

Az üzenet poétizálása

BESZÉLGETÉS JANCSÓ MIKLÓSSAL

Kövágóörs határában, néhány kilométerre a falutól, egy fiatal mandulás melletti távlatos pusztán, nagy sátor alatt dolgozik a stáb, Jancsó Miklós vezényletével. (A kamera mögött Kende János.) Azt a jelenetet forgatják éppen, ami a Magvető kiadásában Vitam et Sangvinem címmel megjelent Hernádi—Jancsó „filmregényben” Sorozás fejezetcím alatt olvasható, s leírva alig másfél oldal. A képsor: egyetlen, folyamatos, hosszú beállítás — amelyben a film főszereplői közül Cserhalmi Györgynek, Balázsovits Lajosnak és Koncz Gábornak jut fontosabb feladat —; de a mintegy ötven méteres fahrsinen végig mozgó kamera előtt több száz szereplő, a gyalogosok, lovasok, kiskatonák, zenészek párhuzamosan zajló cselekvéseit kell másodpercnyi pontossággal összehangolni, megkomponálni. Jancsó erősítőmikrofonnal a kezében dirigálja a katonák, s a besorozandó legények háttér-cselekvéseit; majd lépésről lépésre többször „bejárja” a teret, s néhány változatban elpróbálja a főszereplők lehetséges mozgásformáit, míg végül — késő délután — úgy dönt, hogy: „felvétel”. Fellövik a biztosító rakétákat (kiskatonák leállítják néhány percre a forgalmat a horizonton húzódo mellékúton, nehogy egy-egy Trabant vagy Zsiguli tűnjön fel az I. világháború idején játszódó jelenet képhatárán); s naplementére dobozba kerül a második felvétel anyaga is: mintegy 120—150 úgynevezett „hasznos” méter a háromrészesre tervezett *Életünket és vérünket* című filmből.

— Pontosabban: egyelőre az első két film forgatását kezdtük el — mondja a rendező. — A könyv alakban is megjelent filmregényből a *Magyar rapszódia* és az *Allegro Barbaro* című filmeket. Ne csodálkozzon, ha a ma látott jelenet részleteiben nem azonos azzal, ami a regényben olvasható. Időközben készítettünk egy technikai forgatókönyvet, sok változtatással; s menet közben

azon is gyakran módosítunk, ahogy ez egyébként valamennyi filmem forgatásánál történt. A helyszín, a szereplők, a konkrét technikai és egyéb adottságok a gyakorlatban soha nem azonosak azzal, amit az ember íróasztal mellett elképzelt és papírra vet.

— *A történet filmbeli változata mihez áll majd közelebb: a Bajcsy-Zsilinszky-dráma színpadon is előadott változatához, avagy a valóságos történelmi alak históriájához?*

— Semmi köze egyikhez sem. A színpadi dráma is csak bizonyos elemeit használta fel a történelmi hős életének, a filmben pedig egy, legfeljebb két epizód emlékeztet rá; s nem véletlen, hogy nemcsak nevét, de a keresztnévét is megváltoztattuk. Ha mindenáron történelmi analógiát akar valaki keresni, a filmet nevezhetné legalább annyira Károlyi Mihály, mint Bajcsy-Zsilinszky történetének — illetve egyikének sem. Eyszerűen: egy jobboldali indíttatású magyar dzsentri története, aki sajátos módon, a történelem fordulatainak logikáját megértve, politikailag nem a jobboldal, hanem a baloldal felé orientálódik, s végül hősként hal meg.

— *S miben látja a modell-érvényét ennek az életútnak?*

— Nem tudom; ilyesmin nem szoktam gondolkodni. Van egy emberi történet, ami engem érdekel, s szeretném úgy elmesélni, hogy másokat is érdekeljen.

— „Elmesélni?” *De hiszen méltatói igencsak sokféle meghatározást, műfaji jelzőt használtak filmjeivel kapcsolatban; ha jól tudom, a „mesét” a legritkábban...*

— Pedig ezek mesék. Az *Elektra*: egy népmese megfilmesítése. Ideológikus mese. A *Még kér a nép*: mese a forradalomról. A mese: egy üzenet poétizálása. Az olasz *Magánbűnök*... — elbeszélés formájában előadott fantáziálás az üzenetről.

