

Hermann Zoltán

A százéves háború

- AVAGY A TÖRTÉNELMI ÉS DIALEKTIKUS MAZUCHIZMUS

JAROSLAV HAŠEK - KARL KRAUS - MARTA LJUBKOVÁ: *1914. TÖRTÉNELMI REVÜ EGY RÉSZBEN*
 KOVÁCS MÁRTON - MOHÁCSI TESTVÉREK: *E FÖLD BEFOGAD, AVAGY SZÁMODRA HELY*

Az évfordulók a legritkább esetben mentesek a mazochista önbecsapásoktól. A történettudományi, irodalomtörténeti narratívák ritkán képesek elkerülni, hogy ne a „mi történt?” és a „miért történt?” új és még újabb hipotéziseit vonultassák el a szemünk előtt, mint egy díszszemlén; a színház – és az irodalom, mondom, *elvilég* – azonban képes arra, hogy egy ilyen tragikus centenáriummal, mint az első világháború kitörésének évfordulója, ne csak a száz évvel ezelőttire emlékezzen-emlékeztessen,

hanem az azóta eltelt száz évre is. Robert Wilson Víg-színházban bemutatott *1914-e* és a Mohácsi testvérek *E föld befogad*-ja nem vezeti félre a nézőt, nem okokat keres, hanem a következményekre kérdez rá. A Wilson-revü és Mohácsiék technikainak tűnő, de mély értelmű szerepcseréi egyszerűen azért vannak, hogy a „mi romlott el?”, a „milyen destruktív erők szabadultak el 1914-ben?”, a „miben vagyunk kénytelenek élni ma is?” kérdéseivel nyugtalanítsák a mai színházlátogatót.



Kétség nem fér hozzá, hogy az *E föld befogad az 1914* egyenes folytatása. Ma sem értjük pontosan, miért tört ki a „tizennégyes háború”. Értelmetlennek és logikátlanak tűnt már száz éve is, ahogy abszurd (tragiko-abszurd) a XX. század története is. Két figyelemre méltó jelenség azonban kíséri az első világháborút, amit ritkán szokás tudatosítani. Az egyik részben oka is a háborúnak: a klasszikus, XIX. századi politikai ideológiák a századfordulón a saját szélsőségeikkel kezdenek kokettálni, és a XX. században oly sokszor szemlesütve, félrenézve játsszák át nekik a kormányzást. A konzervatívok a szélsőjobb, a szociáldemokrácia a kommunista szélsőbalnak, a liberálisok a polgári radikálisoknak. Lényegében az egész XX. századi magyar történelem arról szól, hogyan kerül a hatalom az egyik szélsőség kezéből a másik szélsőségébe. Nemcsak a 1914-es hatalmi elitek nem tudták kezelni a háborúpárti szélsőségeikkel való konfliktusaikat – mint a történészek írják (most olvastam bele Bihari Péter új, 1914 – *A nagy háború száz éve* című könyvébe) –, de mintha, különösen Közép-Európában, az egykori Monarchia országaiban, nem tanult volna meg soha többé egyetlen politikai elit sem konfliktusokat kezelni – csak *elfojtani*. A másik kísérőjelenségre is ritkán figyelünk oda: arra, hogy az első világháború volt az első szisztematikusan dokumentált, mediatisált háború, a tömegmédiák korának első nagy háborúja. Haditudósítások, fotók, képeslapok, film- és hangfelvételek, albumok: magántörténetek felfoghatatlan mennyiségét termeli ki a „tizennégyes” háború, s ezek

a mikrotörténeti dokumentumok hol könnyen, hol nagyon nehezen illeszthetők a politikai ideológiák által diktált hatalmi elbeszélésekbe.

