

ZSIGMOND ANDREA

Kivágják a cseresznyéskertet?!

Egy színházi metaforaháló felfeslése

„Tetszik Önnek ez a kert? Vigyázzon, hogy ne tegye tönkre, mert az öné.”¹
(Malcolm Lowry)

Mi a színház? Minek gondoljuk, mit várunk el tőle? A választ sokféleképpen lehet keresni. Egyik módja a probléma felfejtésének, hogy megnézzük, milyen metaforák segítségével szoktunk beszélni a színházról. Egy korábbi tanulmányomban már kísérlet tettem arra, hogy egy színházi alkotó metafora-repertoárját feltérképezsem. Ariane Mnouchkine-nel, aki több mint ötven éve a francia Théâtre du Soleil rendezője és igazgatója, megjelent egy beszélgetőkönyv magyarul;² abból kigyűjtöttem Mnouchkine összes színházra alkalmazott metaforáját, rendszereztem az anyagot, és következtetéseket próbáltam levonni belőle.³

Jelen szövegben szintén metaforák vizsgálatára vállalkozom, hivatkozva helyenként a korábbi gyűjtésekre. Ezúttal nem egy alkotóra, hanem egy szerzőre fogok elsősorban fókuszálni. Olyasvalakire, aki a következő két véglet közé sorolja magát: „Mi egyéb volnék én, mint egy kiforratlan író, és egy félíg-meddig teoretikus? [...] Erre vállalkoztam: úgy írni, hogy közben ne álljak sem egyik, sem a másik oldalra, hogy mindig a gázló közepén járjak, az életrajziség és az elméletiség között feszülve.”⁴

1 Malcolm Lowry-t George Banu idézi könyve mottójaként: BANU, Georges: *Színházunk, a Cseresznyéskert. Egy néző feljegyzései* (Ford. Koros Fekete Sándor), Kolozsvár, Koinónia, 2006.

2 MNOUCHKINE, Ariane: *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val* (Ford. Fehér Anita, Körösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaida), Budapest, Krétakör Alapítvány, prae.hu kiadó, 2010.

3 Ezt taglaló tanulmányom a 2015/1-es Jel-Kép című folyóiratban jelent meg, *Miért ne fogyasszunk kulturális terméket? Kísérlet a „színház” szó jelentésének kibontására* címmel. Itt olvasható: http://communicatio.hu/jelkep/2015/1/JelKep_2015_1_Zsigmond_Andrea.pdf. (Nem éreztem problémának, hogy nem a francia eredetit használom, hiszen nem Mnouchkine sajátos fogalmazásmódjára voltam elsősorban kíváncsi, hanem egy több alanyra kiterjesztendő, szerteágazó kutatás egyik szegmense volt ez csupán.)

4 BANU, Georges: *A felügyelt színpad*. (Ford. Koros Fekete Sándor), Kolozsvár, Koinónia, 2007, 12.

George Banuról van szó. Azaz Georges Banu-ról.⁵ Ugyanis a szerző a Sorbonne tanára (ma már professor emeritusa), és bár Romániából települt át Párizsba, azóta románul keveset, franciául viszont annál többet ír. Franciául mintegy harminc színházi könyve jelent meg; románul, többnyire fordításban, huszonöt körülre tehető a kötetei száma. Magyarul is több írása olvasható – Banuval ugyanis nem fukarkodik a kolozsvári Koinónia Könyvkiadó: Visky András vezetésével indult el itt egy színházi könyvsorozat, ami mára húsz kötetre is rúg, és a húszból jónéhányat románból, ezen belül ötöt pedig Banutól fordítottak.⁶

Hogy miért Banuval foglalkozom írásomban? Mert egyik könyvének címe provokatív, illetve a metaforák szempontja felől nézve érdekesnek tűnik: azonosítást tételez a színház és egy színdarab címe között. Jelen esszében tehát Banunak a *Színházunk, a Cseresznyéskert* című kötetére szeretnék elsősorban ráközelíteni.⁷

