

Faluhelyi Krisztián

Díszletszínház, politikai színház – csillogás és pompa

A mindig is a nagy nevekre, ismert színházakra és főként klasszikus darabokra koncentrálnó berlini TheaterTreffen idei kínálata szemmel láthatóan konszolidáltabb képet mutat a német színházról, mint a korábbi években. A 2006-os találkozó nyomán felhangoló vitákban ugyanis nehezményezték a tömérdek brutalitást, obszcenitást és perverzítást, mondván: a válogatás azt sugallja, mintha a német színház egy nagy disznóól lenne, ahol csak hánynak, hugyoznak, bőfögnek és ürítenek, ahol a színészek vérben, ürülékben és spermában fürdenek, hogy a rendezők legperverzebb szenvedélyeiket is kiélhessék.

Az idei konzervatívabb válogatás azonban, mely természetesen ugyancsak nem kerülte el a kritikát, igyekezett rációlni e képre. Christine Dössel, a válogató zsűri egyik tagja szerint ennek oka abban rejlik, hogy a német színház ma nem annyira kísérletező, mint inkább konszolidálódó fázisában van. S hogy valóban erről van-e szó, vagy pedig a német színház korábbi hírnevének helyreállítása is befolyásolta a kiválasztást, azt valószínűleg csak az elkövetkező évek tükrében lehet majd pontosabban megállapítani. Mindenesetre az idei tükör hányás helyett csillogást, szórakozást és eleganciát mutatott.

A díszleten innen...

S hogy ezzel összefüggésben, vagy egészen más okból-e, néhányan máris egy új fogalom, a díszletszínház (*Bühnentheater*) körvonalait látják kibontakozni, mégpedig a rendezői színház konzekvens folytatásaként. S bár a fesztivál előadásai korántsem tűntek egy születőben lévő új műfaj meggyőző képviselőinek, azért mindenképpen érdemes erről néhány szót ejteni. Az idei fesztiválon ugyanis két díszlet is nyílt színi tapsot kapott, mégpedig a *Sok hűhó semmiért* és a *Tartuffe* előadásán. A *Sok hűhó semmiért* kezdetén a terembe lépve még ácsolják a színpadot, kalapálják a deszkákat, s még meghúzzák az utolsó csavarokat. Mintha csak próbán lennénk: fényoszoró köröz, műszakiak és színészek mászkálnak fel s alá. A néző észre sem veszi, s már el is kezdődött az előadás. A hatalmas üres színpadon csak egy kisebb ovális fehér színpad árválkodik. Üres és csillogó. Stéphane Laimé, a díszlettervező azonban az előadás közepén néhány perc leforgása alatt mediterrán oázist varázsol a néző elé: egy hollywoodi filmbe illő giccsees oázist, homokkal, műpálmákkal, műfűvel, napernyővel, vízeséssel, báránnyel, hókkal és narancsos napsütéssel. Hasonlóképpen az

előadás során kerül a színpadra a díszlet a *Tartuffe*-ben is: a kezdetben üres, óriási fekete színpadot a család első belépésekor konfettihegyek, papírkígyók, papír szökőkutak és serpentinek borítják el. Percekig csodálhatjuk a konfetti- és serpentine-tűzijátékot – az aláhulló arany és ezüst papírdarabkákon megcsillanó fények valóban nem mindennapi látványt nyújtanak.

De nemcsak e két darabban, hanem a többiben is megfigyelhető a térre és a díszletre fordított fokozott figyelem. A *Három nővér*ben meglehetősen hosszasan dióhéj hull alá az egyetlen díszletelemből, a mennyezetről alácsüngő, virágra, napraforgóra emlékeztető csillárból. Thalheimer *Oreszteiája* a Deutsches Theater kedves kis plüss-színházának farostlemezzel bedeszkázott és teljesen elzárt színpada előtt játszódik, s miként a rendezőtől megszokhattuk már, literszámra folyik a vér. Az *ifjú Werther szenvedéseiben* és *Az öldöklés istenében* a hangsúlyozottan redukált terekben a színnek jutnak főszerephez. A díszletszínházban tehát önálló életre kel a látvány.