— *Monográfusai, filmjeinek tudós elemzői több korszakot különböztet-*

nek meg pályáján. Első „nagy korszakának” a Szegénylegények—Csillagosok—Csend és kiáltás-trilógiát vélik — és sokan máig is ezeket az alkotásait tartják legjobb műveinek —; mások a Fényes szelek—Még kér a nép—Elektra-típusú, szürreálisabb korszak filmjeiért lelkesednek. Mi a véleménye ezekről a „korszakolásokról”?

— Nincs véleményem. Sose kezdek neki egy filmnek ilyen vagy amolyan „filmnyelvi kutatási” vagy „életmű-építési” elszánással. A dolgokat legfeljebb utólag lehet kielemezni, s ez nem az én dolgom, hanem az esztétiké. Igaz, mi is elemezzük — utólag — Hernádival a filmjeinket, de elsősorban olyan szempontból, hogy szándékainkból mi „jött le” a vázsonról és mi nem, s mi miért igen vagy nem. Volt egy korszak, amikor az volt a fő törekvésünk, hogy megtörjük az unos-untig ismert elbeszélés hagyományos logikáját. Azok is lineáris elbeszélések voltak, legfeljebb kihagyásokkal: a néző fantáziájára bízunk a „hézagok” kitöltését. Itt most, az *Életünket és vérünket* esetében a könyv regényszerűbb — a

film novellisztikusabb lesz. Egyáltalán nem fantázia- vagy mitikus film lesz — noha vannak barokkos jeleitei — ez elbeszélés, legfeljebb nem a szokvány-realizmus szintjén előadva. A közönség meseéhsége korlátlan; szívesen nézi az UFO-filmeket is, csak az a fontos, hogy a mese érthető, követhető legyen. Számunkra tanulságos volt, hogy az a közönség, amelyik megnézte a *Szegénylegényeket* vagy a *Fényes szeleket* — kicsit leszakadt, amikor az *Elektra* másfajta szerkezetű „álbalettjét” csináltuk. Ebben az új filmben némileg visszatérünk a követhető, lineáris történethez: egy ember életének elbeszélése a film.

— *Annak idején, első, világsikerű trilógiája nyomán a Bergman—Antonioni-nagyságrendű filmnyelvi újítókkal egy sorban emlegették külföldi méltatói; sőt — némi túlzással — ha bizonyos nyugat-európai értelmiségi körökben elhangzott az a szó, hogy „magyar”, legtöbbször három nevet ismertek: Bartók, Lukács, Jancsó... Nem nyomasztotta ez a súly vagy felelősség?*

— A maga helyében nem tenném

Cserhalmi György és Sáfár Anikó



fel — és különösen nem ilyen kiéleztet — ezt a kérdést. Erre ugyanis, így, lehetetlen válaszolni. De ha olyasmi rejlik a kérdésben, hogy a magyarság valamiféle „nemzetközi képviselőjének” vélem-e magam — ez egyszerűen ostobaság: senki sem választott meg vagy hatalmazott fel bárkinek a „képviseletére”. Rendező vagyok, filmeket csinálók, ezek hol jobban sikerülnek, hol kevésbé. Lehangelőan provinciális szemlélet kelte ahhoz, hogy bármelyiket „nemzeti” — vagy akármilyen — „ügyé” fűjják fel.

— Ha már kiéleztet — vagy „kényes” — kérdéseknél tartunk, hadd fogalmazzam meg azt is, ami gyakran elhangzik az Ön háta mögött (különösen azóta, hogy itthon három éve nem forgatott; viszont négy filmet csinált Olaszországban): magyar vagy olasz rendezőnek tartja-e magát?

— Rendező vagyok, mindig ott csinálók filmet, ahol tudok: ahol pénz adnak valamelyik elképzelésem megvalósítására. A kérdés: jellegzetesen magyar problematika; külföldön teljesen természetes, hogy egy rendező egyszer itt, másszor amott forgat.

— Mégis, hadd emlékeztessen: előző — itthon készült — filmjeinek lelkes méltatói, neves olasz kritikusok is olyasmiket írtak például a La pacifista című filmjéről, hogy „Jancsó legkiválóbb művei hazája történelméhez kötődnek; bizonyítanul mozog a számára idegen olasz világban”...

