

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai V.

A kortárs színház mind gyakrabban nyúl nem drámai alapanyaghoz. Ami ugyan fontos lépés a hagyományos értelemben vett szöveginterpretáció meghaladása felé, de az alkotói ambíció nem minden esetben ez. Sok esetben csupán adaptációról beszélhetünk.

Természetesen adaptáció és adaptáció között is van különbség. Nem ritka, hogy a rendező nem törekszik másra, mint hogy egy drámáinak gondolt epikai művet színpadilag érvényes formában megjelenítsen. Más előadások azonban nem a feldolgozott művek cselekményét, konfliktusrendszerét, párbeszédeit próbálják visszaadni, hanem a megjelenített problematikára fókuszálnak, többé-kevésbé rugalmasan kezelve, adott esetben továbbgondolva, továbbírva az eredeti művet. Mind hosszabb azon bemutatók sora is, amelyek nem egy adott mű, hanem egy alkotói világ színpadi megérzésként koncentrálnak, gyakran egyazon szerző több alkotását formálva előadásszövevé. Ez esetben minél szabadabb az anyagkezelés, és minél sajátosabb, invenciózusabb az a színpadi asszociációrendszer, amely új szempontból, immáron egy autonóm színházi (rendezői) világ részeként fűzi össze a szövegeket, annál nagyobb eséllyel jön létre eredeti nyelv és a hagyományos interpretációtól elszakadni képes előadás. Ehhez nagyon közel áll az a szerzői színház, mely a megjelenített (gyakran minden szempontból eltérő, sokfelől összege-reblyezett) szövegeket egy sajátos, öntörvényű színpadi világ alkotóelemeiként, eredeti kontextusuktól eltávolítva használja.

Nem állítom természetesen, hogy annak az adaptációnak, mely csupán egy epikai mű színpadi újrafogalmazására törekszik, ne lehetne létjogosultsága. Még akkor sem, ha az írók műnemválasztása ritkán mondható véletlennek. Ám abban bizonyos vagyok, hogy ha az adaptáció nem lép túl a történet – mégoly ügyes, gördülékeny – színpadi cselekvéssorozatra fordításán, és ha nem érzékelhető az a nagyon határozott rendezői koncepció, mely az epika drámává transzponálását indokolja, törvényszerűen illusztratív, érdektelen előadás jön létre, melynek lehetnek ugyan szakmai erényei, de igazi tétje, jelentősége aligha. Márpedig a válogatási periódus alatt bemutatott hagyományos adaptációkból leginkább ezt az alkotói ambíciót hiányoltam. Bulgakov remeke, *A Mester és Margarita* egyike a leggyakrabban adaptált regényeknek. A több szálon futó, több időskiban játszódó, spirituális asszociációk mentén szerkesztődött mű a maga teljességében nyilvánvalóan nem viheto színre, mégsem ritka, hogy a színpadi változatok készítői ezzel próbálkoznak. *A Mester és Margarita* adaptálásához elengedhetetlen a rendezői vízió, amely sajátos

színpadi rendbe szedi a széttartó cselekményszálakat, s egyúttal teátrális formát is ad a történéseknek. Ennek hiányában csak ügyesebben vagy ügyetlenebbül szerkesztett és bonyolított eseménysort láthatunk, mely az alpművet ismerők számára legfeljebb a ráismerés örömeivel (vagy bosszúságával) szolgál, a regényt nem ismerők pedig legjobb esetben is némi ismeretterjesztésben részesülnek. Sajnos, mindez elmondható a két legutóbbi bemutatóról, Csizmadia Tibor egri, illetve László Sándor újvidéki munkájáról is. Mindkettőnek vannak ugyan részértékei – főként a színészi alakítások, sőt, az újvidéki bemutató esetében a cselekményt professzionálisan pergető színi forgatókönyv terén is –, de mindkettő illusztrációja marad csupán Bulgakov művének. Ráadásul az alkotói vízió hiánya mindkét esetben vizuális fantáziátlansággal is párosul (feltűnő például, hogy a sátáni bál jelenetével még a maga primer, látvány mi-voltában sem tud mit kezdeni a két rendező).

