



## Merő Béla Ruszt József

Részlet a *Találkozások* című készülő kötetből

*S tudnia kell, hogy amit ma sztárkultusznak neveznek,  
azt én megélhetési bűnözésnek tartom...  
A múlt az én egyetlen lehetséges jövőm.*  
Ruszt József

Ruszt Józseffel történt találkozásomat **tulajdonságok nélküli barátság**nak nevezhetném, ami különös dimenziót jelent. Ruszt nem úgy volt mesterem, mint Bécsy Tamás. Mindig a gyakorlati élet mögé rejtőzött. Nagyon ritkán beszélünk teoretikus kérdésekről. Elmélete, világképe, hite, mesterségbeli tudása ott működött a háttérben, áthatotta a mindennapokat, s konkrét cselekvésekben, feladatok elvégzésében és elvégeztetésében nyilvánult meg. Olyan gondolkodási képességeket, tradicionális értékeket sugárzott, amelyek segítségével meg lehetett felelni a kor pragmatikus igényeinek és a színházi kihívásoknak. Élményeimet, a kiosztott teendőket folyamatosan szembesítettem a saját eszmerendszeremmel, szakmai tudásommal. Voltaképpen ez sajátos tanulási folyamatot eredményezett, amelynek során bizonyos ismeretek beépültek világomba, mások meg tagadásra, ellenállásra készítettek.

Ruszt József meghatározó alakja életemnek. Neki köszönhetem, hogy hivatásos színházrendező lettem. Kapcsolatunk ellentmondásos volt. Az első időszakban, a zalaegerszegi színház megalapításáig, már-már barátnak tűnt a viszonyunk; utána főnök-beosztott, mester-tanítvány nexus jött létre, *haveri szintre* süllyedt hétköznapokkal, amelyeket szakmai és politikai nézeteltérések is fűszereztek. Nyugdíjba vonulása után, mikor visszaköltözött Zalaegerszegre, megismétlődött az első időszak.

A minőségi értelemben vett *találkozás*, az első időszakot jellemezte. Hasonló világlátásunk, a színházművészetről kialakult képünk közös platformot biztosított a már-már baráti viszony kialakulásához, amelynek alapja a zalaegerszegi színház megalapítása volt, amely mindkettőnk számára komoly kihívást jelentett, s ennek érdekében mindent megtettünk azért, hogy elképzelésünk megvalósulhasson. Ez az időszak alapvetően meghatározta további színházi életemet. Az ekkor szerzett tapasztalatok alapul szolgáltak a székelyudvarhelyi *Tomcsa Sándor Színház*, a zalaegerszegi *Erdei Színház*, majd a Zalai Nyári Színházak Kft. megszervezéséhez.

A második időszak a zalaegerszegi színház létrejöttétől Ruszt József távozásáig tartott. A színház megnyitásától alapvetően megváltozott a viszonyunk. Főnök-beosztott kapcsolat jött létre, s nekem végre kellett hajtanom a rám kiszabott feladatokat. Tudjuk, a színház nem demokratikus intézmény. A nézeteltéréseink miatt több alkalommal feszültség támadt közöttünk, amelyeket rendszeresen négy szem-

közt vitattuk meg. Viszonyunk sokszor változott, néha baráti vá vált, nemcsak a klubélet keretei között, hanem a magánbeszélgetéseink során is. Folyamatosan tájékoztatott a színházat érintő fenntartói és pártbizottsági megbeszélésekről, a magánéletét érintő támadásokról. Rendszeresen bemutatta – tanításképpen – *színházi trükkjeit*, amelyekkel indirekt befolyásolhatta a környezete, valamint a színészek munkáját és életét. Nagyon ambivalens volt a viszonyunk. Néha nem tudtam eldönteni, mit is akar valójában. Teljesen sohasem nyílt meg – legalábbis előttem. Mindig vissza tudott vonulni, ha támadás érte, majd előre nyomult, ha szükségesnek vélte. Manipulálta a körülötte lévő embereket a Római Birodalom politikai metódusa alapján: *divide et impera!*

A harmadik időszakban találkozásainknak csak emberi dimenziója maradt. Ritkán tudtunk beszélgetni, mivel keveset voltam Zalaegerszegen. Barátaimmal néha sikerült kimozdítanunk *nyugdíjas létéből*...