Csakhogy a díszlet, a jelmez, a színek és a látvány hatása a legtöbb előadás esetében hamar kioltódik, s ha a rendezés pusztán csak rájuk alapoz, akkor az nem mindig elégséges. Ha a díszletszínházban a látványra fektetett hangsúly miatt a színház egyéb elemei elszorvadnak, úgy nem feltétlenül áll előtte fényes karrier. Ez a helyzet például Jürgen Gosch *Az öldöklés istene* című előadásával, holott az észlelés szempontjából az összes közül talán ennek a tere a legizgalmasabb. A darabban két francia házaspár találkozik, hogy levonják a megfelelő pedagógiai konzekvenciákat, miután két fiuk úgy egymásnak esett, hogy egyikük két metszőfoga bánta az esetet. A darab társadalomkritikai éle természetesen a szülőkön csattan. A mélyen hátranyúló színpad csupasz, szürke falait nemcsak szemből világítják meg a reflektorok, hanem felülről is kap egy enyhe, egyenletes megvilágítást a matt, tejüvegszerű plafonon keresztül, így a már-már ezüstösen csillogó, káprázatos térnek alig-alig lehet érzékelni a mélységét, annak ellenére, hogy a falak mentén körbe jelzesszerűen különböző tárgyakat (egy hajszáritót, egy kávéfőzőt, egy váza tulipánt stb.) helyeztek el a földön. A tér mélysége csak akkor érződik igazán, mikor egy-egy színész egészen hátramegy a színpadon. Az egyenletes megvilágítás miatt úgy tűnik, mintha csak színe volna a falaknak, de anyagisége nem. Mintha a ködszerű térnek nem lennének éles határai, mintha a végtelenbe nyúlna, de éppen ez a végtelensége jelente-

Mathias Horn felvétele



Sebastian Hoppe felvétele

Arno Declair felvétele



Iko Freese felvétele



Maik Schuck felvétele

Arno Declair felvétele



Arno Declair felvétele



szürkés öltöny. A szilárd pontokat, miként a tér határait is, legfeljebb a fent említett tárgyak jelzik, ha azonban csak ezek szolgálnak orientációs pontokként a világban, akkor az problémát jelenthet.

A díszlet tehát rendkívül pontosan képezi le a megtörtént eseten alapuló Yasmina Reza-darab társadalomszociológiai háttérét, a színészi játék és a rendezés azonban már messze elmarad a díszlettől. A kissé modoros játék, az egyértelmű gesztusok, a hatásszünetek és a nézők felé történő kikacsintások egy pillanatra sem hagyják, hogy a közönség elbizonytalanodjon: a rendezés magabiztosan orientálja, hogy hol nevéssen, hol sajnálkozzon, és hol háborodjon fel a két francia házaspár felett.

Hasonlóképp nem viszik el a külsőségek a *Dido és Aeneas* sem. Bár Sebastian Nübling rendezését sokan kétórás multimediális előadásként aposztrofálták, a Didót játszó Sandra Hüllert pedig *party-queen*ként ünnepték a fesztivál alatt, számomra egyikük teljesítménye sem volt meggyőző. Christopher Marlowe drámáját és Purcell operáját összegyúrva, az opera zenei anyagát helyenként arab és keleti ritmusokkal újramezve és táncjelenetekkel fűszerezve, ráadásul mindezt egy háromfogásos vacsora és parti, illetve a rákövetkező nap reggeli kávéja keretében tálalva a rendező valóban egy multimediális előadás létrehozására törekedhetett. A fantasztikus ötlet azonban inkább csak gyenge és híg kavalkádként valósult meg: sablonos rendezői ötletekkel, meglehetősen gyenge színészi teljesítményekkel – az általam látott előadáson Sandra Hüller játéka korántsem volt lenyűgöző –, halovány koreográfiával és táncbetétekkel. A második felvonásban feltálat pulyka illatán kívül valójában csak a Dido áriáit éneklő Ulrike Bartusch jelenetei emelkedtek ki a közepszerű előadásból.

...és túl

Szintén nem kötné le a figyelmet az előadás végéig az *Oreszteia* szügesztív díszlete és a literszámra szétlocsolt vér sem, habár Agamemnón holtteste igazán páratlan látványt nyújt a darab második felében. Lemészárlása után az őt alakító Henning Vogt ismét megjelenik a színen: egész teste egyenletesen vörösre van mázolva, s hason csúszva egészen lassan megindul a színpad egyik szélétől a másikig. Az ötven-hatvan percig is eltartó jelenet kitart egészen az előadás végéig. A testen visszatükröződő fényeknek köszönhetően úgy tűnik, mintha egy fényes, nyálkás, csillogó, lüktető szív vagy egyéb belsőség vonszolná magát keresztül a színen, hosszú véres vonalat húzva maga után.