Vajon mit ért egy amerikai rendező Közép-Európa elmúlt száz évének történelméből? A lényegét. A szélsőségek létformáit: az optimizmus és a pesszimizmus attitűdjének megszemélyesítéseit, az Optimista és a Pesszimista bohóc alakját (Václav Postránecký és Vladimír Javorský) – az *optimista* színész mintha néhai Miklósy Gyuri bácsi reinkarnációja lenne, Wilsonnál még a véletlen is kísérteties –, a fekete-fehér kontrasztjaiban való gondolkodást; a fekete-fehér képiséget. Minden fekete és fehér, a díszlet, a jelmezek, spagetticsíkos öltönyök, a vetített hátterek (a prágai képeslap); minden fehér és fekete, mint az újságpapíron a betűk (az újságok, amelyek nem írnak semmiről 1914-ig, aztán boldog örömmel kezdik közvetíteni a háború személyesből propagandává züllesztett történeteit, a híreket a halál ezer formájáról, a bűnről, ami csak a háborúban nem bűn). Feketék és fehérek, mint a fotók vagy a pergő filmkockák, amelyekben nem lehet eldönteni, melyik az a szürke, amelyik már nem a fehérnek és még nem a feketének az árnyalata. Az külön izgalmas, hogy ez a szigorú, derékszögű vonalzókkal rajzolt geometria milyen jelentéstöbbletet kap a Vígszínház épületében, az egykor önmagát ünneplő Monarchia hamis gipszcsipkéi között.

A Wilson és a videoanimátorok által létrehozott látvány – a díszlet és a világitáskonceptió Wilson munkája – mindent ennek az erős, kontrasztos képnek



1914
Eszenyi Enikő, Pavla Beretová, Jan Kolenik, Eva Salzmánová, Milan Stehlik



Jan Kolenik, Raduz Macha, Filip Rajmont, Jan Bidlaš,
Eva Salzmanová, Milan Stehlik

rendel alá. Ez is egy fajtája a mai magyar színházból hiányzó koncepcionális következetességnek. Elképesztően kevés elemből, parvánok frontális síkjaiból, fekete- és fehérrel festett arcokból, a színészek hol marionett-, hol árnyjátékszerű, esetlen mozgásából, hol a némafilmek másodpercenkénti tizenhat képkockás, szaggatott mozdulataiból állnak össze az előadás története. Mintha különben nem is történetek lennének, hanem lírai reflexiók, képi recitativókra felelő színészi áriák. Egyetlen nagy hasonlat a *háború* – és az utána következő első száz év – kezdetéről. Arról, hogy hogyan vagyunk képesek átélni a háborút, ha nem vagyunk ott, ha a hátszországban vagyunk, vagy száz évvel később élünk. A mediatizált háborúnak éppen az a sajátossága, hogy közvetít a front és hátszország között, fekete-fehér képekben, leszűkít, vagy tendenciózusan félreértelmez. Hamis képet hoz létre, s az emlékezetben ez a hamis kép marad meg. Nem is véletlen, hogy a halált megszemélyesítő, Liszt Ferencnek maszkírozott öreg színésznő, Soňa Červená operaénekes-díva kezében elvillanó magnéziumos vaku lesz a lövészárkok felett robbanó bombák metaforája, az pedig a régi társadalom familiáris hálózatainak szétszakadásáé, attól a pillanattól kezdve, ahogyan ez a gigászivá növvő vakufüst beúszik a nézők feje fölé. Döbbenetesen erős képek.

Wilson eltúlzott képi kontrasztjai nem egyszerűen a történelmi és ideológiai szélsőségeket, szélsőséges gon-

dolkodásmódot jelenítik meg, hanem a szélsőségektől mentes közösségi diskurzusok hiányát. A színek hiányát, néha a háttérre derített halotti kékeket és életteli vöröseket. Az előadás nem valamiféle absztrakt, avantgárd nyelven beszél nekünk, közép-európaiaknak erről a hiányról – bár az kétségkívül lemérhető belőle, milyen az a cseh–amerikai színházi nyelv, amelynek a tradícióban erősebben van benne az avantgárd, mint a miénkben –, hanem éppen ellenkezőleg: ennek a geometrikus és *szuprematista* (ha már említik a darabban az orosz Malevicset!) absztrakciónak komoly tartalma is van: történetfilozófiai tartalma.

Azt hiszem, az első világháború – vagy a XX. század – történetét nem szabadna és talán nem is lehet máshogy, csak cseh nyelven megírni, és feltehetőleg csak úgy, ahogy Pavel Ouredník megírta 2001-ben, az *Europeana: A huszadik század rövid története* című történelmi esszéjében vagy Pavel Vilikovský *Az utolsó pompeji ló* visszataszítóan önigazoló narrátorának mondataiban. Szükszavúan és kemény szatíráként: így írná meg egy amerikai vagy egy közép-európai, akinek valami természeti csoda folytán nem ment el a józan esze. A cseh és a szlovák *Nemzeti Színházak* és a *Vígszínház* budapesti produkciója, a darab prágai bemutatója és a tervezett linzi és müncheni változatok történetfilozófiai „projektje” tiszteleg a közép-európai normalitás maradékai előtt.