Ebben a könyvben Banu a Csehov-darab⁸ tizenkilenc fontosabb megrendezését elemzi – az előadásokat jegyző külföldi rendezők mellett három román meg egy erdélyi magyar rendező (Harag György) előadása is szerepel a Banu-féle közel húszas „top”-ban. A kiválasztott előadásokat Banu a saját „nézői, élő bibliográfiám”-nak nevezi (i. m. 18. – vö. egy Mnouchkine-nál is meglelt metaforával: ’a színház ≈ könyv’), és feljegyzéseit róluk „a *Cseresznyéskert*tel való hosszú, intim kapcsolat termékei”-nek (i. m. 17), hiszen ez a naplószerű könyv „egy hosszú együtt-

5 A nevét is hol románosan, hol franciásan írjuk, ejtjük. A kolozsvári Koinónia kiadó például következetesen franciául írja a szerző keresztnévét, Georges-nak, mintegy franciának tekintve a szerzőt, de más romániai források, érthető okokból, a román verziót használják: George Banu. Magam is e mellett maradok.

6 A kiadó más román szerzőtől kiadott esszékötetei: Mihai Măniutiu: *Aktus és utánpótlás*; Andrei Șerban: *Életrajz*. George Banu kötetét a Koinónia franciából fordította magyarra. A könyvek a következők: *Színházunk, a Cseresznyéskert* (2006), *A felügyelt színpad* (2007), *Peter Brook és az egyszerű formák színháza* (2010), *A beszéd a zenéig* (2012), valamint a *Szeretni és nem szeretni a színházat* (2013).

7 A magyarul 2006-ban megjelent kötet (könyvészeti adatait az egyes számú lábjegyzetben találjuk) egy 1999-ben franciául kiadott könyv fordítása: *Notre théâtre, la Cerisaie. Cahier de spectateur* (Actes Sud Kiadó).

8 Az 1904-ben írt színdarab címét nem *Cseresznyéskert*ként, hanem *Meggyéskert*ként kellett volna fordítani – a németben, amely nyelvről az első fordítás történt, a két szó nagyon hasonló egymáshoz (Kirsche, Sauerkirsche). Játszották is a darabot a *Meggyéskert* címmel, például a budapesti Radnóti és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban. De mivel Banu erre a problémára nem tér ki, a fordítója sem, meg minket sem vinne előre, erre a kérdésre nem térek ki bővebben.

élésből született” (i. m. 19) (vö. egy másik metaforával, amellyel Mnouchkine-nál is találkozhatunk: ’a színház ≈ szerelem’).

A Mnouchkine-kötet elemzésekor az volt a célom, hogy megtaláljam: a rendező vajon használja-e a színházi előadásra az „arucikk” megjelölést, beszél-e a színházról kereskedelmi, gazdasági terminusokban. Arra jutottam, hogy nem. Sőt, kijelenti: „Az előadás nem egy termék. Az egyik oldalról hetvenöt ember életének értékes pillanata, másik oldalról hatszáz-nak” (i. m. 81.). Jelen esszében ugyancsak erre vagyok kíváncsi: milyen értelmezési horizontot nyit meg George Banu, hogyan látja a színház helyét körünkben, mivel állítja szembe. Ami összeköti a két elemzett szöveget: mind Mnouchkine, mind Banu nagyon sok metaforát használ említett írásában: ezért is lettek kiválasztva épp ezek a szövegek. Vizsgálati kérdésem: kibékíthető-e az ellentét (mit mondanak erről a metaforák), amivel a *Cseresznyés kert* cselekményében is találkozunk: a megszokott, szimbolikus értékek keltette ’boldogság’-érzet versus a gazdasági ’boldogulás’? Egy művészeti alkotásnak melyik elvárásnak kell megfelelnie, megfelelhet-e egyszerre mindkettőnek?

Elemzésemben kizárólag az említett Banu-kötet „Jegyzet”-nek nevezett bevezetőjére fogok kitérni. Banu ebben a cseresznyés kertet a színház metaforájává avatja. „A csehovi gyümölcsösre gondolni azt jelenti, hogy nézői mivoltomban rákérdezek arra, ami foglalkoztat: a színházra és a könyvre” (i. m. 22). A másik oldalon, a „haladás” oldalán ez áll: „ma mit jelent a színház vagy a könyv egy televíziós adással vagy az internettel szemben? Veszélyeztetett oázisok egy maroknyi megtörhetetlen ember számára, mint mi magunk, mint Gajev és Ljubov” (i. m. 29) – utal Banu azokra a szereplőkre, akik a darabban nem tudták rászánni magukat, hogy ősi cseresznyés kertjük fáit kivágják, földjét felparcellázzák és pénzé tegyék.