Ruszt József *népszínházat* akart teremteni, olyant, amilyent Jean Vilar hozott létre Párizsban a II. világháború után. Úgy gondolta, a város szellemi életét ennek érdekében át kell alakítani. Tájékoztattam Zalaegerszeg adottságairól: kb. 1800 fő vásárolt bérletet a korábbiakban. A kiinduló helyzetet nehezítette az is, hogy az épület átépítésének idején megszakadt a színházlátogatás folytonossága. A város lakóinak átlagéletkora 30-40 év között mozgott. A népesség egynegyede iskoláskorú volt. A helyben működő üzemekben dolgozó munkások száma huszonötezer fő körül mozgott. Ezekre az adatokra épült a koncepciója, amelyet *poláris színháznak* nevezett el. A polaritás egyik oldalán a beavató-, közepén a populáris, de minőségi szinten létrehozott-, a másik szélén a színész-néző viszonyát újra fogalmazó, kísérletező előadások kaptak helyet. Fontos célkitűzésnek tartotta a fiatalok színházra nevelését. Ennek jegyében születtek a *beavató előadások*, amelyek létrejöttét Leonard Bernstein, a televízióban tartott zenei ismeretterjesztő délelőtti inspirálták. Ruszt még Kecskeméten fogalmazta meg az új közönség kinevelésének módszerét, amelyet a gyerekkorban kell megkezdeni. Ezekre az előadásokra a rendező jelen van, és aktívan részt vesz, értelmezi a művet, kapcsolatot teremt az irodalmi- és színházi alkotás, az előadók és a gyerekek között. Cél a színház nyelvének, valamint a magyar és a világirodalom remekműveinek megismertetése. Az első beavató előadásunkat, Shakespeare *Rómeó és Júliája*-t, ő rendezte. Nagyon tanulságos volt számomra a ceremóniamesterként végzett beavatási rítusa. Az egész olyannak tűnt, mint a középkori misztériumjátékokat előkészítő templomi szertartás, amelynek során a pap meg-megáll egy-egy szentkép előtt, és elmagyarázza annak jelentését a hívek számára. Itt ugyan az állóképek helyett jelenetekkel találkozhattak a nézők, de az *ismeretterjesztés* mellett nagy hangsúlyt fektetett a *mögöttesre*, a színház titkaira, szentségére, a színész áldozó-pap mivoltára. Arra törekedett, hogy elsősorban a gyerekek érzelmeire hasson, hogy kíváncsiságot ébresszen a színház iránt, mivel úgy ítélte meg, az érzelmi megragadás erőteljesebb és maradandóbb hatású, mint az értelmi, és a beavatásunk ezáltal lényegesen különbözik az iskolai oktatástól...

Ruszt József rendezéseiről rengeteg kritika jelent meg. Én nem törekszem a zalaegerszegi előadásainak értékelésére. Szubjektíven csak azokról írok, amelyek megérintettek, hatottak rendezői világomra, sajátos értelmezésükkel vagy formavilágukkal megragadtak. Voltaképpen ez közvetett tanítási-tanulási folyamat volt. Folyamatosan összehasonlíthatam módszereinket, tanulságokat vontam le magam számára. A színházhoz való megközelítésünk hasonló volt, céljaink szinte megegyeztek, de a hozzávezető utunk különbözött egymástól. Ruszt próbáin és előadásain figyelmem oszcillált e két világ között, s megkíséreltem alkalmazni a magam számára hasznosítható konzekvenciákat.

Az *ember tragédiája*, amellyel hivatalosan megnyitottuk a *Hevesi Sándor Színházat*, reveláció volt a hazai színjátszásban. Nem unalmas, poros tézisdrámát láthattunk a színpadon, hanem olyan misztériumdrámát, amely Madách művét tiszteletben tartva, gondolatiságát és világképét kiindulópontként elfogadva vált egyéni, korszerű, a mű

