Patrice Pavis

Érti-e az idegen mások előadását?[1]

2011-ben és 2012-ben két éven át idegen néző voltam Koreában. Franciaországba való visszatérésem óta mind a mai napig folyton előjönnek bennem kérdések arra vonatkozóan, hogyan tekintünk olyan kulturális és művészi alkotásokra, amelyek számunkra idegenek. Megérthetjük mások előadását anélkül, hogy a nyelvüket beszélnénk, kultúrájukat, szokásaikat, viselkedési normáikat ismernénk?

Hogyan közelítsünk meg egy idegen kultúrát? Elegendő, ha ezt csak a művészeti alkotásokon keresztül tesszük meg? A kultúrának más jelentéshordozó elemei is vannak: a hétköznapi élet gyakorlata, a test mozdulatai, a történelem által kovácsolt beidegződések, amelyeket az oktatás is bevés az emberekbe.

Hogyan ismerhetünk meg egy idegen országot? Azt gondolhatnánk, hogy nem pusztán a szokásaikat, történelmüket, kultúrájukat, hanem mindenekelőtt a nyelvüket is meg kell ismerni. De kivel nem fordult még elő – Roland Barthes-hoz hasonlóan –, hogy azt álmodja, hogy „ismer egy idegen nyelvet, és mégsem érti meg azt"? Ami a koreait illeti: pusztán néhány szót tudok ezen a nyelven, de a hangzása, a hanglejtése, a nyelv megtestesülése ismerősnek tűnik számomra. Éppúgy, mint érzelmi jellege, amit különleges hangzás jellemez.

Milyen érzés idegennek lenni? Mikor vagyunk idegenek: hol és mikortól kezdve ? Jómagam is idegen voltam 1973 és 1976 között, amikor Kingstonban éltem, és a kanadai Royal Military College-ben tanítottam franciát. Hogyan? Angolul? Természetesen. Az angol-kanadai mentalitás ismerősnek tűnt számomra, de valóban az volt? A québeci mentalitás furcsán ismerős volt, és még inkább ismerősen furcsa. Akkortájt bennünket olykor „rohadt franciáknak" hívtak. Ennek a kifejezésnek a jelentését akkortájt nem fogtam fel, pusztán miután több év távollét után visszatértem Franciaországba.

És Koreában idegennek éreztem-e magam? Igen is és nem is. Párizsban az vagyok? Nem és igen. Sosem kötődtem annyira Európához, mint Koreában – nem pusztán önmagam miatt, hanem amiatt is, ahogyan rám a többiek tekintettek, és amilyen gondolat-kategóriákkal illettek. Egy csapásra az európai idegen lettem, ami számomra bizony furcsa felfedezés volt!

Mi is volt az én nézőpontom és szerepem ott? „Potyautas", közvetítő, talán „csempész", netán „áruló" – olyasvalaki, aki megmutatja a házat az idegennek és az idegent bemutatja otthon, aki felfedi mások titkait. Amikor annak az országnak néhány színházi előadásáról vagy művészi alkotásáról írok, mintegy visszaadok valamit abból, amit elvettem, de ennek van határa: nem tudok mindent visszaszolgáltatni, elmondani, különösen, ha – idegen mivoltomból fakadóan vagy más miatt – nem jól fogtam meg a dolgot, vagy félreértettem. A fikcióhoz kellene fordulnom, hogy őszinte lehessek, és kimásszak ebből a kelepcéből.

Az idegen: az, aki megváltoztatja az identitásunkat

Mi az én szakmai identitásom? Színházkutató, rosszabb esetben „interkulturális szemiológus", jobbik esetben „a színházi gyakorlat elméletésze". Ez az én legnagyobb szerencsém és legnagyobb balszerencsém: szerencse, hiszen egy megtűrt szakmai elhajlás révén arra vagyok feljogosítva, hogy mindenféle, számomra elérhető rendezést elemezzek, előadásokét vagy performanszokét; és balszerencse, mivel nem vagyok eléggé járatos a koreai társadalomban és kultúrában ahhoz, hogy esztétikai és kulturális ítéleteket merjek megfogalmazni.