Egy egész színdarab válik a Banu-könyv címében is már metaforává. Illetve a Mnouchkine-nál talált metaforákhoz képest újszerű az is, hogy fiktív szereplők helyettesítenek be bennünket, láttuk az előbb is, hogy „mint mi magunk, mint Gajev és Ljubov”. „Kreón és Antigóné ellentétes, ám egyformán legitim értékeket képviselnek. Ugyanígy az urak és Lopahin: a cseresznyés kert-komplexus ebből az eldönthetetlen tragikumból táplálkozik. A gazdaságilag hasznos és a szimbolikus hasznos közötti egyensúlyból” (i. m. 28); „A cseresznyés kert annak a feleslegesnek az áb-

razólása, amelyet egyaránt ki fog taszítani magából a kapitalizmus és a kommunizmus, ugyanazon »gazdasági« gondolkodás két formája” (i. m. 37).

Ezzel a kettősséggel, a gazdasági és a szimbolikus keret összeférhetetlenségével már találkoztunk. Amire most szeretném felhívni a figyelmet, az egy másik keret: a színház, a magasművészet mint a sivatagban (vagyis az immár másféle „értékekre” fogékony világban) található „veszélyeztetett oázis” sémája. Ez, némileg más formában, felbukkant Mnouchkine-nál is: „Harcol-e a művészet a barbárság ellen?” (Érték-értéktelen kettőse.) Az erdélyi színházi diskurzusban is találkozunk hasonló szembeállítással – ami szerint védelemre szorul a színház és amit ez képvisel: „A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron színházat a város és a térség erős kulturális bástyájaként szeretné megtartani Bocsárdi László.”⁹ Az oázis megvédése, a barbárság elleni harc és a kultúra bástyája egyazon séma különböző megvalósulásainak is tekinthetők.

Banu még jobban felnöveszti a *Cseresznyés kert*-szimbólum értékét a következő sorokban: „Csehov tudja, hogy végső művét, egyben végrendeletét veti papírra. [Végrendekezni, ugye, értékeinkről szokás.] A *Cseresznyés kert*nek kettős szerepet szán: egy írói pálya összefoglalását és egy életrajz lezárását” (i. m. 48). „A fehér fűrtökben egymásnak tapadó cseresznye virágok itt, a ciklus végének hangulatában úgy tűnnek fel, mint a létezés utolsó, rosszkor érkezett kivirágzása” (i. m. 50).

Azzal, hogy a korábban a színházzal azonosított cseresznyés kertet most az életmű és az élet metaforájává teszi Banu, a színház meg az élet közé tesz egyenlőségjelet – akárcsak Mnouchkine is. „Csehov addig fokozza az azonosulást, míg végül a cseresznyés kert ragyogása egybemosódik az emberi élet boldogságával” (i. m. 50).

A már idézett cseresznyés kert ≈ színház párhuzam a növény-metaforikát juttathatja eszünkbe. Fontos amúgy ezen belül a virág versus gyümölcs (szépség versus haszon!) szembeállítás. További, Mnouchkine-nál is fellelt, azaz általánosan használt metaforákat sorolnék fel ebben a bekezdésben; lássuk, a színház mi mindennek tekinthető Banu szerint. A rendezőket „szerzőnek” nevezi (≈ könyv) (i. m. 17). „Amikor régi könyvtárakban járok, úgy érzem, mintha a cseresznyés kert látogatója volnék – a könyvtárak ellent-

9 http://marosvasarhelyiradio.ro/hirek/bocsardi_laszlo_marad_a_sepsiszentgyorgyi_tamasi_aron_szinhasz_menedzsere.html