— Talán mert nem figyeltek oda eléggé a saját valóságukra. A La pacifistát 1970-ben csináltam (csak emlékeztetőül, mert itthon nem volt látható: különféle szélsőséges terrorista csoportok működési mechanizmusáról szól); s most, nyolc évvel később, hogy a „Vörös Brigádok” meg a hasonló csoportok ügyei a lapok első oldalára kerültek, nyilván az olasz bírálók is rájöttek, miről szólt a film. Akkor azt mondták, nem jól tájékozodom az olasz valóság problematikájában... Félreértés ne essék: nem a film megcsinálásmódjáról — sikerült vagy sikerületlen művészi megoldásairól — beszéllek, hanem a benne érintett — és az olaszok által akkor nem létezőnek minősített — problematikáról; ami

mára valahogy „beérett”. Talán egyszerűen azért, mert a marxizmuson nevelkedtem; a marxista gondolkodás pedig nem egyéb, mint a legalkalmasabb módszer a világ analizálására.

— Ha már szóba kerültek a külföldi kritikák; nyilván tudja, milyen sok vita zajlik itthon filmesek és kritikusok viszonyáról. Mi a véleménye arról a filmeseink által gyakorta hangoztatott vádról, mely szerint „a magyar kritika nem támogatja a magyar filmet”; „értetlen kritikusok elriasztják a közönséget a magyar filmektől” stb., stb.?

— Gyermeteg gondolkodásra vall, ha valaki a kelleténél nagyobb jelentőséget tulajdonít a kritikának. Mindegyik kritika: egy-egy ember véleménye. Vannak okos kritikusok és buta kritikusok — aminthogy vannak jó rendezők és rossz rendezők. Az mindig így volt és így is lesz. Adminisztratív vagy más módon nem lehet „megszüntetni” se a rossz kritikusokat, se a rossz rendezőket. Mindenkinnek magának kell eldöntenie, kinek a véleményére figyel oda, kiére nem. Olaszországban egy-egy filmről megjelenik négy-öt száz kritika. Az évek során kialakult gyakorlatom szerint négy-öt olasz kritikus véleményén szoktam elgondolkodni — olyankor is, ha éppen nem értek velük egyet. (Hasonló az arány itthon is.) Valószínűleg pózolnak azok a rendezők, akik azt állítják, hogy egyáltalán nem olvassák a kritikákat. Legfeljebb néha az Arany János-i „gondolta a fene” jut az ember eszébe egyik-másik kritika olvastán; s általában nem hagyja magát befolyásolni mások véleményétől. De azért mindegyik tiszteletben tartandó, mint egy-egy ember véleménye. A kritikákat egyébként a producer meg a forgalmazó gyűjti össze és „átlagolja”, mint egyfajta — részben gazdasági érdekű — visszajelzést; a rengeteg féle-fajta ízlésű közönség különböző rétegeinek reflexióit; illetve aszerint, hogy miből lehet nézővonzó félmondatokat kiidézni a jövő heti újsághirdetésben. Közhely, hogy „a kritika” — mint olyan — egyébként sem létezik. Különféle kritikusok vannak. De — úgynevezett „támogatással” — sikerre vinni, vagy „elriasztással” megbuktatni fil-

meket „a kritika” általában amúgy sem képes.

— Mégis, úgy tíz évvel ezelőtt, az úgynevezett „magyar új hullám” külföldi elismertetésében nagy szerepe volt a nemzetközi filmkritikának is; s ebben az „új hullámban” éppen az Ön akkori műveit vezető helyen méltatták...

— A nemzetközi filmkritikusai gárda egy részének időről időre szüksége van valami szenzációra, valami fölfedezésre, aminek hírével megtöltheti a rendelkezésére álló hasábot. Profánul szólva: mindig kell valami „új hús”, az évi szenzáció. Ezért és így kerültünk sorra akkoriban — a lengyelek, a csehek után — mi magyarok, s szerencsés konstellációban, mert nagyjából egyidőben több érdekes filmünk is elkészült. Ma már nehezebb az ilyen fölfedező dolga, mint a francia „nouvelle vague” utáni korszakban sorra megújuló nemzeti filmgyártások fölfutása idején volt. Azóta próbálkoztak a harmadik világ, meg egyéb filmgyártások hasonló lanszírozásával, de nem sok sikerrel, mert úgy tetszik, sehol nem születnek olyan gyökeresen új dolgok, amiket eredményesen lehetne nagydobra verni. S hadd tegyem hozzá, a félretájékoztató elkerülése végett, hogy ezek a „legnagyobb nemzetközi sikereink” is csak szűkebb, diák- és értelmiségi rétegeket érintő, úgynevezett art-kino-sikerek voltak; a nyugat-európai nagymozihálózat egésze az amerikai tőke kezében van, s ott mindig is a hollywoodi (ha úgy tetszik, mostanában az „újhollywoodi”) filmimperializmus diktált és diktál.