A látványon túl azonban az előadás egésze is pontosan átgondolt. Aiszkhülosz trilógiáját Thalheimer a szikár történetre redukálta, és bő száz percbe sűrítette. Nincs idő gondolkodásra és mérlegelésre, az események pontosan és gépiesen követik egymást – mintha csak egy vágóhídon volnánk. A karzaton elrejtett kórus, mely a színház rituális jellegéből csempész vissza valamennyit az előadásba, monoton hangon skandálja szövegét: *Tun, Leiden, Lernen* / cselekvés, szenvedés, tanulás – a tanulás ezúttal azonban elmarad. A feloldozást jelentő harmadik részt (*Oltalomkeresők*) Thalheimer szinte teljes egészében kihúzta, így az előadás végén Oresztész a félelemtől remegve kiált az ég felé – megváltás azonban nincs. Az Agamemnón testéből fakadó vérpatak tovább folyik, így az Atreidák nemzetségének gyilkosságsorozatán keresztül az emberiség háborúi állnak össze egyetlen vérfolyammá. Az előadás az erőszak e traumájával szembesíti a nézőt. Sőt, amennyiben az ismétléskényszer valóban a trauma feldolgozásának egy lehetséges módja, úgy Thalheimer előadása hozzájárul az emberiség e traumájának feldolgozásához, mégpedig a traumatikus esemény újbóli és ismételt megjelenítése által. A díszlet, az előadásról előadásra véresebb fal e terápia folyamatáról tanúskodik. A 2006. szeptemberi bemutató óta és a műsorfüzet fényképeihez képest a fesztivál idejére a színpadot elzáró farostlemez helyenként már egészen megfeleltetett a sok vértől, Klütaimésztra véres keze pedig minden egyes előadás alkalmával újabb és újabb nyomot hagy a falon.

A fesztiválra először – de rögtön két rendezésével is! – meghívott Jan Bosse *Werthere* kétszáz év távlatából Goethe regényének szövegével néz farkasszemet – s e tekintetben akár Zsótér *Jane Eyre*-jével, akár *Bánk-bán*-jával

1. Az öldöklés istene
2. Dido és Aeneas
3. Piszkos kezek
4. Oreszteia
5. Halálos ifjúság
6. Tartuffe
7. Három nővér
8. Sok hűhó semmiért
9. Ulrike Maria Stuart

né a határait és a korlátait. E ködszerű, csalóka térben ugyanis támpontok és fogódzók nélkül bolyong egy élénkpiros és egy világoskék pulóver, egy hófehér blúz és egy

8. Georg Soulik felvétele

9. Arno Declair felvétele



való összehasonlítása is érdekes lenne. Jan Bosse Goethe regényét háromszereplős kamaradrámává alakítja át. Hans Löw Werthere az előadás kezdetétől fogva bizalmatlan a regény nyelvezetével: kóstolgatja, ízlelgeti a mondatokat, kísérletezik velük. Bekapja, megrágja és kiköpi őket. Többször is elpróbál egy-egy mondatot, különbözőképpen hangsúlyozva, s mérleget a hallottakat. Az előadás tétje ugyanis maga a szöveg. Csakhogy Werther számára nem adatott más, mint saját kísérletének tárgya: a regény szövege. Ő maga semmi a nyelv nélkül, csakis a nyelv segítségével konstruálhatja meg önmagát, mégis kockára teszi ezt is, s egyre bizalmatlanabb vele szemben. Goethe nyelve túlélte ugyan kétszáz évet, Bosse Werthere azonban folyvást elbizonytalanodik, és a közönségtől vár megerősítést, olyannyira, hogy a darab utolsó harmadától már egy sűgőra van szükség, aki a szájába adja a mondatokat, és orientálja a sorok között.