mondásos szépsége ilyenkor átmeneti menedékhellyé válik” (≈ érték, ≈ menedék) (i. m. 31–32); „egy prágai monostor hatalmas könyvtára a »haszontalan« gyümölcsöskert mitikus pompájával bír” (≈ kincs, ≈ templom) (i. m. 32). „Ez magyarázza a csehovi »kóruszerű« hatást, amely a *Cseresznyés kert* a Gertrude Stein által »tájkép-színművek«-nek nevezett kategóriába sorolja” (i. m. 51), „az összjátékok »demokratikus« kórus-jellege” (≈ zene) (i. m. 55); „egy művet, akár csak egy szobrot, körül kell járni” (≈ képzőművészet) (i. m. 53). „A tapasztalat középpontjában a *Cseresznyés kert* áll, ennek bolygói a művet kiteljesítő alkotások”, „A *Cseresznyés kert* megvilágítja gyötrelmeinket” (≈ nap) (i. m. 19). „A *Cseresznyés kert* egy keresztútnál helyezkedik el” (i. m. 21), „az új válaszok ismeretlen területeket fedeznek fel” (i. m. 56), „A néző naplója – egy utazás naplója”, „járkál ezen az ismerős terepen”, „szeretett tévutak” (≈ út, ≈ tér) (i. m. 19). „A megóvott cseresznyés kert természetes kolostorként szolgálhatott volna a globális gazdaság neurotikus áldozatai számára” (i. m. 32) (≈ menedék, ≈ templom); Antoine Vitez-re utalva mondja Banu: a nagy előadások „a jelentés katedrálisai” (≈ templom) (i. m. 20). Rilket idézi: „»a nagy művek... ezek a titokzatos lények»” (i. m. 25), „Újraolvasom Csehov egy sor novelláját. E rendszertelen látogatások nyomán felkavar az...” (i. m. 55), „a gyümölcsöskerttel való találkozás” (≈ élőlény) (i. m. 20). „A betegség számos »gyümölcsöskertet« megtámadott, sorsuk kétségbe ejti »szerelmes foglyaikat»” (≈ szerelem) (i. m. 23); „a lélek lázmérője” (i. m. 39); Csehovot idézi Banu: „előbb a fákat vágják ki, aztán a fejeket vágják le»” (≈ betegség, ≈ halál) (i. m. 35). Radu Penciulescu rendezésében, úgy tűnik Banunak, „az emberek egy tutaj hátán hanykolódnak, kötelek nélkül, irányt vesztetten [...] iránytű nélküli tutajon, mely a gyümölcsöskert foglyait viszi magával” (≈ hajózás) (i. m. 29).

A felsorolásban többféle értékkel találkozunk: a könyvet, a művészetet Banu a természet szépségéhez hasonlítja (egy könyvtár, mint egy cseresznyés kert), vagy a többi művészeti ággal próbálja megragadni. A menedékhely, a templom is a védelem, a szentség jellemzőit kölcsönzi a *Cseresznyés kert*-nek; aki élőlény is, ugyanakkor maga a nap, tehát ő maga biztosítja az életet. Az úton levés, a tutajon levés is az élet metaforája lehet. Az iránytű nélkülség meg a levágott fák, fejek képe pedig külső elleneségre utal, a nehézségek kívülről támadják meg

a cseresznyés kert óvá rejtekébe menekülni vágyó embert.

A felsorolásban többször is talákoztunk a ’fogoly’ szóval, ami, a többi említett metaforával ellentétben, nem ismerős Mnouchkine-tól; hacsak nem vesszük észre a hasonlóságot azzal, hogy az alkotó néha mint ha „beteg” lenne, vagy: „Mint amikor szerelembe esünk”. A ’fogoly’ szó több okból érdekes: egy hierarchia meglétét feltételezi egy színházi kereten belül. A ’keret’ ráadásul eleve olyan szerkezet, aminek csakis a foglya lehet lenni – mindannyian foglyai vagyunk bizonyos fogalmi kereteknek, lehetetlenség mindegyiken kívül kerülnünk. Harmadszor: a színházról gondolkodók más (társadalmi, politikai stb.) rendszereknek is alanyai egyszersmind – elképzelhető, hogy a más területről örökölt fogalmi keretek összekapcsolódnak a színház konceptualizálásaival. Nem véletlen talán, hogy a kelet-európai származású Banu egy egész kötetet szán a „felügyelet” színházi jelenségének.¹⁰ Abban a kötetben is elmondja (ahogy a most tárgyaltban), hogy egy politikai rendszer (elmenekült) „foglyaként” a kommunizmus tapasztalata színházi kíváncsiságának irányultságára is „rányomta a bélyegét”.