— Itthon nem láthattuk, de a lapokban sokat olvastunk a Magánbűnök, közerkölcsök című olasz filmje körüli botrányokról: a pornográfia vádjával indult bírósági ügyről, majd a felmentő ítéletről. Vajon ezt a filmjét nem az a törekvés szülte-e, hogy — oly sok „art-kino-siker” után — kijusson abba a bizonyos „nagy-mozis”-hálózatba?

— Nem. A „kijutás” nem érdekel; s anyagi szempontok sem vezettek. Lényegében a Magánbűnök... sem más, mint az összes többi filmem: játék egy áltörténelmi eseménnyel. Játék annak a mechanizmusnak a vizsgálatával, hogy a hatalom intri-

kái hogyan befolyásolhatnak, dönthetnek el bizonyos dolgokat, emberi sorsokat. S szerintem egyáltalán nem pornofilm. Hozzáteszem, hogy én egyébként tisztelem és fontosnak tartom az erotikus filmeket is, mert fessegetik az úgynevezett „európai fehér ember” polgári gyökerű keresztény elkölcsi alapú szexuális — vélt — moráljának határait. De a Magánbűnök... nem pornofilm; ugyanolyan politikai analízis, mint a többi filmem. Ami egyébként a film körül Olaszországban kavart cenzurális procedúrát illeti, ennek megértéséhez ismerni kell a rendkívül szövevényes — még a fasiszta időkből származó — olasz cenzúra-törvény útvesztőit. Zavaros belpolitikai, meg személyi ügyek, érdekek húzódnak meg szinte minden ilyen olasz cenzúra-botrány mögött; fölösleges rá túl sok szót vesztegetni.

— Véleménye szerint tehát ezt a filmjét itthon is be lehetne mutatni?

— Először is tisztázzunk egy alapkérdést. Szerintem mindent — ami politikailag nem ellenséges — be lehetne és kellene mutatni. Így ugyanis olyan faramuci diszkrimináció jön létre a hazai filmkínálatban, amelyben minden műfajból a középszer, sőt a hatod- vagy huszadrangú utánzás dominál. Van erről egy tanulságos élményem. Amikor a Magánbűnököt vágtam, a szomszédos vágószobában egy fél-erotikus olasz vigjátékon dolgoztak. Azonos volt a producerünk, aki azt mondta: nem is vetíti le nekem a párhuzamosan készülő filmjét, mert olyan vacak, hogy szégyelli, de hát megérthetem: élnie is kell valamiből. Pesten, néhány hónappal később, ezt az olasz filmet hirdették több nagy körüti moziban... Ezekkel a sajátos, öröklött polgári tabukkal, úgy látszik, nehéz leszámolnunk. Régebben egy meztelen női test látványa okozott úgynevezett „botrányt”. Ezzel a filmmel nyilván az a „baj”, hogy szerepel benne egy hermafrodita. De hát a görög szobrázok — különösen művészetük egyik fénykorában — igazán realisták voltak, s jócskán ábrázoltak hermafroditákat — ezeket a szobrokat is ki kellene dobni a múzeumokból? Túl sok avított tabut tisztelünk, holott elvileg, ideológiailag kellene erősebbnek, offenzívebbnek

lennünk azoknál a — szakmailag gyakran ügyesen megcsinált, de rejtetten reakciós — nyugati filmeknél, amelyekkel egyebek között éppen a saját magunk elé fölállított korlátok miatt nem tudunk hatékonyan versenyezni, s amelyeket csóstitül játszanak a mozijainkban. Dehát mindez természetesen szigorúan személyes vélemény; a filmforgalmazás ügyei igazán nem rám tartoznak.