S hogy valószínűleg maga Jan Bosse sem jutott teljesen dűlőre a Goethe-szöveggel, azt az előadás egyenetlensége és a meglehetősen eltérő kritikai fogadtatása is tükrözi. A véleménykülönbségek leginkább Werther figurájának megítélésében érhetők tetten, főleg Alberttal való összevetésében. Sokak szerint a narcisztikus, egzaltált és egomán Werther mellett Albert alapvetően szimpatikus, két lábbal a földön járó figura, mások szerint éppen ellenkezőleg: érzéketlen proli, aki soha nem érhet fel Lotte és Werther érzékenységéhez. A rendezés stílusában is mutat bizonyos egyenetlenségeket: helyenként egészen komolyan veszi a szöveget, annak minden pátoszával együtt, illetve finom iróniával bizonytalanságban tartja a nézőt abban, hogy hogyan viszonyul a szöveghez, másutt viszont egészen didaktikusan nyilvánítja ki távolságtartását. Minden egyenetlensége ellenére azonban *Az ifjú Werther szenvedései* lényegesen izgalmasabb, mint Bosse burgtheaterbeli rendezése.

A politikai színház újraélése?

Nemcsak a díszletszínház kérdései foglalkoztatták az érdeklődőket a fesztivál alatt. Pár éve szinte még kínos lett volna politikai színházról beszélni, most az *Ulrike Maria Stuart* és a *Pizskos kezek* nyomán is felmerült a kérdés, vajon visszatérőben van-e a politikai színház. Andreas Kriegenburg szerint „az elmúlt húsz évben sem filozófiával, sem politikával nem foglalkoztunk. A mindenkor jelen ünnepelése szükségtelenné tette, hogy számos jövőre vonatkozó kérdést feltegyünk, vagy meghalljuk őket.” Kérdéses persze, hogy mit is jelent a politikai színház műfaja. A Piscatortól származó fogalom a hatvanas években ugyanis többnyire már a dokumentarista színházat értették, a posztdramatikus színház korához közeledve pedig egyre bizonytalanabb a meghatározása. Egyben megegyeznek a vélemények: ha egy színház aktuális tartalmakat közvetít, az még nem feltétlenül politikai. A fogalom definiálásával szembeni óvatosság persze nem véletlen, hiszen a színházzal kapcsolatos alapvető kérdést feszegeti: mégpedig, hogy mi is lenne a színház feladata, funkciója. Azzal is sokan egyetértenek, hogy ha az üzenet közvetítése esztétikai szempontból a kitaposott úton halad, kevésbé hagy nyomot a néző tudatában.

S ha már az esztétikai megközelítésnél tartunk, akkor a *Pizskos kezekkel* ellentétben érdemesebb talán Gotscheff *Tartuffe*-jéről beszélni. Díszletéről a fentiekben már esett szó, sokkal lényegesebb azonban a rendező, Dimiter Gotscheff markáns víziója/koncepciója, hiszen a közönség heves reakcióit leginkább ez váltotta ki. Az első húsz-huszonöt percben Molière-től egy árva szó sem hangzik el, helyette Dorine, a bejárónő (bolgár vendégmunkás!) társadalomkritikai monológjával indul a darab – Judith Rosmair játéka és balkáni akcentusa telitalálat! –, majd a már említett tűzijáték következik, illetve néhány didaktikus jelenet erejéig a populista egyházak kerülnek terítékre: a lelkipásztori szerepet és a tévésztárok imázsát ötvöző *Tartuffe* a színpad közepén, Orgon pedig tógában, a közönség sorai között futkosva agitál az igaz hit mellett, miközben a hangszórókból az *Oh happy day!* szól. Lassacskán aztán a molière-i ösvényre tér az előadás, de ez sem tart sokáig. A darab kétharmadától ugyanis Heiner Müller-szövegek épülnek a Molière-sorok közé: Ophelia monológja a *Hamletgép*ből, majd egy részlet a *Quartett*ből az örömről, a húsról és a szellemről. Legvégül *Tartuffe* szájából hangzik el Titus Andronicus elmélkedése a nagyvárosok rémálmairól. Ekkorra azonban már egy „*Tartuffe-gép*” működik a színpadon: *Tartuffe* mint szélsőséges és fundamentalista próféta a jóléti társadalmak apokalipszisére figyelmeztet. Parti Nagy: *Molière: Tartuffe*-jéhez hasonlóan a feloldás itt is elmarad, de nem azért, mintha Gotscheff hazugnak vagy álszentnek tartaná, hanem mert nem sajnálja odadobni a jóléti társadalom dekadens és züllött családját az enyészetnek. S hogy maró kritikáját nem mindenki osztja, a véleménykülönbségek érzékeltetésére álljon itt az a társadalmi célú plakát, mellyel a fesztivál ideje alatt – természetesen attól függetlenül – százsámra találkozhatott a járókelő a berlini aluljárókban és a metrókon: „Berlinben és Brandenburgban minden ötödik gyermek szegénységben él.”