Ha netán én elfelejtettem, hogy ott teljesen idegen vagyok, az emberek tettek róla, hogy eszembe jusson. Gyakran megkérdezték tőlem, mi vonzott engem hozzájuk. Mivel nem nagyon tudtam, mit mondjak, azt feleltem, a nők szépsége.

Tudom, mindig kész voltam szerepet váltani, gondolatot, állampolgárságot, címet, bankszámlát meg-

[1] Patrice Pavis szövege *Un étranger peut-il regarder le spectacle des autres?* címmel a kanadai Színháztudományi Társaság 2015-ös kongresszusán hangzott el Ottawában 2015. május 31-én

változtatni, de a nememet, tevékenységemet sosem, és nyelvet is csak ideiglenesen, a kommunikáció kedvéért váltottam.[2] Ugyanakkor jól tudom, hogy a valamelyest szilárd identitásom, a szakmai, hamar elavulna, ha nem váltanék látószöget.

Hol lakozik ez az idegenség-érzés? És mi van akkor, ha az emberek személyiségében, mentalitásában található? Ha az interkulturalitás pusztán személyiség kérdése? Az, ami számomra Koreában „természetszerűleg" idegen kellett volna, hogy legyen, nem volt az: az emberek affektív megnyilvánulásai, erőteljes érzelmességük visszafogottságuk ellenére, érzelmeik árnyaltsága mindez nagyon is ismerősnek tűnt számomra. Honnan fakadhat ez? Nem tudom megmondani, de bizonyára ezért támadt kedvem felfedezni ezt az országot. Olyan jól vagy talán még jobban is érzékeltem a rezzenéseiket, mint sok francia honfitársam esetében tudtam volna. Az a tény, hogy napi szinten láttam a koreai tánc- és színházi előadásokat, amelyeket sem nyelvileg, sem kulturális tekintetben nem értettem, arra késztetett, hogy megkérdőjelezzem elvárásaimat, bizonyosságaimat, talán még az egzotikus iránti vonzódásomat is. De alapjában véve, részemről mindez tényleg csak egzotizmus és voyeurizmus volt? Nem inkább olyan vágy, hogy az idegent úgy szemléljem, hogy közben nem akarom „háziasítani", vagy hogy a Walter Benjamin-i értelemben „flaneur" legyek? Az ismeretlen, pontosabban szólva a „még nem ismert" iránti vágy – semmi voyeurizmus, semmi rossz szándék nem lapult amögött, hogy nyitott szemmel járjak abban a szép országban. Különösen Szöulban volt olyan érzésem, hogy semmi értelme szembeállítani egymással az idegent, szokatlant a megszokottal. Mert sok mindent vettünk át és tanultunk a másiktól, ami azután közös dologgá vált. Az is lehet, hogy nem is annyira egyfajta egyetemes humanizmus folytán, hanem inkább az elkerülhetetlen globalizációs folyamat révén. Ily módon nem volt könnyű az interkulturális cserebere, a multikulturális társadalom és a klasszikus vagy posztmodern kozmopolitizmus kategóriáival élni.

Azzal, hogy a kozmopolitizmus felől az interkulturális vagy multikulturális felé mozdultunk el, valóban nyertünk valamit? Úgy tettünk, mintha lehetséges lett volna egyfajta interkulturális „keverék" vagy „csere-kereskedelem": ez bizony kicsit naiv elképzelés volt. A művészi interkulturalizmus esztétikai és etnológiai kategóriáját túl elhamarkodottan tettük politikaivá a multikulturalizmus kategóriájával. Jómagam szívesebben maradtam volna meg – Luba Jürgensonhoz hasonlóan – a jó öreg kozmopolitizmus mellett: „Az 1990-es évek keleti határnyitása előtt nagyobb tolerancia létezett egy bizonyosfajta kozmopolitizmus irányában: az ember lehetett összetett lény, és beszélgetőtársai nem törekedtek arra, hogy valamiféle identitással ruházzák fel. Napjainkban viszont egyfajta türelmetlenség övezi az identitás-kérdést, az emberek nagy előszeretettel címkéznek fel másokat. A kozmopolitizmust felváltó multikulturalizmus kész elfogadni a másikat, de azzal a feltétellel, hogy ő meghatározza önmagát."[3] De éppen a globalizáció következtében nehéz meghatározni, hogy ki vagyok, és az embernek nincs feltétlenül kedve megnevezni a saját identitásait, észben tartani a jelszókat, megerősíteni az etnikai hovatartozását, kinyilvánítani a hitét vagy vallását, beismerni, hogy fehér bőrű ateista heteroszexuális férfi. Inkább ahhoz van kedve, hogy önmagát a voltaire-i kozmopolitizmus hívének tartsa. De lehetséges és megengedett dolog még ez ?

