

korlókották régi darabja – tessék csak végignézni a YouTube-videókat, csupa-csupa öt-tíz éves gyerek játssza az első ötven találatban –, mégis, voltaképpen nagyon nehéz műve Griegnek, nem véletlenül csak a legnagyobbaknál, például Szvjatoszlav Richternél szólnak meg a rejtett mélységei, a billentések és az ütemek pontatlanságával való ironikus játék, a moll–dúr-váltások és a zárlat harmóniai bővítése. És Petrik Andreának el kellene hitetnie – érzelemtelen mimikával, de külön életet élő kézjá- tékkel, dühödt pedálozással, bármivel –, hogy Hedda művész, akit folyton félbeszakítanak, elhallgattatnak. Akit a Radnóti színpadán már nem a XIX. század végi, a dán–svéd arisztokrácia helyére a paraszti sorból, foggal-körömmel fölkapaszkodó norvég új elit földszagú patriarchizmus hallgattat el, hanem valami sokkal megfoghatatlanabb és sokkal penetránsabb mai magyar kulturátlanság. Arisztokráciánk már rég nincs, és már a szorgalom és a lemondás sem érték. Ezért lenne ilyen jó érezni a Falk-villa levendulaillatát, a kézirat maró füstjét, a nénik molyirtószagát, a férfiszájak dohány- és cefrebűzét meg az orunkba tolakodó lóporpárát, hogy tudjuk, hol vagyunk.

De nem érezzük. Petrik Andrea egy jellegtelen pianínón játssza a Grieg-keringőt a behúzott függönyök mögött; illetve nem is ő játssza, hanem egy gép. (vajon Richter?). A körülményekhez képest illúziókeltően. Pedig mindig csak az elejét halljuk az *Op.12 No.2*-nek, a keringő utolsó hangnemváltásaira – benne Hedda történetére – nem jut idő, soha. Pisztyolydörrenés. És Valló Péter megmutatja nekünk Hedda szétlőtt, véres halántékát. Pedig Ibsen sem akarhatja megmutatni, csak azt írja, hogy *életlenül fekszik a díványon*. Jörgen, Elvstedné és Berte körülállják, és eltakarják előlünk, nézők elől; Jörgen csak hátraszól a bírónak. Ehhez már nincs közünk, mert nem a mi halálunk. Hedda visszavonult a szentélyébe meghalni, hogy senki se lássa, és hogy mi se lássuk. Erre egy rendező nem veszi komolyan a hőse befelé menekülését, nem veszi komolyan Heddát?! Elbagatellizál egy ilyen ritka színésznői teljesítményt?!

„Meg kell érnie benned”

BESZÉLGETÉS GÁSPÁR ILDIKÓVAL

– Emlékszel, hogyan szippantott be a színház világa?

– A nagykanizsai általános iskolás évekből van talán az első emlékem: másodikban a tanító néni rám osztotta a kislány főszerepet a kulturális seregszemlén bemutatandó darabból, csak hogy „rossz magaviseletem” miatt meggondolta magát. Persze, rossz gyerek voltam, de nem rosszabb, mint máskor, ezért nem értettem a döntést. Végül az Élő Lelkiismeretet kellett játszanom egy fa mögött állva, mikor kiderült, hogy a farkast játszó osztálytársam megbetegedett. Egyből előálltam az ötlettel: majd én eljátszom, a fa mögül kiugorva. Álarcban, sajnos, így nagy bánatomra egyik szerepemben sem voltam végül fölismerhető a nézőtérrel. Két tannyelvű idegenforgalmi szakközépiskolába jártam Szombathelyen, és ott már rendszeresen írtam jeleneteket a koleszversenyekre; improvizáltam, rendeztem, játszottam. Később bejött hozzánk egy amerikai lány az angolórára, aki színjátszó csoportot szervezett. Beneveztünk az angol nyelvű drámafesztiválra, ahol megnyertem a legjobb színész nő díját. Végül baráti társaság révén bekerültem egy komolyabb nagykanizsai színjátszó körbe – Merő Béla rendező járt át Zalaegerszegről, Molnár Árpád tartott beszédtechnikát.

– Legjobb színész nő – hogyan lesz ebből dramaturgi ambíció?