Németül csak bőbeszédűen lehetne megírni ezt a történelmet, mint Thomas Mann a háború ideológiai előzményeit, utólagosan, *A varázshegyben*, vagy mint a Jicínben született Karl Kraus félezer oldalas, kétszáz jelenetből álló, 1918-ban befejezett, ötfelvonásos tragé-

diájában, *Az emberiség végnapjaiban*, vagy a *Fackel (Fáklya)* című lapjának majdnem ezer lapszámában (1911-től lényegében egyedül írja). Kraus történetfilozófiai és zsurnaliszta krónikája végtelenen fenomenológikus és dokumentatív: mintha minden jelenetet, minden hírt rögzíteni szeretne, mert látja, hogy a háborúnak annyi arca van, ahány hétköznapi mondatba, gesztusba képes beépülni. Wilson és a szövegíró/librettista, Marta Ljubková Kraus nézőpontjából indulnak ki, de az előadás logikája Jaroslav Hašek *Svejkjének* észjárását követi. Svejk nem hülye, ahogy róla gondolnánk, Svejk maga a normalitás, mert nem tud a háborús lözúngok, az újságírói, propagandisztikus és tendenciózus csúsztatások vagy a háborúnak a józan ész érvényességét felfüggesztő világához alkalmazkodni. Svejk az utolsó közép-európai racionalista – Ouředník, Vilikovský, Capek és Hrabal hőseinek előképe –, aki minden őt érő, verbális és tettleges, ideológiai és hatalmi agresszió ellen egy történettel tiltakozik. Egy egyszerű történettel, amit akár Kraus is írhatott volna, egy X-ben lakó, Y nevű, Z foglalkozást űző kisemberről, aki élne a maga boldog vagy örömtelen életét, aki szeretne egyszerűen a maga által okozott tragikus minihübriszek áldozata lenni. Ehelyett áldozata lesz olyan világtörténelmi vétsé-

geknek, amelyekhez neki semmi köze. (Vagy csak nem veszi észre, hogy a kocsmában miket beszél.)

Svejk történetei mögött mindig ugyanaz az egy történet van. Kraus kétszáz jelenete mögött a kétszáz történet többszöröse. De csak rajtuk keresztül láthatjuk meg, hogy a „nagy háborúnak” ma sincs vége.

Sajátos jelenség, és Közép-Európának az 1914-ben tematizált befejezetlen tragédiájáról a legvilágosabban



FENT: Vladimír Javorský és Václav Postránecký
BALRA: Soňa Červená



Lucie Jansch felvételei

beszél az előadás-projekt nyelvisége. A német, cseh, szlovák és néha magyarul megszólaló színészek beszédét feliratozni kell. Bal szélén angolul, a rendező közvetítő nyelvvé vált anyanyelvén – hiszen fesztivál van, nem magyarok is ülnek a nézőtéren –, jobb szélén pedig magyarul. Ami magyarul hangzik el, ahhoz nincs felirat. De hát mi is volt ez a Közép-Európa száz éve? Németország és a Monarchia? Száz évvel ezelőtt sokan beszéltek még a másik nyelven, ma pedig feliratozni kell az 1914-et egy magyar színházban? És feltehetőleg a linzi és müncheni változatban majd a *Halál* által mondott német szöveget nem kell. Csak a többi. (Állítólag a harmadik budapesti előadáson elromlott a feliratozógépet, a közönség ezt egy darabig tűrte, majd többen bekiabáltak, hogy „Elromlott a felirat!”, meg hogy „Nem lehet érteni, miről van szó!”. És ez csak akkor zavar bennünket, ha elromlik a technika? Egyébként nem?) Hol a közös nyelv? Hol a dialógus, tudunk-e még 2014-ben a másik anyanyelvén megbeszélni dolgokat? Esetleg már a sajátunkon sem?