A két Bulgakov-előadást az is összeköti, hogy nem érezhető rajtuk az adaptáció meghaladásának, vagyis a színre vitt mű továbbgondolásának, továbbírásának ambíciója. Láttam – más szövegekből – olyan előadásokat is, amelyeken éreztem erre irányuló kísérletet, de vagy a szándék volt halovány, vagy a továbbgondolás nem sikerült, vagy pedig mindent elfedtek a szakmai problémák. *A kaméliás hölgygel* például ketten is próbálkoztak, s mind a Sediánszky Nóra rendezte Thália színházi, mind a Kiss Csaba készítette magyar színházi verzió érezhető volt a törekvés, hogy az előadás ne a Dumas-mű közismert toposzain keresztül és ne csupán érzelmileg hasson. Ám az intellektuálisabb erejű, analitikus nézőpont nem igazán működtette az előadásokat, ami a Kiss Csaba-féle verzió esetében azért töltött el némi csalódással, mert neki néhány évvel ezelőtt egy másik francia klasszikusból, a *Veszedelemes viszonyokból* sikerült egyedi nézőpontú színpadi változatot készítenie. (A befogadást a Thália Színház előadásának súlyos ritmusproblémái, illetve a Magyar Színház bemutatójának nem egy ponton erősen vitatható szereposztása sem könnyítette meg.) Hasonlóan analitikus felfogás tükröződött a Stúdió „K” *A vadőr* című előadásán, amely a *Lady Chatterley szeretője* nyomán készült. Ez a szemlélet nem is teljesen idegen Lawrence regényétől, ám Tamási Zoltánnak mintha íróként, rendezőként és színészként is ambíciója lett volna, hogy minden nyers szenvedélyt kiirtson (vagy legalábbis nagyon jelentős mértékben tompítsa) a szövegből és a játékból, aminek a végeredménye csak egy érdektelenre, csaknem élettelenre hűtött előadás lehetett.

Voltaképpen egyetlen olyan előadást láttam csupán a válogatási periódus alatt, amely valóban egyedi nézőpontból, koncepciózusan gondolta tovább a feldolgozott

szöveget, anélkül, hogy azt inkább ihletforrásként, előadásszöveggént használva szerzői színházzá próbált volna válni: a szegedi *Édes Annát*. A rendező, Keresztes Attila nem maga készítette a szöveggönyt, hanem Thuróczy Katalin színpadi változatát használta. S noha a szöveggönyvnek fontos szerepe van a játék koncentrátságában, annak sajátos világát Keresztes markáns rendezői eszközökkel teremti meg. Az erősen teátrális előadás létrehozza ugyan a reálszituációkat, de folyamatosan érezteti azok szürreális, szimbolikus mögöttesét. A térbe elképesztő mennyiségű – zömmel tökéletesen felesleges – tárgy zsúfolódik, a cselekmény nem egy fontos részletéről csak rövid elbeszélésből értesülünk, miközben az erősen redukált létszámú mellékszereplők egyike-másika helyenként az adott szituációktól függetlenedő monológokat mond el. Fűtöten érzéki atmoszféra uralja a játékot, amelyet részben ellenpontoz a két főszereplő személyiségének, lelki-