Koreában pusztán az volt a célom, hogy megnézzek néhány előadást, azokról alapos elemzéseket készítsek, igyekezzem megérteni néhány koreai művész esztétikai és politikai megközelítését. Mindezt a saját nézőpontomból kellett értékelni, tekintetbe véve a globalizáció és a kölcsönhatások politikai vetületeit is. Elegendő volt ez vajon ahhoz, hogy ezekről a gondolatgazdag, sokszínű és meglepő művekről beszélhessek? Hogyan kell egyáltalán ezeket nézni? Milyen néző vált belőlem?

Óvatlan néző?

Természetesen nem a nézőről, nem is a *nem-nézőről* van itt szó: sokféle néző létezik, és mindig van mit nézni. Ennek a nagyon jól teljesítő, performatív és *performáló Koreá*nak a gazdasági látnivalóit szemlélve azt tételeztem fel, hogy ezt a jól teljesítő Koreát, ami gazdasági és technológiai rekordokat dönt meg, egy törékenyebb és játékosabb Koreával váltom fel, az irodalom, a művészetek, az előadások, a színház és az előadó-művészetek Koreájával. De a játék, az előadás, a performativitás metaforái megfelelnek-e az én kutatásom tárgyának és nézői hozzáállásomnak? Pusztán néhány esztétikailag érdekes produkcióra koncentráltam, és önfegyelmet gyakoroltam, hogy ne általánosítsak néhány elszigetelt példa nyomán, ne vonjak le végérvényes következtetéseket az ország kultúrájára vagy éppen egy művész esztétikai teljesítményére vonatkozóan. Már elég távol voltam az interkulturális színház legitimitására vonatkozó parttalan vitáktól, amelyek az 1980-as és 1990-es években folytak.

De vajon miért hatott bizonyos fokig idegennek, furcsának Koreában az európai ihletésű színház, ami pedig számomra a szöveg, a játékstílus vagy a rendezés révén ismert volt? Pusztán azért, mert ezt a színházat koreaiak gondolták ki, készítették, játszották, *performálták* koreaiak számára. Mert végül is nem csupán a szöveg, annak értelmezése, az értelmezés hagyománya számít, hanem az is, hogyan létesít kapcsolatot a közönségével. A színre állításnak ez az értelmezése alapvető számomra, ha csak valamelyest is az előadás általános elveként határozhatjuk meg. Számomra ez hasznosabb, mint az

[2] „Az ember nem egy országban, hanem egy nyelvben él. Haza csak egy van és semmi más." Cioran.

[3] *Le Monde*, 2014. szeptember 19. Lásd továbbá Jean-Marie Le Clézio alábbi gondolatát : „Nekem jobban tetszik az »interkulturális« társadalom gondolata, mint a »multikulturálisé«. Azt tételezi fel, hogy eltanulunk egymástól dolgokat, ahogyan az az üzleti életben, a kereskedelemben, a művészetek terén, az irodalomban zajlik jelenleg – hogy figyelünk egymásra, elfogadjuk egymást, hogy meg tudjuk vitatni a problémákat, hogy értelmesen »kezelni tudjuk« a különbségeinket, ahogyan azt a kanadaiak javasolják." *Le Monde*, 2014. szeptember 13.

angol *performance* (előadás) vagy *production* (alkotás) fogalmak, amelyek tautologikus módon pusztán azt jelzik, amit elvégeztek, kiviteleztek, anélkül, hogy igazából tudhatnánk, mit és főleg hogyan. Mindeközben jómagam is gyakran használtam a *performance* kifejezést, hogy ne alkossak előítéletet a látott előadással kapcsolatban, és hogy ne mossam azt össze a nyugati színházzal.