— Térjünk vissza filmjeinek tartalmi kérdéseihez. Kritikusai szerint az első korszak filmjeiben — a Szegénylegényektől az Egi bárányig — általában a különféle elnyomó hatalmi gépezetek működési mechanizmusát analizálta, míg a későbbiekben a pozitív, spontán történelmi népmozgalmak belső problémáinak vizsgálata dominál. Egyetért ezzel a felosztással?

— Nagyjából. Az első csoporthoz sorolt filmek alapállása: a tagadás; az elnyomás — némileg utopisztikus felfogásban ábrázolt — tagadása. A másik típusból a *Fényes szelek*, a *Még kér a nép*, az *Elektra* — afféle filmek, mint a Párizs lángjai. Álbaltettek. Ami a spontán mozgásokat analizáló filmeket illeti, ezek közül legmélyebben elemző az olasz *Róma visszahívja Cézárt* című; de a film elég nehezen követhető, mert lényegében az egész nem más, mint egy ideológiai vita. Bizonyos modern mozgalmi problémák megvitatása, áthelyezve egy elképzelt múltba. áltörténelmi miliőbe.

— S miért érzi szükségét, hogy mindig ilyen „áltörténelmi” környezetbe ágyazva fejtsse ki gondolatait?

— Nem tudom. Nyilván alkati dolog. Valószínűleg Hernádi meg az én alkatomból fakad. Már a *Szegénylegények* is áltörténelmi film volt. Sőt — az *Igy jöttem* is. Már abban is azt kifogásolták, hogy a valóságban nem pontosan úgy zajlottak le az események. De hát én a nézeteimet (pontosabban: a Hernádival közösen kialakított nézetünket) fejtem ki a filmekben, s nem történelmi tankönyveket vagy tankönyv-illusztrációkat készíték. Arról nem is beszélve, hogy a tankönyvek is gyakran változnak, s ráadásul mindegyik — akár a leg-



teljesebb objektivitásra törekvő — tankönyv is tartalmazza szerzője szubjektív véleményét.

— Úgy tetszik, mintha filmjeiben mindig bizonyos távlatos rálátással — akárha egy hangyaboly nyüzgését — szemlélné az ábrázolt történelmi korszakokat...

— Lehet, hogy így van. De ezek sosem konkrét korszakok precíz analízisei. Mégcsak nem is történelmi reflexiók. Nem valaminek a konkrét elemzése — inkább látványsorozatok, vagy prédikációk, avagy... szóval filmjeim műfaját nem tudom, s nem is az én dolgom meghatározni.

— Már első filmjei kapcsán „sajátos Jancsó-stílusról”, a filmnyelv



megújításáról értekeztek méltatói... Egyebek között arról a dramaturgiai találmányról, aminek kulcsát a strukturalista szerkesztés és a marxista szemléletmód ötvözésében vélték fölismerni...

— Mi nem szándékoztunk fölfedezni semmiféle filmnyelvi spanyolviaszkot; egyszerűen a dolog természete miatt alakultak így a filmek. Azt akartuk, hogy másféle legyen a filmünk, mint az addigiak, amiket már nagyon untunk. Tulajdonképpen csupa negatívumból épült ez a „sajátosnak” elnevezett stílus. Például mindig utáltam a flash-backet, az üres passzázsokat, a vágási trükköket; meg nem is érték hozzá, nem

tudom megcsinálni. Aztán az úgynevezett „száraz”, „pszichológia-mentes” színészi játék? Az is egy negatív szándékból fakadt: hogy a színészek ne grimaszoljanak meg handabandázzanak a kamera előtt; untam a rég ismert színészi manírokat. S az, amit „határhelyzet-dramaturgiának” kereszteltek el? A hétköznapiaknál nyilván érdekesebbek a sűrített, felfokozott szituációk, ahol élethalálproblémák dőlhetnek el; vagy érdekes lehet az ünnep, a rítus, mint eszmék, cselekvések, magatartások fóruma.

— *Különböző filmjeiben sokféle dramaturgiai irányzat tanulságai — köztük a színpadi kifejezőmódra*

emlékeztető hatáselemek — ötvöződnek, illetve keverednek...