szert a filmmel szemben is visszanyúl ezekhez), de a referenciát nem ez, hanem a mozgókép jelenti. Noha a film színpadra transzponálásának igénye már önmagában is együtt járhatna a forma- és nyelverteremtés kényszerével, a legtöbb esetben nemhogy ez nem történik meg, de kifejezetten konzervatív, a filmhez képest szűkülő jelentéstartalmú alkotások születnek. Főként azokban az esetekben feltűnő ez, ahol a feldolgozott alkotásnak a formája, vagyis maga a filmmelv is meghatározó volt; ha ezt nem sikerül autonóm színházi nyelvvvel helyettesíteni, akkor marad a pusztá sztori, s ez általában súlyos hiányérzetet kelt. Ráadásul a történet önmagában nem mindig erős, sőt egyes részei avított is lehetnek – vagyis gyakran a sztorit is újra kellene gondolni. A válogatási periódus alatt bemutatott filmadaptációk mindezzel adósak maradnak. A legsikerültebbnek talán Jámbor József zsámbéki *Sztalker*-variációját érezttem. Igaz, színházi nyelv teremtésének igényéről



A Mester és Margarita Egerben



A Mester és Margarita Újvidéken



A Kaméliás a Thália Színházban

gának végtelenségig kihagyott kontrasztja. A külvilággal alig érintkező, szavakat száján ritkán kiejtő, mindent belül és érzékenyen megélt Anna és a megállás nélkül beszélő, színészkedő, hisztiző Vizyné világa annyira érzéketlenül áll szemben egymással, hogy az nem racionálisan indokolja, hanem zsigerileg teszi nyilvánvalóvá Anna tettének elkerülhetetlenségét. (Ezt sikeresen nyomtatékosítja a két színészi alakítás. Danis Lidia mer „sok” lenni; s ez a harsány teatralitás itt nemcsak helyénvaló, de működteti is a játékot. Gidró Katalin pedig szinte szavak nélkül is roppant szuggesztív – nem eljátssza, hanem jelenlétével megérezkíti, s így a reálszituációktól valamelyest el is emeli a figurát.) Az előadás fontos hozadéka ez az intellektualitást megkerülő szenzualitás, amely éppúgy elfogadhatja Anna látszólag irracionális tettét, mint a Kosztolányi-regény. Vagyis egy irodalmi alkotásmódot sikerül színpadra fordítani – s ez még akkor is igaz, ha az adaptáció kissé kiszámítható (bíró-sági tárgyalást imitáló) formája meg-megakasztja a játék menetét, a látványosan teátrális és ambivalens értelmű záró kép pedig olyan jelentéstartalmakat is megnyit, amelyek amúgy nincsenek benne az előadásban.

....

A közelmúlt új fejleménye, hogy színházi alkotók nem pusztán irodalmi alkotásokat, hanem filmeket is színpadra adaptálnak. Igaz, a filmek jelentős része is irodalmi alapanyagból készült (az adaptáció nemegy-

itt sem beszélhettünk, s a történetmesélést is inkább a redukció, mint a továbbgondolás jellemezte, de a rendező átgondoltan használta magát a helyszínt és a (méréskelten) interaktív formát. Azzal, hogy mi, nézők a Színházi Bázis ismeretlen, ágas-bogas helyeit jártuk be, s gyakran tényleg valami furcsa, ismeretlen zónában éreztük magunkat, legalább egy igen erőteljes atmoszféra létre tudott jönni. A filmrendező Gigor Attila Bergman-adaptációjából, a zsámbéki *Personából* (és melleleg az eredetileg színpadra készült, de később tévéfilmként továbbélő *Dúl-fül és elnémul*-ból is) viszont mind az atmoszféra, mind az érzékiség ereje hiányzott, az eredeti színházi formáról már nem is beszélve. Anger Zsolt, aki egy évvel korábban az egyik legizgalmasabb adaptációt készítette Lars van Trier *Dogville*-jéből, most előbb Trier jóval kevésbé ismert vígjátékát, a *Főfőnököt* vitte színre voltaképpen konvencionális, közérzetdrámával megszépelt komédiaként a Radnóti Színházban, majd a *Fahrenheit 451*-et a Bárkán elkészítvén ambiciózusan, de kevés eredetiséggel és invencióval botorkált film és regény, Truffaut és Bradbury közt, egyetlen, eklektikus, a reálszituációktól alapvetően elszakadni nem képes előadást hozva létre. (Utóbbi már csak azért is probléma, mert a könyvégetés gesztusa az internet korában egyszerűen mást jelent, mint a könyv, illetve a film keletkezése idején – vagyis ha nemcsak a történet spiritualitása, szimbolikája a fontos, hanem