A legifjabb generáció

A huszonhat éves Tilmann Köhler rendezése igazi meglepetés volt a látványos, de sokszor mégis üres és felületes előadások között. Ferdinand Bruckner nálunk kevésbé ismert 1926-os expresszionista műve, a *Halálos ifjúság* az első világháborút követő és a weimari köztársaság korszakának kiábrándultságáról, a húszas évek fiatalságának céltalanságáról és útkereséséről szól. Hősei fiatal orvosok, akik nem találják a helyüket a világban, a kitaposott utak nem nyújtanak kielégülést számukra, újakat pedig nemigen találnak.

Köhler nyolcvan év után a darabban az újraegyesítés utáni generáció problémáit véli felfedezni. Szó sincs persze direkt aktualizálásról. Az előadás meglehetősen redukált térben játszódik, egy téglalap alakú medencében, mely egyszerre lehet hullaház, boncterem, mútő, aréna vagy ring. A közönség négy oldalról fogja körbe a játékteret. A díszleteket-jelmezeket mellőző produkció elsősorban a szövegre koncentrált, de egészen másként mint a *Werther*. Itt korántsem annyira kérdéses a rendezés és a színészek szöveghez való viszonya. Az előadás ereje a színészek fantasztikus játékában és jelenlétében van, mely nélkülözi a nagyobb teátrumok



modoros és sablonos megnyilvánulásait. Az előadást Köhler a kilencvenes évek kultikus német együttesének, a Tocotronicnak minimálszövegekre épülő, meglehetősen pesszimiztikus és sötét zenéjével fűszerezte, melyet maguk a színészek szóltatnak meg: ilyenkor az egyes jelenetek között egy-egy szám erejéig a játéktér peremére lépnek ki. A színészek előadásában a Tocotronic zenéje persze valamivel nyersebben szólal meg, de éppen e nyersségtől válik élővé, illetve ezáltal kap a Bruckner-szöveg is egy halvány keretet.

Köhler egyébként kivételezett rendező, akinek 2005 szeptembere óta megadatott, hogy saját színészeivel dolgozzon a weimari színház keretei között.

Lived a man who sailed to sea

S ha a Theatertreffen 2007 látogatójában nem maradt alapvető hiányérzet, akkor az csakis messze a fesztivál legszebb és legizgalmasabb záró előadásának, a *Három nővér*nek köszönhető. Kriegenburg rendezése ráadásul azt bizonyítja, hogy nagyszínházban és intézményes keretek között is jöhet létre sablonoktól mentes, kellő érzékenységgel átgondolt és aprólékosan kidolgozott produkció.

Az előadás kezdetén fekete, fémlemezekből álló függöny takarja a színpadot, mely a továbbiakban is leereszkedik az egyes felvonások között, így azok első jelenete néhány perc erejéig mindig e függöny előtt játszódik. Kriegenburg önironikus képpel indít: két bohócosan maszkírozott „néző” a rendező korábbi előadásairól cseverészik, amelyek alapján csekély reménységet táplálnak a most következő iránt is. Mása, Olga és Irina kezdő jelenete még mindig a színpad előterében zajlik. Olga diót ropogtat, és apjukra emlékezik. Miközben a nővérek türelmetlenül dobolnak a függönyön, az lassan a magasba emelkedik, s ők visítva, viháncolva, kergetőzve hátraszökédécselnek.

Hatalmas üres tér a színpad, aranyos, sárgás fényben, balra ablak. A szoba egyetlen dísz a plafonról alálógó, szurrealisztikus, virágra emlékeztető óriási csillár, melynek közepéből pár perc múlva jégesőként zúdul Olgára egy szakajtónyi dióhéj. A rövidesen megjelenő Tuzenbach, Csebutikin és Szoljonij társasága azonban oly végtelenül unalmas a nővérek számára, hogy Olga már kívülről fújja minden egyes szavukat, betéve ismeri a társalgás lefolyását, s ezt rögtön prezentálja is. A darab első öt-tíz percében így az összes szereplő szövege az Olgát alakító Annette Paulmann szájából hangzik el, pattogósan, monotonul, közben ide-oda ugrál a többiek között, attól függően, hogy éppen ki helyett beszél. Kriegenburg színészvezetése rendkívül pontos az egész előadás folyamán. Az első felvonásban Irina és Tuzenbach két székben ülve és a közönség felé fordulva meséli, hogy Mása túl korán ment férjhez, a fényképezős jelenet során az egész társaság dióhéjjal dobálózik, de az exponálás pillanatában többször is másodpercekre állóképpé merevedik az egész szín. A későbbiekben mindvégig hasonló precizitással kidolgozott jelenetek követik egymást, a színészi játék a mozgástól a szövegek hangsúlyozásáig végig pontosan kidolgozott.