jelenben is érvényes ábrázolásává. Az alapkönfliktust az Úr és Lucifer az egész előadás on áthúzódó – direkt és indirekt - vitája jelentette, amelynek során az utóbbi Ádámot akarta felszabadult, a világot megértő emberré formálni, és meggyőzni az Isten-nélküli életéről. Lucifer a főszereplő, az öntudatra ébredt ember, aki a teremtést akarja jobbá tenni, aki küzdelemre sarkallja Ádámot, s úgy érzi, joga van ahhoz, hogy beleszólhasson a világ dolgaiba. Gábor Miklós zseniálisan formálta meg Lucifert. Ballonkabátos, kalapos figurája, szinte kamaszos mozgása máig előttem lebeg. Méltó ellenfele volt Máriáss József az Úr alakjában, aki előbb püspöki ornátusban, a róla szóló dicshimnuszokat szívesen hallgató jovialis öregúrként, végül falusi plébánosként jelent meg. Jozsó bácsi mélységesen vallásos volt. Ezért sokszor vitába keveredett a próbák folyamán Ruszttal. Sérelmezte az *Isten megjelenését*. Viszont bigottsága, mozdulatlansága igazi ellenpontja volt Gábor Miklós dinamikusságának. Reveláció volt Ádám több alakban való megjelenítése is. A tanulni vágyó, naiv, kalandéhes paradicsomi figura, Szalma Tamás álmodja végig az emberiség történelmének jellegzetes korszakait. Ezekben a példaértékű epizódokban mindig más és más színész által formált Ádámot láthattunk (Rácz Tibor, Derzsi János, Siménfalvy Lajos, Áron László alakításában), akik az adott kor szellemiségét képviselték. Ádám így szembeülhetett saját magával, és összegezhette a sorsának abszurditását. Évával viszont egy alakban találkoztunk. Fekete Gizi az Örök Nőt képviselte, aki minden színben másként viszonyult párjához. Végül terhessége bejelentésével eldönti Isten és Lucifer párviadalának kimenetelét. Megakadályozza, hogy Ádám véget vessen életének, Lucifer pedig ekkor döbben rá, hogy reménytelen további küzdelme, s feladja a harcot...

Csehov *Három nővér*-e nem ért el osztatlan sikert a kritikusok körében. Számomra izgalmas előadás volt annak ellenére, hogy hiányosságokat is tapasztaltam. A hazai Csehov-színház eléggé beleragadt a realista stílusba. Nem tudott mit kezdeni a *cselekménytelenséggel*, a kapcsolatteremtés lehetetlenségének megfogalmazásával, az egymás melletti fájdalmas sorsok megrajzolásával. Ritkán találták meg a kulcsot ehhez a világhoz, ahogy annak idején maga Sztanyiszlavszkij sem tudta a szerző elképzelése szerint színpadra állítani a darabot. Csehov azt vetette a zseniális színházrendező szemére: de hiszen én *vaudville*-t írtam. George Bernard Shaw *A Comedy in Russian Manner*-nek, orosz módi komédiának nevezte Csehov műveit. A zalaegerszegi előadás tudatos rendezői elképzelésről árulkodott. Ruszt egyetlen stilizált teret használt, elidegenítő játékmódot alkalmazott, amely során felhasználta szertartásszínházának rekvizitumait és jelrendszerét, amely idegenül hatott a csehovi világban, és stílárisan eklektikussá tette az előadást. Ugyanakkor a vaudville stílusának megfelelően zenés játékot hozott létre, amelyben békésen elfért egymás mellett Bach, Chopin zenéje és az Internacionálé... A szereplők szimultán élték életüket. Nem létezett szerephierarchia. Sorsuk egyenrangú volt. Közöttük csak az alapszituáció, a reménytelennek tűnő életük, jelentette a kapcsolatot, s ebből a helyzetből kilépve közvetlenül a közönséghez szóló monológjukkal vallottak magukról. A nagyszerű megközelítés ellenére kissé sterilnek és humortalannak értékeltem a produkciót.

Kodály *Székelyfő*-ja az 1984/85-ös évadban amolyan *összművészeti* előadás volt, amelyben a színészek mellett közreműködtek a város jeles amatőr művészegyüttese: a Zalaegerszegi Szimfonikus Zenekar, a Zalai Táncegyüttes és a Zalaegerszegi Vegyeskar. A rendező megpróbált a daljátékból szertartásszínházat formálni, ami nem sikerült maradéktalanul. Viszont az alapötlet, mely szerint a város jelenjen meg a színpadon, és ennek következtében lakói magukénak érezhessék a színházat – megvalósult, bár kissé késve. Az első kőszínházi évadban kellett volna színre vinnünk. Ez a színházalapítás szempontjából nagyon fontos gondolat vezérelt engem Székelyudvarhelyen a színháznyitó előadásunk kiválasztásában. Móricz *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című vígjátéka alkalmasnak bizonyult arra, hogy benne a profi színészek mellett felléphessenek az egykori Népszínház tagjai valamint közreműködhesse az akkor hivatásossá váló *Udvarhely* Táncműhely és *Csalóka* Zenekar. Elértük célunkat. Hálás vagyok érte Ruszt Józsefnek...