primer hitelessége, pszichológiája is, akkor egyszerűen át kellett volna írni a sztorit.) *A tengeren nincsen sár* című, Kovács Frigyes rendezte szabadkai bemutató tétjét valószínűleg annak megmutatása adta volna, hogy *A postás mindig kétszer csenget* jelentéstartománya hogyan változik egy teljesen más (vajdasági) környezetben – ám a felizzani ritkán képes, lassan pergő előadásból mintha az derült volna ki, nincs túl nagy különbség az amerikai és a kelet-közép-európai vidék közt. A legnagyobb ambíciójú vállalkozásról, Bertolucci *Álmodozók* című filmjének színreviteléről pedig sajnos szinte értelmetlen beszélni; egy összetett filmes alkotó módszer színházra fordítását teljesen felesleges számon kérni, ha a rendező a szakmai alapokkal (világítás, jelenetek fókuszálása stb.) sincs tisztában.

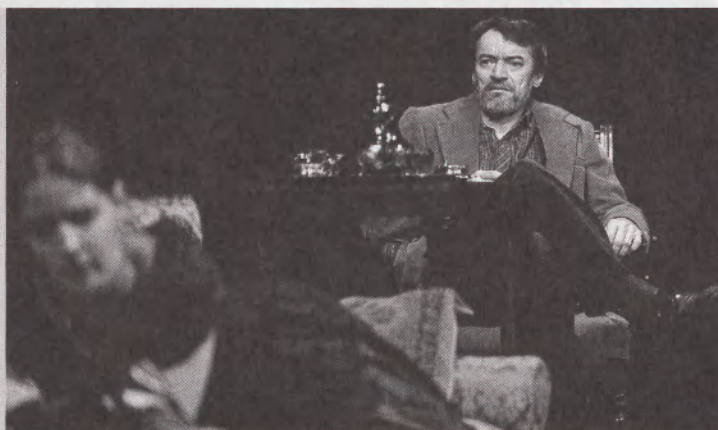
E kudarcok érzékletesen mutatják, hogy a filmből csak úgy magától biztosan nem lesz színház; az izgalmas, jelentéstartománynak nagyjából éppen azokat a problé-

teire kérdez rá, és e kérdésekből (no meg a válaszokból) hoz létre sajátos színpadi valóságot, addig a mostani előadás magát a Tolnai-verset próbálja teatralizálni. Látványos szimbólumokkal, helyenként igen szép képekkel, a stílust értő-érző színészekkel, de gyakran ropant illusztratíván, szinte egy az egyben képre fordítva a szöveget (amikor a meztelen csigákról szóló résznél meztelen csigákat ábrázoló filmet vetítettek, már tényleg erős ironiát kezdtem gyanítani, de ehhez a játék egésze nem nyújtott kapcsolódási pontot).

A *kis lord* rendezőjét, Jeles Andrást némiképp más ambíciók vezethették. Az F. H. Burnett regényéből készült bemutatót ifjúsági előadásként hirdeti a szombathelyi színház (igaz, tizennégy éven felülieknek), s a rendező ügyel is arra, hogy a történet követhető, pontosan érthető legyen. Így azok a sokirányú asszociációkra építő, a linearitást felbontó rendezői eljárások, melyek Jeles előadásainak jellemzői, ezúttal értelemszerűen



A kaméliás hölgy a Magyar Színházban



A vadór a Stúdió „K”-ban

mákat kell megoldania, mint a szépirodalmi művek esetében – azzal a különbséggel, hogy nem az irodalom, hanem a film nyelvét kell kiváltani egy autonóm színházi nyelvvél.

....