A végtelen unalom és monotonia, a szereplők benső kattogása, zakatolása és őrlődése többször is a végső

kimerülés határára kergeti őket, s ilyenkor a papírmásé maszkok nyújtanak menedéket számukra. Kriegenburg maszkjai az előadás legmarkánsabb, legjellegzetesebb jegyei, az előadás folyamán többször is felteszik, majd leveszik őket. Hol mindenki maszkban van, hol csak a szereplők egy része. Meglehetősen bizonytalan, hogy milyen elgondolás szabályozza használatukat, fel- és lekerülésüket, de úgy tűnik, inkább valamilyen érzelmi logika mentén zajlik mindez. Valahányszor az elcsüggedés végső határára kerülnek a szereplők, és a szituáció elviselhetetlenné válik, előkerülnek az álarcok. Azt ugyan korántsem lehetne állítani, hogy a maszkok kiutat jelentenének a valóságból, a hétköznapok és a vidéki élet sivár világából: az álarcban és a nélkülük játszott jelenetek között egyaránt vannak játékos és komoly, vidám és melankolikus szcénák, váltakozásuk nem függ össze a maszkok alkalmazásával. Ezek valamiféle távolságot képeznek az élettől, s erre a drámai, groteszk, ironikus vagy komikus jelenetekben egyaránt szükség lehet.

A maszkok és a színészvezetés mellett a díszlet mozgatását is rendkívül precízen dolgozta ki a rendező. S bár a *Sok hűhó semmiért*-ben percek alatt húznak fel a darab közepén egy látványos hollywoodi álomszigetet, a *Három nővér* díszletének apró változásai jóval kifinomultabb érzékenységről árulkodnak. Egyszerre kapcsolódnak Csehov szövegéhez, és forrnak össze egy egységes rendezői elképzelésben, anélkül, hogy bármiféle didaktikus tartalmat erőltetnének, így autentikus világot hoznak létre. A fent említett tér ugyanis szintén apró változásokon megy keresztül. A második jelenetben fényes fehér lapokkal tapétázzák ki, melyeken kívánságok, vágyak és álmok tengere sorakozik, minden egyes cetlin más-más mondat. Mintha megéledne a tér: a felső részüknél fogva a falhoz ragasztott cetlik a további jelenetekben is meg-meglebbennek minden apró kis fuvallatra, egy-egy hirtelen mozdulatra, s jelzik, visszatükrözik az eseményeket, a mozgások hevességét. A harmadik jelenettől egy több méter magasra tornyosuló fehérneműhalom foglalja el a színpad egész hátterét, mintha évszázadok óta gyűlő kelengye halmozódna. E díszletelem egyúttal játékteeret is kínál az előadásnak: befogadja, elrejt, eltakarja a szereplőket, menedéket kínál nekik. A negyedik felvonásban felfújt szemeteszacskók lebegnek szögletes, deformált léghajókként a térben. Felszállni nem tudnak, mert zsinegeiket a rájuk kötözött kívánságcetlik húzzák vissza. Lehet, hogy a jövőben léghajón fogunk utazni, de a vidéki Oroszországban egyelőre az álmok és a vágyak sem találnak utat az ég felé.

A színészi játék, a jelmezek, a maszkok és a díszlet mellett a zene teljesíti ki az előadást. A nővérek és a kompánia többi tagja többször is dalra fakadnak, ilyenkor előkerül a ládafiából egy-egy tangóharmonika, dob vagy szaxofon, s hol valamilyen keserű-bús orosz melódia, hol az orosz diszko egy-egy gyöngyszeme, hol pedig a *Yellow submarine* csendül fel. Ez utóbbi végigkíséri az egész előadást: hol teljes zenekari kísérettel, hol csak éppen hümmögve, hol pedig Irina dúdolja.

(As we live a life of ease / Everyone of us has all we need / Sky of blue and sea of green / In our yellow submarine)