Milyen típusú nézőnek kellene lennünk? Olyan megfigyelőnek, aki figyel az előadás létrejöttének történelmi pillanatára! De hol helyezkedünk mi el a történelemben? Koreában a néző mindenekelőtt fogyasztó, aki eközben nyitott új esztétikai élmények iránt is. Európában, és főként Franciaországban, Németországban és a skandináv országokban, a néző gyakran „keres valamit", átpolitizáltabb, meggyőződése, hogy a színháznak kritikusi és politikai vetülete is van – úgy viszonyul a színházhoz, mint egyfajta közszolgáltatáshoz és politikai eszközhöz.

Koreában viszont a nyugati típusú színház új jelenség: kicsivel több mint egy évszázadba telt, hogy megjelenjen, és pusztán az 1980-as évek vége óta beszélhetünk ott olyan színházról, amely mentes a diktatúra szigorú cenzúrájától. Az 1997-es súlyos pénzügyi válság ellenére – az európaitól eltérően – a koreai színház csak kivételes esetekben reagál politikai vagy katonai eseményekre. 2007 óta ugyan a válság érinti a közép- és munkásosztályt, de – ismét Európával ellentétben – a színház erre nem gyakran reagál politikai tartalmú művekkel.

A koreai közönség másként reagál, mint amit Franciaországban, Nagy-Britanniában és Németországban tapasztaltam. Ez nagyon „jó közönség", rendkívül nyitott, játékos, kész bekapcsolódni a játékba (ahogy a *Chuimse*, „az énekeseket buzdító kiáltások" esetében is a bekiabálások és biztatások színesítették a pansori[4] előadást). Azt is hagyják, hogy kifütyüljék őket a színészek, ahogy az Yang Jung-Woong összes Shakespeare-bemutatóján történik. A koreai színészek, táncosok, installációkat készítő művészek tehetségesek azon a téren, hogy könnyen kapcsolatot létesítsenek közönségükkel, főként fizikailag (és kevésbé pszichológiai vagy politikai értelemben).

De lehet-e nemzetközi, kozmopolita egy előadás, egy performansz, egy előadói gyakorlat? Vegyük a kortárs vagy posztmodern táncot példaként. Bármik legyenek is az esztétikai különbségek, úgy tűnik, a táncosok ugyanolyan képzésben részesülnek, olyan elvont mozdulatokat tanulnak meg, amelyek minden helyi színárnyalatot eltörölnek: mindezt a testi, faji, férfi/nő különbség ellenére. A táncosok nemzetközi munkái láthatóan nem számolnak az etnikai vagy kulturális eltérésekkel, legfeljebb a különböző koreográfiai stílusokhoz kell a táncosoknak igazodniuk, amit igen gyorsan elsajátítanak. Azt hihetnénk, hogy a kortárs tánc nézője globalizált néző, aki egy kortárs balettművet „ugyanolyan szemmel" néz Londonban, New Yorkban vagy éppen Szöulban. Ez jórészt igaz is: a kortárs tánc nagyon jól utaztatható az egész világon, s bármely országban nézzék is, a közönség képes értelmezni azt. És mégis, ebben a mindenki számára hozzáférhető kortárs táncban valóban ugyanúgy látjuk ugyanazokat az elvont alakokat? A táncosok és koreográfusok eredeti kultúrája teljesen beleolvad egy nemzetközi kifejezési nyelvezetbe? És ha ez így van, ez jó dolog, és a globalizáció felé halad?