Más példái Banunak, amelyekkel nemigen találkozhatunk Mnouchkine-nál: tapasztaltuk már, hogy Banu szeret színdarabok hőseihez hasonlítani bennünket; ezt a darabok hőseivel, egymás között is megteszi (ahogy a művészeteket is metaforikus viszonyba állítja egymással). Lopahin „akár egy Oidipusz, korunk hamis hőse [...], aki azt hitte, hogy megfelelt a Szfinx kérdésére” (i. m. 21); „Lopahin Mefisztofelészhez áll közel, hiszen ugyanazt az árat kéri a menekülésért, mint amaz: a lélek vételárát” (i. m. 23). Más ismert történetre is utal: „A *Cseresznyés kert* egy csomó, egy gordiuszi csomó” (i. m. 21). Természettudományi, matematikai párhuzam: „Ez a feltáró jellegű mű, a kémiához hasonlóan, nagyszámú mutációt eredményezett az évszázad folyamán” (i. m. 27). Majd: „egyik oldalon Lopahin, a másikon Ljubov és Gajev áll. Így, mértani nyelven szólva, továbblép a körtől az ellipszis felé, amely két középpont köré rajzolódik ki” (i. m. 51). Ezek a természettudományos hasonlatok még erősebben behálózzák a *Cseresznyés kert* az érvényes világmagyarázó rendszerekbe.

10 BANU, Georges: *A felügyelt színpad* (Ford. Koros Fekete Sándor), Kolozsvár, Koinónia, 2007.

Tágabb összefüggéseket, valóságos épületekkel/helyzetekkel való egyezést is talál Banu a cseresznyés kert számára. Egy ismerősét idézve egy híres berlini színházra utal: „»Csehov darabja eszembe juttatja a Berliner Ensemble-t, amely a színházi emberek cseresznyés kertje volt. Az egyesítés után hiába keresik a megoldásokat a megmentésére»” (i. m. 56). Majd a saját bukaresti házukra utal Banu, amelyet a kommunizmus alatt az állam elvett az édesanyjától (a színdarabbeli Ljubov is anyafigura!), aki: „»Gyümölcsöskertjének« árójaként mindvégig hordozta a vörös vas bélyegét, és az erőszak általi kifosztottságot lélekgyilkossággént élte meg” (i. m. 25).

A megélttel, az étellel vont párhuzamoknak még nincs vége. Visszakanyarodnék oda, ahol már jártunk. Nem lehet véletlen Banu szerint, hogy olyan sok rendező vette elő az utóbbi időben ezt a darabot. Felismerik benne a jelenünket. Ebben a jelenben a darab szereplői, a rendezők vagy akár Banu részéről a nosztalgia (a cseresznyés kert vagy a színház iránt) „csupán egy utolsó ellenszegülő mozdulat, egy lehetőség arra, hogy ne kövessünk el árulást” (i. m. 33). „Vajon nem ezt jelentik a cseresznyefák, amelyeket elkezdnek kivágni, még mielőtt a kiutasított tulajdonosok elvonultak volna, még mielőtt holttesteik kihültek volna? Egy ritmusváltás világos tünete: a történelem felgyorsul, a vágyak sietősek, a győzőknek nincs pazarolni való idejük. Ez a kegyetlenség elviselhetetlen” (i. m. 33).

A Banu által felvázolt keret, egészében és részeiben (metaforák) is illeszkedik ahhoz, ami a Mnouchkine-interjúkötet vizsgálata során kirajzolódott említett tanulmányom oldalain. Vannak sajátos elemei is a Banu-féle metaforagyűjteménynek, de mindent összevetve Banu is a „színház mint érték, élet, szépség” keretet állítja szembe a gazdasági, áruk mentén gondolkodó kerettel.

„A megóvott cseresznyés kert természetes kolostorként szolgálhatott volna a globális gazdaság neurotikus áldozatai számára” (i. m. 32) – idéztem fentebb Banutól ezt a szóképekben is gazdag mondatot, amelyben egyértelmű ellenséges viszonyt vázol fel Banu a két szemléletmód között. Egyik oldalon természet, templom, gyógyulás, másikon gazdaság, globalizáció, neurózis – és az ember, amely a második „foglyaként” az első világ felé menekülne, ha az létezne még.

Ha jól értelmezem Banu szavait, ő is tiltakozna tehát a kettő ötvözése, jobban mondva az ellen, hogy

a második bekebelezze az elsőt: vagyis a művészet áruként való koncipiálása ellen.

