi/új szín-

házépület hiányában – inkább nincs, mint egy moziból adaptált színházterem kínálta illúzió alapján lenni látszik.

A színház azonban él, benne nézők és színészek kis közössége előadást hoz létre. A nézőteret előlünk paravánnal takaró folyosón, akárha az utcáról jönnénk, jutunk el a színpadig, ahol – miközben háromtagú zenekar játszik – utcai ruhás nők és férfiak fogadnak bennünket. Mi és ők egyek vagyunk – a civil viseletet színházi jelmezekre cserélő szereplők nem előtűnk, hanem körünkben keltik életre Csehov alakjait. Firsz, az idős szolga az első sorban ül, több jelenet játszódik egy jobb közepén levő emelvényen (sajnos az alsó sorokban ülők nem látják, mi történik mögöttük!); a cseresznyéskert elárverezése után, amikor a volt tulajdonosoknak el kell hagyniuk a házat, a színészek visszaöltöznek civilbe, közben kihúzzák alólunk, és kupacba kötve a magasba emelik a székeket. Majd amikor határozott mozdulattal lerántják a színpadot és a nézőteret elválasztó függönyt, egyértelművé válik: nincs színház, ahogy a város főterén sincs színházépület, akiknek arra visz az útjuk, csak műanyagba csomagolt korinthuszi oszlopokat és égbe meredő szürke betonfelületeket látnak.

Kétségtelenül végiggondolt, remekül kitalált részletekben bővelkedő koncepció, amely azonban sem a rendezés, sem a színészi játék tekintetében nem működik mindig az elképzelésnek megfelelően. A rendezés leg-problematikusabb pontja a színpadi függöny használata. Jól „szerepel”, amikor leeresztve jelzi, hogy a nézőtér felett lebegő illúzió és a színpadon megképződő valóság két külön világ, majd amikor felhúzza egységesíti a két világot. Viszont a báli jelenetben azzal, hogy a párok a függöny mögött táncolnak, s csak olykor tűnik fel egyik-másik, az előadás ellen dolgozik: nem tud létrejönni a várakozás hangulatának drámai ereje. Talán ezért is tűnik elsietettnek az árverés elbeszélése, ami váratlanul féktelen duhajkodássá fajul.