Az adaptáció akkor nő túl önmagán, és válik voltképpen szerzői színházzá, amikor a felhasznált alapanyag (vagyis az írói/költői világ) a színpadi alkotó saját világán keresztül értelmeződik. Akár úgy, hogy e két világ eleve közel áll egymáshoz, akár úgy, hogy utóbbi átértelmezi, átalakítja az előbbit. A legtöbb esetben ilyenkor nem egy mű az előadás alapja, hanem több lírai vagy epikai alkotás színpadra transzponálásával jön létre a produkció. A ritka kivételt az ideai választékban a szombathelyi *A kis lord* és a szabadkai Kosztolányi Színház előadása, *A kishírvényi rózsa* jelentette. Utóbbi esetben a szerző, Tolnai Ottó és a rendező, Urbán András művészeti kapcsolata hosszú múltra tekint vissza (s legemlékezetesebb fejezete alighanem az Urbán által többször is megrendezett *Könyökkanyar*). *A kishírvényi rózsa* nem dráma, hanem hosszúvers, sodró áradású poéma, mely a Tolnai-féle ellentmondásos recepciójú, de vitathatatlan jelentőségű lírai világ különlegességét, erejét és problémáit is érzékelteti. Urbán András rendezői módszere viszont némiképp a szokottól eltérő hangsúlyokkal jelenik meg; míg előadásainak fontos vonulata inkább az alapul vett művek kiragadott részle-

nem érvényesülhetnek. A hangsúlyos morális mondanivaló, a szuggesztivitás, a vizuális és hangulatteremtő erő, ami szintén minden esetben jellemzi a Jeles-bemutatókat, viszont igen. Mindez „átlekesíti” az anyagot, spirituális-szakrális jelentéstartalommal ruhazza fel, egyes kérdéseit felerősíti, ambivalensebbé teszi. A játékot abszurd felé hajló jelenetek, részletek is gazdagítják; az átgondolt precizitással felépített, csavaros bemutató úgy válik vájt fülű befogadók számára is szerethető szerzői színházzá, hogy közben a fogékonyabb gyerekek is élvezhetik. Ám maga a felhasznált anyag néhol mégis zsúfolttá teszi, lassítja az előadást, mely főleg az első harmadában amúgy is indokolatlanul komótosan építkezik. Talán ez is oka annak, hogy a Jeles-féle teatralitás ezúttal közel sem tűnik olyan átütő erejűnek, mint korábban (s most nem az évtizedekkel ezelőtti legendás produkciókra gondolok, hanem például az előző évadban játszott *A nevető emberre*).

Abban az esetben, amikor több mű felhasználásával készül az előadás, lehet ugyan cél egy epikus/lirikus világának színpadi megidézése, de az előadás aligha működőképes abban az esetben, ha ehhez nem társul a rendező szuverén egyénisége és saját színpadi világa. Hiszen csak ebből jöhet létre markáns alkotói koncepció, mely a kiválasztott műveket összeszerkeszti, és csak ennek segítségével születhet olyan színházi nyelv, mely az összeszerkesztett szövegeket működtetheti.