A nézői befogadás sosem egy zárt üvegbura alatt történik, hanem publikus térben, a nyilvánosság[5], a publikus szféra[6] keretei között, amelyet minden pillanatban saját, különleges történelmi kontextusában kell vallatóra fogni. E nyilvános teret illetően Európában már jó ötven éve annak egyre erőteljesebb csökkenéséről beszélhetünk.[7] Boltanski szerint „ma a nyilvános tér eltűnése felé haladunk, és nem azért, mert az eltitkolást, elrejtést végző hivatalos közegek állnak nyerésre, hanem azért, mert az intézmények belső és külső rétegei közötti határ egyre erősebben elmosódik, olyannyira, hogy a leleplezés művelete maga is elveszíti támadó élét, vagy éppen lehetetlenné válik".[8] És ténylegesen ez is történik a nyugati világban és Koreában egyaránt: nem marad érdemi dolog, hogy leleplezzük, megvitassuk, sem a médiában, sem a színházban. Az, hogy a média összefonódik a politikai hatalommal, nem igazán lephet meg bennünket, hiszen a politikusok a gazdasági hatalom, nevezetesen az ipari nagyvállalatok eszközei, amelyek néhány befolyásos család kezében vannak.[9] Na és a színház? Egyrészt az állam, mintegy az eltűnt időt visszanyerendő, a művészetek támogatását tekintve voluntarista politikát folytat, másrészt ez a politika a támogatott produkciókat illetően bizonyos fokú megtérüléssel számol: kiegyensúlyozott fogyasztással, megtérülő exporttal vagy legalább a koreai nép imázsának javításával.

Ezek a politikai és pénzügyi körülmények – mármint hogy van pénz, de a kísérletező vagy kritikai hangvételű színházra alig – adják a háttérképet a koreai színházi élethez. Ha ugyan hivatalosan nincs is cenzúra, a művészek öncenzúrája akadályozza, hogy néhány – még mindig nagyon erősen érvényesülő – tabut áthágjanak, akár a politika szintjén (például a szocializmus kedvező fényben való ábrázolása), akár

---

[4] A „pansori"-t „koreai operának" is hívják: dobkísérettel „kántálnak" el egy történetet. *[A fordító megjegyzése.]*

[5] A Jürgen Habermas-i értelemben – lásd *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 5. Auflage. Neuwied/Berlin, 1971 [1962].

[6] Cf. Christopher Balme: Distributed Aesthetics: Performance, Media and the Public Sphere. In *Theatrical Blends. Art in the Theatre. Theatre in the Arts*. Edited by Jerzy Limon and Agnieszka Zukowska. Gda sk, SLowo/ObrazTeritoria, 2010, 138–148.

[7] A XVIII. század kezdete óta Angliában, majd Franciaországban is „a publikus tér fogalmát a színházi modell alapján fogták fel, vagyis a nyilvános reprezentáció helyeként, ahol felfedték azt, amit korábban titok vett körül: az intézmények titkait, a családok titkait, az igazságszolgáltatás titkait, a politikai élet, a bíróságok stb. titkait. A nyilvános tér tehát először is olyan hely, ahol a hatalom gyakorlóinak titkait fedik fel, teszik közszemlére mindenki számára." Luc Boltanski : *L'assemblée théâtrale*. Editions de l'Amandier, 2002, 13.

[8] Boltanski, uo.

[9] Lásd Philippe Messmer: 'Dynastie' au pays de chaebols. *Le Monde*, Vendredi 23 Janvier 2015.

a szexualitást illetően (semmi pornográfia!), akár a családi életre vonatkozóan (hierarchia, patriarchátus, családon belüli erőszak, az egyenlőtlen házassági jogok, utalás kettős életre stb.). Az igaz, hogy ezeket a tabukat gyakran áthágják vagy legalábbis súrolják a koreai rendezésekben[10], de a támadás sosem szemből jön. Bizonyos fokig ez az öncenzúra arra kényszeríti a koreai művészeket, hogy indirekt és körmönfont formákat keressenek a határok áthágására, miközben az európai művészek – ahogyan azt Boltanski megállapítja – már nem tudnak botrányt kelteni, sem polgárt pukkasztani vagy megrémíteni a bohém-polgárt, a „bopó"-t. A hatalom minden határátlépést azonnal kisajátít és beszív magába. Ami pedig még súlyosabb – továbbra is Boltanskira támaszkodunk –, az az, hogy „ma a hatalom birtoklói, beleértve a legbotrányosabbakat és azokat is, akik leginkább visszaélnek vele, mi vagyunk, ők pont olyan emberek, mint mi: »képzettek«, »egyszerű emberek«, »lezserül öltöznek« stb.".[11] Csakis ezek a „bopók" (bohém polgárok) és néhány eltévedt diák és tanár teszi ki magát a támogatott színházak nyújtotta produkcióknak. Számukra mindenféle határátlépés hétköznapi esemény. Ami a döntési helyzetben lévőket, a nagypolgárokat, a nemzetközi tőke képviselőit illeti – legyenek bár európaiak, kínaiak vagy koreaiak –, nekik mindegy, hogy a művészet vagy a színház átlép-e határokat, vagy sem: őket legfeljebb a képzőművészet vagy a show-business érdekli, és ezek is pusztán jól megtérülő befektetési szempontból.[12]