— Meglehet. Vannak jelenetek, amelyek színpadi előadásra emlékeztetnek; de mindig a realitással keverve. Az alapfeladat: elbeszélni egy — lehetőleg minél érdekesebb — történetet úgy, hogy meg lehessen érteni, és nézhető legyen. Akadt olyan filmem, amelyekben nem minden fordulat volt eléggé világos és könnyen követhető. Ezúttal minden az. A dramaturgia persze nem azonos azzal a szokványos előadásmóddal, ahol a hős, ha kiment egy ajtón, a következő snittben beegy a másik helyszínre — közben passzázs —, aztán így tovább... Ami máshol passzázs, üres átkötés a kulcsjelenetek között, az itt — remélem — érdekes látvány; ami máshol informatív flash-back — itt esetleg a háttérben lezajló látványosság... De hát ezt nem az én dolgom elemezni; s különben is: nem a dramaturgiai nézeteimet filmesítem meg, hanem elemések egy történetet egy emberről, aki politikailag a lehető legszélsőségesebb álláspontok közötti pályát futotta be... Egyébként ebben az úgynevezett „másfajta” stílusú filmezésben egyáltalán nem vagyok unikum a világon; mások máshogyan csinálnak „másfélét”, mint a szokványoz; sőt akadnak, akik állítólag engem is utánoznak. Ördög tudja, ez kevéssé érdekel.

— Régi jellegzetessége, hogy filmjeiben — ahogy mondani szokták — „sok a meztelenség”; sőt szakmai berkekben olyan hírek is terjengtek, hogy fölkért színészek visszaadták a szerepet a meztelen jelenetek miatt...

— Egyetlen egy ifjú színészünk mondta, hogy nem kíván levetközni, ezért lemondtam közreműködéséről... Ami a meztelen jeleneteket illeti; ezeknek filmenként más és más a jelentésük. Van, amikor a meztelenség a kiszolgáltatottság; máskor a szabadság, féktelenség kifejezője; ezt filmenként külön-külön lehetne elemezni. De a meztelenség ma már kevésbé szokatlan filmen, mint kezdetben volt. Kevésbé provokatív és kevésbé közönségcsalogató elem — hála istennek.

— Noha Ön tiltakozik, s joggal, „a magyarság mozgóképi történetírója-

nak” szerepe — vagy póza — ellen, nyilvánvaló, hogy egész gondolkodásmódját, s így valamennyi filmjét meghatározza e kis középkelet-európai helyszínen élt és élő emberekhez fűződő szoros kötődése, sorsfordulóikról való töprengése. Ennek ellenére — vagy éppen ezért? — hogyan válhatott mégis a „legeurópaibb”, külföldön legismertebb magyar filmrendezővé?

— Fogalmam sincs, hogy „európai” rendező vagyok-e vagy sem. Itt születtem, itt tanultam meg marxista módon gondolkodni; s így és erről tudok filmet csinálni. Ma egyébként valószínűleg kevésbé figyelek oda külföldön az ilyen filmekre, mint tíz évvel ezelőtt. Ma világszerte általában kevésbé ideologikusak a filmek; s az üzenet ilyen jellegű tálalása szükségképpen elvontabb. Ma inkább a kisrealizmus divatozik. De hát erről nem én tehetek; a divatok különben sem érdekelnek.

— Annak, amit a kisrealizmus világdívatjáról mondott, vajon nem az-e az oka, hogy a világ domináló tendenciáinak egyre bonyolultabbá válásával párhuzamosan, illetve annak ellenhatásaként művészek is, nézők is úgy vélik: könnyebben megközelíthetők az apró igazságok, az úgynevezett hétköznapi ügyek; a mikro-jelenségek ábrázolásában kisebb a tévedés veszélye?

— Ne felejtjük el, hogy ez a kisrealizmus-divat is Amerikából indult el; s nem más, mint a kisember számára megnyugtató álszabadság-modell — gyakran rafináltan áttételes — apologetikája. Az alapvető társadalmi mechanizmusok és modellek problematikáját az ilyen filmek meg sem próbálják érinteni — a döntő kérdéseket többnyire széles ívben megkerülik.

— Új filmjével tehát — szándéka szerint — „szembe úszik” a világdívat aradatáival?

— Mondtam, hogy nem érdekelnek a divatok és az áramlatok. Filmet forgatok egy ember sorsáról. Hogy aztán utólag azt mondják-e rólam, hogy valamilyen „árral” vagy „árral szemben úsztam”, avagy ne adj isten „megfulladtam” — ezt már végképp nem az én dolgom megítélni.

ZSUGÁN ISTVÁN