– Emlékszem, a siker után – tizenhat éves voltam akkor – azt mondtam: jó, de én legközelebb már rendezni szeretnék. Ezzel együtt egy ideig tényleg a színészi pályára készültem. A színpadon szerettem lenni, de eljutni odáig a lámpalázam miatt rengeteg szorongással járt, kivéve talán az angol nyelvű játékot, ami felszabadítóbb volt. De ösztönösen érdekelt a másik oldal is: hogyan működik a színház, milyen rálátni az egészre. Az érettségi környékén még vacilláltam, de aztán a dramaturg szak mellett döntöttem, és a színészetet meg sem próbáltam.

– Tudtad akkor, hogy mit csinál pontosan egy dramaturg?

– Nem. Azt éltem meg, hogy a színház világában jól érzem magam, és közben érdekelt az irodalom. Ebből lett is egy kis kitérő, mert elsőre nem vetek fel. Elmentem Veszprémbe színháztörténet–német szakra, és rengeteget olvastam, tanultam a három év alatt, amíg meghirdették az újabb felvételit. Másodszorra sikerült, Kerényi Ferenc osztályába kerültem – és egyben rögtön kollégista is lettem. Azt éreztem, hogy végre a saját közegeben vagyok, miközben ez a későbbiekre is hatással volt, itt kezdődött a barátságom Hámori Gabival, és hamar egymásra találtunk a rendezőhallgatókkal is. Szabó Mátéval aztán másodévtől kezdve az összes főiskolás vizsgáját együtt csináltuk. Emlékszem, sokat veszekedett velem, amiért mindig ragaszkodtam hozzá, hogy valami egészet csináljunk. A gondolati ívekkel és nagyobb egészekből lettek aztán a félórás helyett hetvenperces vizsgák... Szerettem, amit együtt csináltunk: sokszor világítottam, hangosítottam, díszletet, jelmezt varrtam, és én voltam a próbákat összeszervező asszisztens is. Alig aludtunk, éjjel próbáltunk. Kemény volt, de jó visszagondolni rá.

– Csak a színész és a dramaturg szak között vacilláltál?



– Fel sem merült bennem, hogy rendezőnek jelentkezzem, talán nem mertem. Visszahúzódóbb, bizonytalanabb voltam annál, és nem is volt olyan erős a késztetés. Aztán másodévbén tanított minket Babarczy László, és év végén át lehetett jelentkezni dramaturgról rendező szakra. Keresésben voltam, nyitogattam az ajtókat, és érdekelt a rendezés manuális része – hát átjelentkeztem. Azt mondta, tehetséges vagyok, de éretlen.

– *Értetted, hogy mire gondolsz?*

– Nem gondolom, hogy az érettségemmel lett volna baj, de tény, hogy nem volt elég önbizalmam, hiányzott a határozott fellépés. Önmagában a rendezői pozíció nem ambicionált, nem vágytam arra, hogy mindent én csináljak, így ezt el is tudtam engedni. Azt kerestem, amiben ki tudok bontakozni, és a dramaturg szakma ilyen volt. A státustól még nem lesz igaz az, amit csinálsz; ahhoz meg kell érnie benned a közlési, kifejezési vágynak egy-egy konkrét anyaggal kapcsolatban. Nekem akkor mesterre volt szükségem, és nagy szerencsém volt: Ascher Tamásban meg is találtam.

– *Tanított a Főiskolán?*

– Nem, sajnos Babarczy említett egy évén kívül minket nemigen tanítottak rendezők, legfeljebb egy-két óra erejéig. Negyedévre gyakorlati helyet kellett találnunk, kinek-kinek saját magának, ami nagy teher volt a főiskolás dramaturghallgatónak,

akiket többnyire mégiscsak levegőnek néztek. Én akkor nem helyekben, hanem emberekben kezdtem gondolkodni; azt kerestem, kitől tanulhatok. Ascherral egyfajta szellemi rokonságot éreztem, ő pedig igent mondott a kérésemre – így lettem nála gyakornok.