Születtek még nevezetes produkciói: Babel *Húsvétja*, Lessing *Bölcs Náthánja*. Ám ezek valahogy nem hagytak nyomot bennem, mint ahogy a kevésbé sikeresek sem: Spiró *Jeruzsálem pusztulása*, Teleki *Kegyence*, O'Neill *Egy igaz ura*.

Különös kategóriát jelentettek a zenére épülő előadásai. Rusztnak mint színházvezetőnek megadott az a lehetőség, hogy szabadon megvalósíthassa elképzeléseit. Merész vállalkozásnak tűnt Bartók és Liszt műveinek prózai színészekkel történő színpadra állítása.

Megértettem a nem-realista út keresését, de nehezen járhatóknak tartottam a *színházgyárban*. A magyarországi színészképzésben csak hagyományos mozgást tanítottak, némi balettel és tánccal, olykor akrobatikával fűszerezve. Mikor elkezdtem a színházban dolgozni, szembesülnöm kellett a lefúrt-lábú szövegmondással, a *szavalószínházzal*, amely sokszor nélkülözte az alapszituációt; a színészképzés hiányosságaival még a realista színjátszáskor is: a frissen végzett színész nem tudott frakkban székre ülni, nem tudták hogyan kell viselni a kardot... Gozzi *Turandottjának* kanavászban megfogalmazott közjátékának próbáin megtagadták az improvizálást, mivel félték tőle – kénytelen voltam leírni a jelenetet. A térszínházban nem voltak képesek egész testtel jelen lenni, csak a partner irányában tudtak működni, a hátukkal – a mögöttük ülő nézők számára – képtelenek voltak reakcióikat kifejezni. Hozzászórtak az általános csevegéshez, a kávészürcsöléses, kamumozgásos dialógusokhoz, s mikor elvettem tőlük ezt a lehetőséget, üveges szemmel bámultak rám... Ugyanez jellemezte a szövegmondást is. A vokális tréning ismeretlen volt Magyarországon a hivatásos színházi világban. A színészek mellkas-, has-, orr-, ajak-, részeg figura esetében, torokrezonátort használtak. Az egyéb rezonátorhelyeket nem ismerték. A mozgás terén is nagyon elmaradtak voltak.

Nem véletlen, hogy ugyanezen okok miatt Lengyelországban Jerzy Grotowski, mikor Wrocławban elkezdett a *Laboratórium* Színházban dolgozni, két évig nem állított színre előadást, hanem csak színészképzéssel foglalkozott. Társulatával a *negatív* utat kutatta, amelynek az volt a mottója: *mondj le a meg nem tevésről*. Keresték a vokális és fizikai kifejezés új lehetőségeit – a *gravitáció* legyőzésével. A *Reflex* Színpad munkája is erre a módszerre épült. A *hivatásos világba* kerülve csalódottan tapasztaltam, hogy ennek folytatására nagyon ritkán adódott lehetőségem. Néha, egy-egy a lelkem szerint kiválasztott előadásakor, a konkrét darab érdekében sikerült ideiglenesen ezen az úton haladnom.