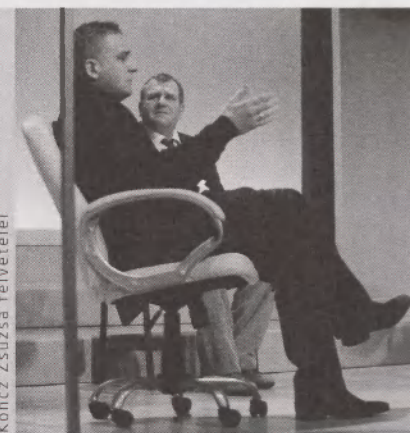
Veres Simon felvétele

Az Édes Anna Szegeden



Köncz Zsuzsa felvételei

A Sztalker Zsámbékon



A főnök a Radnóti Színházban

Optimális esetben a két alkotói világ termékenyen hat egymásra – s ez akár egészen eredeti előadásokat is eredményezhet. E nemben a talán legmerészebb vállalkozást a Budapest Bábszínházban láttam, ahol Veres András Christian Morgenstern *Bitódalaiból* készített előadást. A nálunk kevésbé ismert, sajátos poézist teremtő német költő verseiből igen erős atmoszférájú, összetett nyelven megszólaló, főként a képek és a zene erejére épülő produkció született. Azok az eszközök, melyeket Veres használ, adekvátak Morgenstern alkotói eszközeivel, teátrális voltukban kifejezetten hatásosak is. Az is érthető, hogy a rendező nem erőlteti, hogy egységes íve legyen a játéknak, inkább a tónuson és a hangulaton keresztül kíván hatni. Ám szinte törvényszerű, hogy nem minden vers köré sikerül egyformán erős, hatásos, zenében-játékban eltalált jelenetet építeni, s mivel az egyes epizódok gondolatilag hol könnyedén, hol igen nehezen kapcsolhatóak egymáshoz (egyes asszociatív lehetőségek pedig valószínűleg csak a rendező számára világosak), az előadás az optimálisnál nemcsak töredezettebbnek, de egyenetlenebbnek is hat. Hasonlóan lírából építkeznek a Stúdió „K”-ban Nagypál Gábor is. A *Párlat* Danyi Zoltán verseiből készült, és sokatmondó a színlapon található műfaji meghatározás: „színház négy személyre”. Vagyis Nagypál elsősorban a négy, élesen eltérő személyiségű, a színpad különböző szegleteibe szorított színészen keresztül próbálja a lírát színházi előadássá transzformálni. S miközben sem a színészi teljesítményre, sem a dramaturgiai gondolkodásra, sem a metaforák átgondolt használatára, a cselekvések szín-

padi megkonstruálására nem lehet panasz, az az erőteljes, autonóm rendezői világ, amely valóban teátrális vízióvá változtatná a verset, csak helyvel-közzel sejlik fel.

A Stúdió „K” másik bemutatója viszont jó példája két markáns alkotói világ találkozásának. Csáth Géza az utóbbi két évtizedben jött igazán divatba; alighanem egyértelműen ő a legismertebb, legnépszerűbb a XIX–XX. század fordulójának „ködlovagjai” közül. Nem állítanám, hogy teljesen érdemtelenül, de egészen bizonyosan nem pusztán művei, hanem személyisége és legendája (önpusztító életvitel, ópium, gyilkosság stb.) okán is. Mezei Kinga nem ebből, hanem a feldolgozott művekből indult ki. S nem feltétlenül a legismertebb novellákat vette alapul; szélesebb és változatosabb körből merített. Így az előadás nem azt a nyomasztóan sötét, kegyetlen, kiüttlal világot mutatja, amely Csáthról mindenkinek beugrik – ám ebben természetesen nemcsak a szerkesztésnek, hanem Mezei Kinga rendezői eszközeinek is döntő része van. Az előadás nem lineárisan, hanem etűdszerűen építkezik; elmosódnak az egyes novellák, szövegrészek határai, a szereplők át-átjárnak egymás történetébe – fokozottan igaz ez egyes motívumokra –, s a játék egészét a zene, a mozgás, a fény által roppant erőteljesen megteremtett sejtelmes, de mégsem sötét, sőt, finom humorral is bevont atmoszféra határozza meg. Csáth naturalizmusa stilizált, elemelt, lírai (bár alkoholtól is bódult) lebegéssé változik. Noha nyilvánvalóan alaposan megépített konstrukcióról van szó, az előadást mégis a könnyedség, a természetesség, a magától értetődő játékoság jellemzi – ebben



Révész Róbert felvétele

A kisinyovi rózsza Szabadkán



Köncz Zsuzsa felvétele

A Bitódalok a Budapest Bábszínházban



A Párlat a Stúdió „K”-ban



Molnár Edvárd felvétele



Mészáros Zsolt, pointerfilm.hu



A tengeren nincsen sár Szabadkán

A kis lord Szombathelyen

természetesen komoly szerepe van a rendezői koncepciót magas színvonalon közvetítő színészi alakításoknak is. Noha intenzitás terén érzékelhető némi különbség az egyes etűdök közt, az előadás egésze egyenletes erővel tükröz egy ambivalens életérzést – és igen érzékletesen mutat be egy öntörvényű rendezői világot.