– *Akkor kifejezetten nem helyet, hanem mestert kerestél. Aztán rövid időn belül lehorgonyoztál az Örkény Színházban.*

– Először a Katonában dolgoztam párat Ascherral, akkor csináltuk például az *Ivanovot*. Aztán magával vitt az Örkénybe, ahol két Ionesco-darabot rendezett, a *Különórát* és *A kopasz énekesnőt*. Az *arab éjszakába* egy szerencsés véletlen folytán kerültem, Bagossy Laci megtudta ugyanis, hogy már dolgoztam azzal az anyaggal (volt belőle egy fordításom), Mácsai Palinak pedig jó emléke volt rólam a Ionesco-előadás kapcsán. Így lettem *Az arab éjszakában* irodalmi konzultáns.

– *Ami mit jelent – szemben a dramaturggal?*

– Számomra nem jelentett különbséget, csak hát Bagossy Laci akkor még úgy vélte, neki nem kell dramaturg. Legközelebb aztán már dramaturgként szerepeltem a színlapon – sikerült meggyőzőnöm, hogy van ilyen szakma, erre azóta is büszke vagyok. Mácsai felkért a következő munkára, a *Sirályra*, én pedig maradtam az Örkény Színházban.

– *Kezdetől nagy feladatokat kaptál.*

– Nem tudom, mi az, hogy nagy feladat, én minden feladatot nagynak élek meg. Inkább az a kérdés, hogy eléggé ismeretlen terepre visz-e. Viszont azt hiszem, ez a saját kíváncsiságon, vállalkozó kedven, bátorságon is múlik. Röviden: akkora egy feladat, amekkorát csinálsz belőle.

– *Általában is olyannak látod a dramaturgok helyzetét a színházakban, amilyen az Örkényben?*

– Nem nagyon látok bele más színházak működésébe, de annyira azért igen, hogy tudjam: az Örkényben a dramaturg helyzete kivételesen szerencsés, mert a szakma komolyan van véve. A dramaturgok maguk is, de a rendezők és a színészek is komolyan veszik. Inkább régebbi élményeim vannak más helyekről, kezdő, sőt, főiskolás éveimből: az a tapasztalatom, hogy többnyire nem tudja sem a színház, sem a dramaturg, hogy mi is lehet az ő feladatköre. Nem alkotó emberként tekintenek rá, hanem mint egyfajta, ha kell, a lexikont is felcsapó, irogató elméleti emberre, akinek így aztán úgy sincs hitele, hiszen nem gyakorlati ember, tehát nem ért hozzá. Szerintem a dramaturgia nem elmélet, hanem nagyon is gyakorlat: a jól felépített előadás akkor is működik, ha nem kifogástalan ízlésű a szöveg, a színészet vagy a látvány. Sajnos, egyébként, sajnos.

– *Az Örkényre jellemző az abszurdhoz vonzódó műsorpolitika, egy kis kikacsintó játékoság és egyfajta eltartással fogalmazó színhészet, aminek dramaturgiai lehetőségét sokszor a te szövegátdolgozásod erősíti.*

– Ez az emberek gondolkodásából adódik össze, akik itt együtt dolgoznak. A színészek értik, szeretik és beszélik ezt a nyelvet, ami természetes Mácsai, Bagossy és Ascher számára is. A találkozási pont elsősorban talán az abszurd humor, de fontos az is, hogy több szemszögből lehessen látni a világot, hogy sok lehetséges olvasatát kapjuk az objektíve megfoghatatlan valóságnak. A színház talán ebben egy picit el van maradva a filmhez vagy a regényhez képest, melyek már jó ideje játszanak a több szemszögű narratíva lehetőségeivel. Magyarországon még mindig a XIX. századi polgári dráma hagyománya szerinti gondolkodás a meghatározó: vagyis hogy amit a színpadon látsz, az konszenzusosan igaz. Mintha volna egy mindent tudó, mindent látó elbeszélői szemszög. Mi sokszor nem csinálunk az Örkényben mást, mint hogy a filmhez hasonló gondolkodásmód szerint mesélünk: belső vágásokkal, ugrásokkal, nézőpontok váltogatásával. Elsőre itt is gyakori az ijedség, hogy lehet-e ezt majd követni, aztán többnyire

kiderül, hogy nagyon is, sőt, ez a fajta gondolkodás magától értetődő. Kizökkenti a nézőt is – és a színész is – a konvenciókból, megakadályozza a rutinszerű válaszokat.