Rusztal elég sokat elmélkedtünk erről a problémáról. Ő a zene segítségével próbált túlemelkedni a realizmus korlátain, fűszerezve azt a saját rituális színházi elemeivel: füstölőkkel, gyertyákkal, fáklyákkal, vonulásokkal, ministráns fiúkkal, szimbolikus tárgyakkal és kompozíciókkal... A szertartásos, zenére történő mozgások, bevonulások kiemelték a szereplőket a mindennapokból. Érzelmi és olykor jelentésteli háttérrel teremtett a színészek számára. Ezt az elképzelést próbálta kiteljesíteni zenei művek – Bartók és Liszt kompozícióinak - színpadra vitelével. Különleges helyzetbe kerültek a prózai színészek. Megfosztattak a szövegmondástól és minden vokális megnyilvánulástól. Nem kellett az érzelmek ábrázolására nagy hangsúlyt fektetniük, hiszen a zene hordozta azt, mint ahogy az előadás *tempó-ritmusát* is rögzítette. Így a mozgásra szűkültek le a kifejezési lehetőségeik, de itt korlátozta őket a mesterségbeli tudás hiánya. Még nagyobb kihívást jelentett *A kékszakállú herceg vára* színrevitele, hiszen az opera esetében, amikor nem a színészek énekelnek a színpadon, s az áriák csak aláfestésként szólalnak meg, minden illusztrációvá silányulhat. Ruszt - tiszteletben tartva Bartók zenéjét, szellemiségét – mágikus koreográfusként, varázslóként működött a próbákon. Sokszor marionettfiguraként használta színészeit. Máskor előjátszott, bemutatta az általa elképzelt mozgásokat, lefordította verbális szintre a zene nyelvezetét. Jelentésteli tartalmat teremtett a zenemű mögé: a férfi és nő örök küzdelmét emelte pódiumra. A magányos férfi/művész nembeli megfogalmazását kísérte meg a nemek közötti örök küzdelemben. A három – előbb évente külön-külön bemutatott - *A kékszakállú herceg vára*-ból, *A fából faragott királyfi*-ből és *A csodálatos mandarin*-ból - 1984-ben egy estét betöltő előadás lett. Összefogta őket a mindegyikben főszerepet játszó Fekete Gizi és Szalma Tamás figurája. Egységet teremtettek bennük a

Ruszt-féle szertartásszínház azonos motívumai, térformái, kellékei. A Liszt *Requimjé*-re és *Via Crucisá*-ra épülő előadások már kevésbé voltak sikeresek. Formai ismétlésnek tűntek, amelyekben nem fejlődött tovább ez a sajátos, *rusztikus* színházi műfaj. Törvényszerűnek találtam ezt a folyamatot, mivel minden szigorú szabályok szerint működő iskola előbb-utóbb zsákutcába jut.

*Nem véletlen, hogy Peter Brook, korunk jeles rendezője folyamatosan szintézisre törekedett, amelynek során felhasználta pl. Grotowski eredményeit is; s az utóbbi a saját játéktílushoz való konzekvens ragaszkodása miatt egy pont után nem tudott tovább haladni az általa kijelölt úton...*

Ruszt zalaegerszegi rendezései közül Whiting *Ördögök*-je nyerte el legjobban a tetzésemet. Az előévad utolsó bemutatója volt, s megérdemelte volna, hogy eljusson egy világszínházi fesztiválra. Nagyon sajnálatos tény, hogy ezt akkoriban nem lehetett elérni, részben az előadás *szakmai fogadtatása* miatt sem, hiába volt sikeres a budapesti bemutatkozás! A darab egy kirakatpert mutatott be, amelynek során Johanna nővér vádjai alapján Grandier vikárius áldozattá válik. Két ellentétes, a másként gondolkodó megyéspüspök helyettes és az ördög által megszállt apáca világa ütközött össze. A produkció szintetizálta Ruszt passiójátékainak sajátosságait. Kereszt alakú játéktér, szimbolikus jelentésű díszletelemek és kellékek. Félmeztelen ministránsfiúk, gyertyák, füstölők, reneszánsz stílusú festmények, esernyők, Mozart *Requim*-je... Az előadás egy katolikus mise szertartására épült. Felfedeztem, hogy ez a módszer végig kísérté Ruszt egész életművét. Eleve adott volt egy szertartásrendszer, egy vallás szabályainak megfelelő olyan rítusok sorozata, amelyek megfelelnek a *kijelölt szent célnak*, amibe *beleöntötte* a megrendezendő darabot. Mindebből kitűnik mesterem vallásossága is, amelyet néha ellenpontozott marxista műveltsége.

Találkozásunk a szertartásos színpadi előadások világában jött létre, csak számomra a rítus mindig az adott műből született. Soha nem használtam darabokon átívelő eszközöket.