Ami a szélsőségek dominanciáját és a média diszfunkcionális működését illeti, végül is rá kell jönnünk, hogy az elmúlt száz év története a történelmi mazochizmus története. A szexuális perverzióként értett *mazochizmus* – és előszobája, a *szadizmus* – értelmében is, de a Freud által *morális mazochizmusnak* vagy a később, az osztrák-amerikai pszichoanalitikus, Reik



E föld befogad, avagy Számodra hely
Patkós Márton, Takács Nóra Diána, Kocsis Pál és
Némedi Árpád

Az előtérben: Vajda Milán, Bíró Kriszta és Némedi Árpád

által *szociális mazochizmusnak* nevezett fogalmak értelmében is (Theodor Reik: *Aus Leiden Freude – Masochismus und Gesellschaft*, 1940). Wilson figurái ezt a társadalmi mazochizmust jelenítik meg. Reik a legtöbbször az egyén és a közösség, az egyén és a hata-



lom mazochista viszonyáról beszél, ami a XX. századi Európában később sem ritka jelenség. A diktatúrák és általában az ideológiai szélsőségek által vezetett, háborús vagy háborús retorikát használó kormányzatok a velük való azonosulásra kényszerítik az egyént, s az egyén minél inkább aláveti, minél mélyebben alázza meg magát, minél vehemensebben csonkolja saját lelkiismeretét és a saját testét, annál „értékesebb” része lesz a hatalmi struktúrának. Sőt, igazából a testi (ön)büntetésétől való fenyegetettség által azonosul az egyén az őt büntető hatalommal, csak ez a viszony elégíti ki, csak így érzi magát a közösség részének. Reik tézise mintha egyébként is egy perverz szexuális viszony leírása lenne – de a XX. századi hatalmi diskurzusok sem véletlenül a szexuális perverzió metaforáiból építkeznek. (Reik különben hosszan tárgyalja, hogy a zsidó-keresztény vallásosság egyes formáiba – illetve ezek túlhajtásaiba –, a prófétai hagyománytól a mártírkultuszokon keresztül a kálvini szigorúsáig, kétségkívül bele van kódolva ez a „morális” mazochista attitűd.)

Az „erogén mazochizmus” történetét játszsa a fegyelmzett és a koreográfiához tökéletesen alkalmazkodó Eszenyi Enikő. Mintha Eszenyi maga akarta volna eljátszani a megalázott kurva szerepét. A Víg igazgatói pályázatának kontextusában ez üzenet is, ugyanaz, mint a *Mephisto* utolsó jelenetée: „Mit akarnak ezek tőlem, én csak egy színész vagyok?” A szexuális kínzás jelenetei a krausi és wilsoni kontextusban persze szociális természetűek is, a szexuális tárgyá tette test, a szexuális kielégülés és a fájdalom (gyilkosság) beteges összekapcsolása a háború női teste. Messze más szerepe van a katonaruhába bújtatott, férfiasított és a nemiségét elvesztett öreg testnek.

Más kérdés azonban, hogy a társadalom egészének működését lehet-e a *mazochisztikus* jelzővel körülírni. Reik szerint mindenképpen. Az 1914-es év tömegpszichózisát, a háború „ünneplését”, a kulturális másság tisztelete helyett megjelenő ultranacionalista gyűlölködést, a háború végén elszenvedett veszteségekben élvezettel tocsogó kudarcneurózisokat, a fájdalom retorikájában önazonosságra lelő mazochista revansizmust mi más jelzővel lehetne illetni? Ezek vagyunk. Eszenyi Enikő „magánszáma”, József Attila *Íme hát megleltem hazámat*-jának felmondása, egyértelmű üzenet a mai magyar nézőnek. Kicsit talán túl direkt is. Konzekvenssebb lenne egy másik vers Adynak *A halottak élén* című kötetéből, de ezen végül is semmi nem múlik.

József Attila verse Mohácsiék darabjához illene jobban. Ijesztő, mennyire egyforma a két darab. Mennyi a színtelenség (Mohácsiéknál a szürke és a barna, a föld színei dominálnak), milyen változatos formái vannak a hatalommal való beteges azonosulásnak, mennyire felcserélhetők a szerepek ebben a patológikus társadalmi hálózatban. Az *E föld befogad* – alcímében a retorikai mazochizmussá átalakuló Vörösmarty-idézet (és más, Petőfi- és Arany-idézetekkel) – folytatja az 1914 történetfilozófiáját. Mintha *Az emberiség végnapjai* 1941-es, kamenyec-podolszki színe következne: itt már nemcsak a hatalommal való azonosulás perverz kéjei jelennek meg. Mohácsiéknál lényegében mindegy, hogy a hatalomtól elszenvedett kínzás vagy az önkínzás okoz-e nagyobb örömet. A magyar történelemben