A színház versus gazdaság keret mellett Banu egy másik szokásos keretet is felvázolt, és pedig: színház versus televízió, internet. Sok szerzőnél megtalálhatjuk ezt a szembeállítást. Egy színházelméletíró, Andreas Kotte optimistább, mint Banu, aki a könyv és a színház haldoklását festette meg *Jegyzet* című írásában. Kotte úgy látja, a színház sajátos módon reagál a mediális változásokra: „a közönség – szemben a médiakonzummal – ma éppen a színházi specifikumot keresi a színházban és kevésbé az elmesélt »történetet«. A színházat azért becsülik, mert *közvetlen emberközi viszonyokat* kínál – a képernyő és a filmvászon válaszfala nélkül.”¹¹ „Felvetődik a kérdés, vajon nem a *valóság* egyik lehetőségeként szervezi-e meg önmagát a mai színház, miközben pedig a mintha-viszony fontossága (amelyet a film őriz meg) lassan általánosan elenyészik?” (i. m. 174, kiemelés: Zs. A.). „Vannak nézők, akik [...] éppolyan mértékben keresik a reálisat a fiktív helyett, amilyen mértékben bővül az, amit a fiktivitás kínál a mindennapokban” (i. m. 175). „Mióta mediális ábrázolásformák is behatoltak életünkbe, a közönségnek fontosabb lett Steckel és az asztalok közvetlen és közvetítetlen jelenléte” (egy színészre és a hegyet ábrázoló asztalhalomra utal itt Kotte) (i. m. 172–173).

Azt olvashatjuk tehát Kotténál, hogy a mediális dömpingre a színpad a valóság, a jelenlét, vagyis az élet közegének felerősítésével válaszol (akár a szimbolikusság, a jelentésség háttérbe szorításával).

Ezt is idéztem az előbb Kottétól: „szembemene a *mediakonzummal*”. A konzumálás, a fogyasztás tehát e felfogás szerint sem egyeztethető össze a színház létmódjával, hiszen a színház erre való: „a színház többé nem társadalmi kapcsolatok *laboratóriuma*, hanem létre is hoz társadalmi kapcsolatokat” (i. m. 173, kiemelés: Zs. A.; vö. a kémiai metaforákkal, amiket Banunál láttunk). Kotte tehát azt hangsúlyozza, hogy ne vég-„termékként”, ne „műtárgy”-ként gondoljunk a színházi ’előadásra’, hanem tapasztalatok megélésének terepeként. „Robert Wilson vagy Frank Castorf rendezései mindenekelőtt egyéni realitások, amelyek az *interakcióban* jönnek létre, és elsődlegesen nem a környezethez fűződő, megfejthető vonatkozásuk definiálja őket” (i. m. 174, kiemelés: Zs. A.).

11 KOTTE, Andreas: *Bevezetés a színháztudományba*, Budapest, Ballasi, 2015, 179., kiemelés: Zs. A.

Visky András egyik friss szövege segít megoldani a gordiuszi csomót. Háromféle színházat különböztet meg esszéjében. Egyik a rendezőcentrikus „művész-színház”, a másik kettő: „az új fogyasztói szokásokat kiszolgáló színház”, és „az azonnali valóság színháza”.¹² Ez utóbbi: „A néző mint aktív jelenlét és résztvevő partner színháza ez, és nem az arctalan, jól domesztikált fogyasztóé” (uo.).

¹² VISKY András: *A mainstream vége. Jegyzetek a poszt-színházi identitásról*, Játéktér 2016/1, 58.

Azt látjuk tehát, hogy Visky az egyik, a középső színháztípusra bátran használja a „fogyasztás” kifejezést – de csak arra. Ezt tartom járható útnak. Nem tartom szerencsésnek a teljes színházi spektrumra kiterjeszteni a ’fogyasztás’, ’áru’ címkét, keretezést. Mert elterjesztjük ezt az „elmevírust” (Szilágyi N. Sándor kifejezésével élve), vagyis a színháznak ezt a keretezését, aztán csodálkozunk, ha jön a néző (jön Lopahin), és pénzéért az igényeinek megfelelő „áru” követel. A cseresznyés kertet meg, tudjuk: gondolkodás nélkül kivágja.



Lebegő labirintus kocka II. (2012)