A próbák nagyon izgalmasak és tanulságosak voltak. Rendhagyó helyzetet hozott létre a színészek számára. Külső eszközökkel próbált olyan légkört teremteni, amelyben a játékosok nem tudtak hagyományos módon működni. Nem erőltetett meghatározott megszólalást. A lelkükre, az érzelmükre próbált hatni. Ehhez használta fel az adott esetben Mozart zenéjét. Máskor a ministránsfiúk reflektorral világították meg a beszélő arcát. Ezáltal nemcsak kiemelték az illetőt a környezetéből, hanem *vallatóként* is működtek. Az ismétlődő vallási ceremóniák állandó és erős helyzetet teremtettek, amelyekben nem lehetett *szavalni*. Ruszt ezzel a módszerrel győzte le a realista színjátszást úgy, hogy a színészek tudatalattijára hatott, s így nem kellett rendezői dresszúrát alkalmaznia. Tisztában volt azzal, hogy nálunk nincs lehetőség hosszadalmas kísérletezésre a színészi munka terén. Erre az is bizonyítékul szolgált, hogy az előévadban az általam tartott, konkrét bemutatót előkészítő tréning nem nyerte meg mindenki tetszését.

Az álmait próbálta színpadra vinni. Határozott elképzelése volt a színre szánt darabról. Megfogalmazta annak alapvető gondolatát, de a próbák alakulása nagyban befolyásolta a végeredményt. Nem ragaszkodott makacsul az eredeti célkitűzéseihez, sokat rögtönözött. Allegorikus instrukciókkal igyekezett felszabadítani színészeit a próbák folyamán az érzelmekre apellálva. Észrevétlenül vezette rá őket a megoldásra, akik azt hitték, szabadok... A színészekkel való kapcsolata pragmatikus volt. Nem filozofálgatott velük, hanem a konkrét feladatok elvégzésére inspirálta őket...

1998-ban visszatért Zalába. Eladta pesti otthonát, és Zalaszentgrótra költözött. Tucsni Andrásék házára építtetett egy emeleti lakást. Később – ki tudja, miért – Zalaegerszegen bérelt egy lakást. Többször meglátogattam mindkét helyen. Mindig be kellett számolnom munkámról, életemről. Azt terveztük, hogy eljön Székelyudvarhelyre, s a 2000/2001-es évadban színre állítja Sütő András *Szuzai menyegző*-jét. Erre sajnos, nem kerülhetett sor, mivel el kellett jönnöm Erdélyből.

2001 nyarán felkértem művészeti tanácsadónak Müller Péter-Markó Tamás-Zalán Tibor *Mr. Pornowszky előkerül* című erdei színházi előadásához. Megnéztem veszprémi rendezéseit. Ő is látogatta a nyári színházi előadásaimat Egerváron, az erdőben, a Kőszegi Várszínházban. Sokat beszélgettünk a lakásában, mikor itthon voltam. Nehezen viselte nyugdíjas éveit. Próbált írni, de nem tudott rendszeresen írógéphez ülni. Az olvasás is nehezebbre esett. Azt mondogatta: *az irodalmi alkotások nem tudnak újat mondani számára, csak unos-untalan ismételik önmagukat*. Katalogizálta könyveit, hatalmas lemezgyűjteményét... Egyedül a zene jelentett számára kikapcsolódást, feltöltődést. Garamvölgyi György megszervezte, hogy támogatást kapjon a Megyei Önkormányzattól *Az ember tragédiájának* ismételt színreviteléhez a *Hevesi Sándor Színházban*. Stefán Gábor igazgató látta el az asszisztensi feladatokat. Később megtudtam, így akarták elkerülni, hogy Ruszt ne kavarja fel az állóvizet az általa alapított színházban... A főpróbahét előtt kiderült, halálos beteg. Sürgősen műteni kellett, de csak a bemutató után feküdt be a kórházba. Azután sugárkezelések Szombathelyen. Majd a zalaegerszegi kórházba került a szubintenzív kórterembe. Többször hívtam telefonon, s kérdeztem, mikor látogathatom meg. Azt mondta, majd hív... Egyszer aztán üzent. Mikor beléptem a kórterembe, s megláttam azt a verébnyi embert az ágyon, ijedtemben a falhoz tántorodtam. Rám nézett a jól ismert gunyoros tekintettel, s megkérdezte: *ennyire szörnyű?* Csak hebegtem, nem tudtam palástolni érzelmeimet. Ő, a haldokló, vigasztalt engem. Tanácsokat adott további életemhez, viccelődött, megmutatta műtési hegeit... Majd *fáradtságra* hivatkozva *kiadta az utamat*, megölelt és elbúcsúzott...

Kiss Ágnes Katinka: Odonata,rana et apionid - 2017