– *Ennek a szemszögváltásnak szélsőséges megnyilvánulása az általam feldolgozott anyagokban gyakran megjelenő önnarráció, aminek révén az egyes szereplők dikciójában történik meg a perspektíva-váltás.*

– Sok fajtája van a narrációnak attól függően, hogy mennyire áll közel a beszélő az elmondottakhoz. Lehet teljesen önazonos azzal, amit elmesél, de fogalmazhat kívülről is, egyfajta rálátással önmagára. Mint ahogy az életben is működik egy ilyen típusú reflexióra és önreflexióra való hajlam: bizonyos traumahelyzetekben elkezdjük kívülről látni önmagunkat vagy épp a situációt. Létrejön egyfajta elidegenedés a személységtől, egy aszinkron abban, hogy ki vagyok én, és mit csinállok.

– *Ennek dramaturgiai megragadásához segíthetett például az Örkeny-drámák esetében a regények felhasználása.*

– Igen, bár a *Tótékban* nem a kettő – tehát a dráma és a regény – összegyúrásáról van szó, ahogy ezt sok kritikában írják. A regényből készült a szöveggönyv, annak a dialógusai szólalnak meg. És a nézőpontok változtatásával, szinte operai szerkesztésével (duettek, tercettek létrehozásával) elérhető, hogy végleg viszonylagossá váljon, hogy mi igaz. Tóttal együtt alóunk is kicsúszik a talaj, mi is megéljük azt, hogy az igazunk csak akkor igaz, ha más is igazolja. Ha nem, akkor nem. Ez pedig végtelenül kiszolgáltatottá tesz: egzisztenciális kérdés. És ebben nem a hatalom, a terror a döntő, hanem a manipuláció és a manipulált emberek. A *Macskajátékban* is a regényből, annak különös szerkezetéből következett a dramaturgiai megközelítés. A levelek és telefonbeszélgetések füzérében egészen a közepéig nem találkozunk egyes szám harmadik személyű írói hanggal, ott azonban váratlanul megjelenik egy ebből a szemszögből fogalmazott mondat, majd ez a hang még a regény végén is visszatér. Ezt a kizökkentő, elidegenítő, reflexív momentumot szerettem volna teatrálisán használni, vagyis hogy a forma váltson ki érzéki hatást, és hozza létre a nézőben a szereplő önmagától való elidegenedésének érzetét. Ez egy öngyilkosságra készülő ember esetében lélektanilag hiteles lehet, ugyanakkor ily módon a színészek ezt nem kell külön, pszichológiailag eljátszania. Ehelyett az Elbeszélő, az Alkotó, a Teremtő pozíciójával azonosulva képzeletben a tenyerére emelheti önmagát: Orbánnét, ezt az elárvult Pogány Juditot.

– *És a szöveg formai megoldása hozhat magával bizonyos szcenikai megoldásokat is, például egyszerű, jelzések díszletet, amit a narráció működtet.*

– Ez az a gyermeki játékoság a színházban, aminek a néző is része: bármi lehet bármi, csak fel kell dobnia a labdát, a néző pedig elkapja. Megszoktuk, hogy negyedik fal mögül kukkolunk, pedig a színház előben történik, mindenki lát mindenkit – hát miért csinálunk úgy, mintha ez, vagy hogy a színészek a nézőknek játszanak, nem volna természetes? És közben absztrakció, képzelet révén elrepülhetünk egy másik világba, a játék bevonja, és ideális esetben közösséggé alakítja a közönséget. Egy előadás formai megoldásai nem azért születnek, mert azon gondol-

kodom, hogyan legyen formailag érdekes, hanem az adott anyagból jönnek létre, sokszor azért, mert így a legpraktikusabb. A *Bohémelet* például nagyon sok helyszínen játszódik. A kézenfekvő az lenne, hogy a helyszínváltások számát csökkentjük. Csakhogy a cselekmény szempontjából épp az a fontos, hogy a bohémek állandóan vándorolnak, úton vannak, egyik vendéglátó-ipari egységből mennek a másikba. Ebből született az ötlet, hogy ők maradjanak egy helyben, és a helyszín változzon körülöttük úgy, hogy mindig egy ember (pincér, sőt, szobor, virág, kutya) jelentse az egyes helyszíneket: valaki bejön, és azt mondja, most itt és itt vagyunk, és akkor miért nem tehetné hozzá mindjárt azt is, hogy egyébként főszereplőink épp mire gondolnak. És ebben a mesebeli pofátlan naivitásban, azt hiszem, ott van a bohémvilág ethosza is: bárki bármit mond, én nem adom fel, hiszek a csodában. Szerintem ettől bohém a bohém, és nem azért, mert folyton mulat. Az elinduláshoz mindig szükségem van egy ilyen ötletre, alapgondolatra, enélkül el sem tudom képzelni a munkát.