– és a közép-európaiban – 1941 már az az állapot, amelyben nincs hova visszavonulni, megszűnt a racionalitás és a normalitás. Švejk hiába poénkodna, mert már nincsenek történetek X városka Y nevű lakójáról. 1941-ben Kraus már nem írja a *Fáklyát*, és Reik már nem él Ausztriában. Ami 1914-ben elindult, vagyis a nemzeti mazochizmusok kormányzati erőre emelkedése, az nem más, mint az a hatalmi logika, ami 1941-re szükségszerűen „áthuzalozta” a közösségek hálót, szétválasztott és elpusztított családokat, szomszédságokat, kollegiális köröket – és a társadalmat a hatalomhoz való perverz viszonyok mentén strukturálta újra.



Schiller Kata felvétele

Varga Lili, Patkós Márton és Kerekes Éva

A Kovács Márton és a Mohácsi testvérek által írt, dokumentumokból, családtörténetekből montázsolt darab a Horthy-korszak perverz kórképeit sorolja. Milyen az a társadalom, amelyben minden kölcsönös emberi érzelem, közeledés, minden vállalt és választott identitás megszűnik, és hatóságilag csak a hatalomhoz való viszony szerinti kapcsolatrendszer engedélyezett?

Elementáris erejű jelenetei vannak a szöveggönyvének. (És nagyon nagy dolog, hogy mindkét előadás meri vállalni, hogy egyvégtében, szünet nélkül játszanak a színészek. A sokkoló kezdetektől a végéig nincs üresjárat, a nézőt sikerül folyamatos feszültségben tartani: saját családtörténeteinkkel vagy absztrakt értékrendünkkel szembesítenek a színpadi szituációk.) Kiemel-

kednek a sorból a belügyminiszter álmáról, a halál pillanatának lefotózásáról (a sötétben exponált kép és az utána a színpad felett lebegő magnéziumfüst – mint az 1914-ben – a halálba elszálló lélek metaforája) és a perverz motozási procedúráról (egy régi szerelmi kapcsolat ön maga patológikus ellentétévé válásáról) szóló jelenetek.

Az *E föld befogad* kivételes, ritkán látható színházi pillanatai azonban a színészi szerepcseréknek és a tragikus témában is benne rejlő ironiának, a nevetés felszabadító erejének köszönhetőek. (A nevetés itt nem blaszfemikus ahogy Mohácsiék *Képzelt betegjében* is láttuk, ez a fajta humor erősen foglalkoztathatja őket: a közönség nevetése itt is rituális, a gyásztól való megszabadulás önkéntelen gesztusa.)

Wilson 1914-e is szerepkörökre épít, de az egy-két ruhacsere, az állandó és jelentéssé smink és frizura, a színészek testalkata és fizikuma szigorú keretek között tartja szerepváltásaikat. A színészek több szerepet játszanak, alapvetően azt, hogy az adott karakter, az Optimista és a Pessimista bohóc, a delnő, a hős, az öregember, a pechfogel stb. hányféle történetkontextusba helyezhető át. Mohácsiéknál ez sokkal összetettebb. Már az első jelenet megadja a kódot a megmagyarázhatatlannak tűnő szerepcserék egész láncolatához. A cselédlány férfi, a belügyminiszter és az államtitkára – akik álmukban azt sem tudják, hogy önmagukkal azonosak-e, vagy a másikkal, esetleg Hitlerrel vagy Árpád „apánkkal” –; amikor látjuk, hogy a színész az egyik jelenetben zsidó családfőt, a másikkban perverz motozót játszik, amikor a színésznő egyszer a KEOKH „munkatársa”, máskor meg egy katonatiszt rabszolgaként tartott szeretője, feltűnhet a szereposztás alaposan végiggondolt koncepciója: a magyar társadalom 1941-hez (és 1944-hez, az ötvenes évekhez és tovább) vezető szociál-pszichopatológája, a kényszerű, de osztársadalmivá váló mazochizmus és összes következményei. Nincs kivel azonosulni.