....

Innen elvben csupán egy lépés az, amikor az alkotó nem egy másik alkotó világát transzponálja színre, hogy saját világképét minél teljesebben kifejezze, hanem egy téma, egy motívum és/vagy egy határozott mondandó köré építi az előadást. Amelyben nem feltétlenül a verbalitás dominál. Elvben – írom, mert ez a fajta nagyon markáns szerzői színház a legkritikább a magyar színpadokon. Ennek részben az interpretáció-központú tradíció az oka, részben pedig talán az, hogy a posztdramatikusan szabadon építkező, az interpretációtól radikálisan elszakadó rendezői is szeretnek kapaszkodót kínáló szöveget használni – még akkor is, ha azt maguk írják, vagy ha a társulat improvizációiból kiindulva gyúrák szöveggé. Nagyon kevés rendező jelent kivételt; a legegységesebben és legradikálisabban Vidnyánszky Attila járja ezt az utat. Az ő jelentős rendezéseinek egy meghatározó vonulata még akkor sem interpretáció-központú, ha valóban irodalmi értékű szövegeket használ fel. A *Mesés férfiak szárnyakkal* szöveggé pedig igazi mixtúra, amely egymástól gyökeresen eltérő szövegekből vagy inkább szövegtöredékekből áll össze. Leghangsúlyosabb része Lénárt Ödön piarista szerzetes apokrif története a Jézus születéséről leké-

nyedik királyról; ez békésen megfér versidézetekkel, villámtréfákkal vagy akár a *Süsü, a sárkány* dalszövegtöredékével. A szöveg alighanem a legkevésbé fontos eleme Vidnyánszky kivételes intenzitású, lenyűgöző erejű színházának, amely a látvány, a zene, a mozgás ritka egységével, gyakran inkább érzéki-érzelmi, mint intellektuális síkon bontja ki mondandóját. Ami ezúttal (is) a transzcendencia keresése körül forog: miközben látjuk a magasra törő zenik sorát Leonardótól Ciolkovszkijon át Gagarinig, végignézhajjuk a már említett kiskirály történetét, aki ugyan Jézus születése helyett csak a keresztre feszítésre ér oda, ám másban megtalálja élete értelmét. De nemcsak e két szál közt feszül éles kontraszt, hiszen megjelennek az égre törést másképpen értelmező diktátorok, diktatórikus hatalmak is. S az előadás spirituális-szokrális erőterébe még a vérbő paródiák is természetesen illeszkednek. A finom stiláris eklektika ugyanis nem töri meg a különleges atmoszférát. A játék a nézőtől a belefeledkezés képességén túl asszociációs készséget kíván; nem rakható össze egyetlen történet, az egymással asszociatív viszonyban lévő cselekményszálak adják az előadás jelentését. Annak, hogy a kivételes jelentőségű produkció vegyes fogadtatásra talált, valószínűleg oka az is, hogy a honi színházi tradíció ezt a fogékonyságot kevésbé fejlesztette ki a nézőben, aki hajlamos görcsösen ragaszkodni egyetlen lineáris történethez. Komoly munka vár Vidnyánszkyra és a hozzá hasonlóan gondolkodó alkotókra, hogy ezt a falat lebontsák; a *Mesés férfiak...* – önértékén túl – fontos lépcső lehet ezen az úton.



Schiller Káta felvételei



Máthé András felvétele

A Józanak csendje a Stúdió „K”-ban

A Mesés férfiak szárnyakkal Debreczenben