– *Dramaturgként ezeket az ötleteket a rendező kezébe adod, és elengeded, míg ha rendezel, elejétől a végéig kísérheted őket a megvalósulás útján. Schiller Stuart Máriájával már a harmadik rendezésedre készülsz.*

– Ahogy a másik két darabot, *Pierre Notte Két néni, ha megindul-ját* és *Daniel Danis Kivijét*, úgy ezt is másoknak ajánlgattam korábban, de aztán megérett bennem mindaz, amiért *engem* foglalkoztat, és úgy döntöttem, megcsinálom.

– *Mi fogott meg benne?*

– Először is egy identitásprobléma; az, hogy mennyiben határoz meg egy tragédiát magában hordozó situáció szorításában hozott döntést a személyiség, és mennyiben a helyzet, amelyben megszületik. Tulajdonképpen az örök kérdés, a szabad akarat kérdése ez. Nem tudom a választ, a kérdésfölvetést tartom fontosnak. Ehhez pedig kapcsolódik bűn és bűnhődés tematikája: meddig tart az igazságosság, és hol kezdődik az önkény, mikor válik az ember végzetesen bűnössé, és van-e olyan, hogy nincs jó döntés? Mi a rabság, és mi a szabadság? Létezik-e belső szabadság? Vagy csak addig, amíg nincs fizikai fájdalom? Mennyire határozza meg biológiai, anyagi létezésünk szellemünk, érzelmeink működését?

– *Ráadásul nem is akármilyen emberek kapcsán merül fel a szabad akarat kérdésessége: két karizmatikus egyéniség feszül egymásnak.*

– Lényeges ebben a hatalmi dimenzió, és ezzel összefüggésben nőiség és vezetés viszonya. Két erős nő, Erzsébet és Mária, akiket mégis benyelni látszik a helyzet, ami összeköti őket. Éppen ezért érdekel kettejük hasonlósága, az, ami közös bennük. A felszínen inkább a különbözőségük látszik: egy szűz királynő és egy nőiességet maximálisan vállaló és fegyverként használó végzet asszonya. Két stratégia van, és két situáció: az egyik nő nyerni, a másik veszteni látszik. Végül, persze, kérdés az is, hogy mi a győzelem, és mi a vereség.

– *A nőiség megélésének kérdése a Két néni, ha megindul-ban is felmerül.*

– Igen, bár ott ez már az elvesztegetett élet perspektívájából történik. Hogy menthető-e még valami.

A testvérpár egyike semmit nem élt meg fiatalon, míg a másik a legkevésbé sem fogta vissza magát. Az egyikük nehezen mozdul, a másik folyton menne. Viszont végeredményben mindketten vénlányok, örök kislányok maradtak, akik az anyjuk mellett öregedtek meg. Egyetlen valódi férfi-kapcsolatuk az emlék, amely az apjukhoz fűzi őket. Talán ez az apa iránti szerelem az, ami miatt nem tudtak felnőni.

– Macskajáték-helyzet: idős lánytestvérek, gyökeresen eltérő életstratégiával leélt évtizedekkel a hátuk mögött.

– Igen, de miközben Giza és Orbánné között éppen az okozza a feszültséget, hogy Orbánné még mindig teret enged a szerelemnek, a két néni némi huzakodás után végül együtt indul el megkeresni apjuk sírját – esetükben ez már inkább csak a múlt konfliktusa.

– Miközben csak ott kering körülöttük a férfi – akit éppen te írtál a darabba.

– Mert nem tudom elképzelni a világot férfiak nélkül. Ez valahogy ösztönösen jött: az elejétől kezdve tudtam, hogy ehhez a giccses és magába merülő szentimentalizmushoz szükség van az éles rálátást nyújtó perspektíva ellenpontjára; úgy is mondhatnám, hogy egy kinevető férfi-szemszögre az érzelmes-érzelgős nővel szemben. Persze mindkettő iróniával jelenik meg, de nagyon fontos a nézőpontváltás lehetősége.