Mohácsiék ismét valami nagyon fontos dolgot mondanak – több jelenetben is mintha Reik 1940-es, *A mazochizmus és a társadalomjának* illusztrációját látnánk a színpadon, úgy, ahogyan 1941-ben megtörténik –, kár, hogy a kísérőzenében, a táncjelenetekben és a darab utolsó epizódjában mégis a holokauszt-témához rögzült, patetikus és melodramatikus regiszter köré szervezik az előadás szimbólumrendszerét. Biztos vagyok benne, hogy a hatalom perverz kétarcúságán való nevetés mélyebb jelentésrétegek felé mozgatja a nézőt, mint a melodráma. Ebben a hatalmi struktúrában – ne felejtjük, csak a hatalomnak van struktúrája, mert a kisközösségek, a család, a szolidaritás elemi szféráit, a civil kapcsolati hálókat a hatalom mind felszámolta – bárki kerülhet bármilyen szerepbe. Illetve bárki kerülhet bármelyik olyan szerepbe, amit eljátszani képes. Mohácsiék trükkje ismét a legsötétebb színész-pszichológia:

ki mit képes eljátszani? Érdekes volna végiglemezni, hogy ez a jelenetről jelenetre változó perverz kombinatorika melyik színészből mit hoz elő. (Kíváncsi volnék, hogy a próbák során cserélődtek-e a színészek között a megírt szerepek.) A legnehezebb feladat most is Kerekes Évának, Kerekes Viktóriának, Gálffi Lászlónak, Gyabronka Józsefnek, Epres Attilának, Debreczeny Csabának és Némedi Árpádnak jut. Valószínűleg nem könnyű elviselni a megalázók és a megalázottak közötti szerepváltásokat. Mintha Kerekes Évát nem is látnánk a beteges hatalmat megszemélyesítő szerepben, egyik jelenetben sem. Mintha képtelen volna ilyesmit játszani. Ha egy pillanatra elfelejtjük a súlyos témát, a színészi játék önmagában is megrendítő. Ebben van az előadás felszabadító hatása: megértjük a hatalmi mazochizmus dialektikáját. A melodráma csak büntudatot okoz, de a büntudat és a bocsánatkérés a mai nézőnek már kevés.

Nem azért nehéz feladat ezeket a szerepváltásokat eljátszani, az áldozattal azonosuló gyilkos és a gyilkossal azonosuló áldozat, a gyilkos által eljátszott áldozat és a gyilkost játszó áldozat típusait felismerni, mert kivesztek az életünkéből. Ellenkezőleg. Egyáltalán nem vesztek ki. Így szerveződik át az életünk, ők szervezik át az életünket. A hatalom perverziója az, hogy az áldozatai nem rombolják, hanem építik a rendszerét. Felismerjük őket, mert ennek a szociális mazochizmusnak, a megalázkodásban gyönyört keresőknek külön gesztuskészletük van: bármit mondanak, a testük egyértelműen beszél. Azért nehéz feladat Mohácsiék színészenek lenni, mert ép lélekkel ezt a szadista-mazochista gesztusvilágot még játszani is veszélyes. A színészi játék alig megfogható és szinte tudattalan gesztusai mutatják meg – az, ahogyan Gálffi vagy Kerekes Éva tud (vagy nem tud) gyilkost és áldozatot játszani –, hogyan maradjunk távol a szociális mazochizmus szerepeitől. A szöveg, a jelmez, a színpadi térbe bejátszott zene él, de ehhez képest másodlagos.

Wilson és Mohácsiék ugyanazt mutatják meg a nézőnek. Wilson a tömegmédia ábécéjével, Mohácsiék a közvetlen, intim színházi jelenletben. Wilson hibátlanul, Mohácsiék sok hibával, de a három kiemelkedő jelenetben sokkal sötétebben és igazi katarzissal. Ha eddig nem ismertük volna fel, most láthatjuk, hol vagyunk. (Miért csak mi vagyunk itt? A többiek miért gyógyulnak ki belőle?)

A százéves háborúnak csak epizódjai játszódnak a frontokon és a deportálógázonokban. Maga a háború 1914 óta a hátszobában zajlik, a bénult tömegek és az agresszív, a szélsőségekkel közösséget vállaló vagy nyíltan szélsőséges politikai elitiek között. Csak ritkán veszszük észre, csak ritkán és titokban merünk nevetni ezen a mazochista világon. De otthon vagy a színházban még merünk. Például a Vígben és az Örkényben, este héttől negyed tízig.