– Irónia, ellenpont és a szereplők közötti vagy szerepen belüli nézőpontváltás dramaturgiai lehetősége tér vissza újra és újra. Ami hatással lehet a színészi játékokra, a megformálás mikéntjére is.

– Igen, pszichológiai helyett inkább egyfajta brechti megközelítést tesz természetessé, bár nem egészen az, mert ebben az esetben a színésznek nem kell reflektálnia az eltartás tényére – állítólag ezt a színháztudósok posztempikus színháznak nevezik, de én ehhez már tényleg nem értek. Ez lehet az, amit az Örkeny Színház társulatát jellemezve eltartással fogalmazó színészetnek nevezte. A német színészetre jellemző ez, de ugyanezt a finom tudatosságot tapasztaltam a Budapest Bábszínház színészeinek játékában is, amikor a *Líra és Epikát* csináltuk Mácsaival.

– A Kiviben aztán két bábszínésszel, Spiegl Annával és Bercsényi Péterrel dolgoztál.

– Igen, azt hiszem azért is gondoltam rájuk, mert az a szöveg nagyon erősen sugallja ezt a játékot. Amikor azt az instrukciót adtam, hogy úgy kéne játszani, mintha a testük lenne a báb, pontosan értették, ahogy azt is, hogyan tehető eszközzé a színész és a szerep közötti eltartás mértéke. Amihez hozzátartozik, hogy adott esetben, egy-egy pillanatra, egy-egy gesztus erejéig képesek legyenek akár meg is szüntetni ezt a bizonyos távolságot. Mintha egy kamera volna a fejedben, amivel kinézel a világból: amikor a fejedben van, önazonos vagy, aztán elkezded távolítani, és így jutsz el a szuperközelítől a nagyotálíg. Ráközelítés és eltávolítás dinamikájában születik meg az a különleges viszony, ami lehetővé teszi, hogy a *Kivi* tantermi előadásként működjön. Hogy magától értedően vezessük a gyerekeket, hogy mikor figyeljenek ránk, és mikor játsszanak velünk. Hogy legyen helye az interakciónak, de közben megszülessenek az intim

és megrázó momentumok is. Az összpórákra behívott barátok-kollégák közül többen is felvetették, hogy a különböző pozíciójú megszólalásokat (civil, színész, szerep stb.) válasszam el élesen egymástól. Csakhogy engem épp az átmenetek elmosása érdekelt, hogy ne lehessen tudni, hol kezdődik a szerep, és hol a színész – mivel, szerintem, ilyen nincs is. A test a színpadon van, és játszik, ha akarja, ha nem. A többi fantázia és játék, játékoság kérdése: a főszereplőket alakító két bábszínész például gyümölcsökből és zöld-



Schiller Kata felvételei

ségekből teremt maga köré társakat. Furcsa, kifordított tautológia ez: a citrom játssza a citromot, aki mégiscsak egy citrom, és úgy hal meg, hogy kifacsarják, viszont mivel addigra a képzeletünkben emberré vált, a halálát brutális gyilkosságnak éljük meg.

– Elkíséred az előadást az iskolákba?

– Igen, izgalmas is számomra ez a műfaj. A tantermi előadáson a gyerekek otthon vannak, aktívak, részt vesznek a dologban. És erős élmények ezek a kisvárosokba, falvakba tett utazások, sokszor mélyszegénységben élő gyerekek közé. És tudod, az a legérdekesebb, hogy amikor elfogadják a játékszabályokat, és belemennek a játékba, nincs akkora különbség abban, hogy hogyan reagál a budapesti elit gimnáziumba járó fiatal vagy a szolnoki sni-s [sajátos nevelési igényű iskolába járó – A Szerk.] kilencedikes. Ez némi eredményre ad okot.

– A kortárs magyar drámával hogy állsz?

– Nagyon jó lenne, ha a kortárs magyar irodalom be tudna kerülni a színházakba. Az írók számára is újra értéke kellene legyen a drámának. De közelebb is kellene kerülniük a színházhoz. Voltak olyan korszakok, amikor a jó drámák színházi műhelyekben születtek. A drámának most nincs irodalmi presztízse, és talán az írók oldaláról is hiányzik a kísérletező kedv, a nyitottság; ezen közösen kellene változtatnunk.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
ADY MÁRIA