Koreában egyszerűbb és egészségesebb a helyzet: a koreai nézők, akiknek döntő többsége fiatal, úgy értékelik a színházat, nevesül az avantgárdot, mint az országuk kulturális és demokratikus konszolidációja szempontjából hasznos művészi tevékenységet. Ugyanakkor fontosabbak számukra a mű esztétikai értékei, mint a kritikus vagy politikai elemek. Kivételes esetektől és a diktatúra korszakától eltekintve nem igazán hittek a színház átalakító erejében: már a posztdramatikus korszak előtt posztdramatikusak voltak! Im Do-Wan már-már veszélyesen esztétizálja például a *Woyzeck*et, Oh Tai-Sokot viszont annyira leköti a koreai identitás kérdése, hogy semmiféle kritikus szellemű posztkoloniális olvasatot nem kínál *A vihar*ban, Kim Kwang-Limet pedig az általa írt és rendezett *Batyr Mamaï*-ban jobban érdekli a vezetői túlkapások szatírája, mint a koreai neokolonializmus kérdése Kazahsztánban. Kurázsi mamából Lee Jaram egy örök koreai apolitikus alakot csinál, akit meg sem érintenek a háború okozta fájdalmak. Még Lee Hyun-Tak sem használja ki a lehetőséget, hogy az aktuális koreai helyzetre értelmezze Arthur Miller nagyon is politikai következtetéseit az amerikai álom kudarcára vonatkozóan.

A nyilvános tér nemlétének(elvesztésének) ez a gyakorlata (kritikája) együtt jár a nyilvános színház, a polgárok színháza fokozatos eltűnésével (vagy ahhoz vezethet), amely színház a közösségnek felelősséggel tartozik, s ez a közösség viszonzásként támogatja, szubvencionálja. Ez a jelenség Európára és Koreára egyaránt érvényes, mivel az ultraliberális politikai rendszerből ered, amely fontosabbnak tartja a gazdasági profitot, mint az egyének humanista kultúrájára irányuló kedvező erkölcsi hatást. A „globalizált" nézőt szintén ez a globalizációs úthenger fenyegeti. Nem annyira az, hogy különböző hátterű előadásoknak, színházi gyakorlatoknak és kultúráknak van kitéve, hanem inkább az, hogy a nézői tekintete standardizálódik, pusztán néhány jellemző vonás felismerésére korlátozódik, olyanfajta közös nevezőkre, amelyek elhomályosítják a különlegességeket, „elkenik" a kiugró jegyeket.

Ez az elmozdulás a homogenizáció, a nemzetköziesedés, a kulturális eszperantó irányába nem korlátozódik a globalizáció gazdasági és politikai jelenségeire. A művészetek – az építészettől kezdve a festészeten, a táncon, a drámairodalmon, a filmen keresztül az előadó-művészetekig – hasonló fejlődésmenetnek vannak kitéve. Igyekeznek elkerülni a nemzetköziesedést, a művészi és esztétikai folyamatok leegyszerűsítését és szabványosítását. S vajon ez érvényes a színházelméletre és az interkulturális érintkezésekre is?

FORDÍTOTTA: KÜRTÖSI KATALIN

A tanulmány teljes terjedelmében júniusban jelenik meg a szinhaz.net -en.

[10]A koreai társadalom jól működik, de milyen áron? Lévén turista, aki nem kockáztat semmit, mindezt élvezhettem, de ha koreai lettem volna, a helyzetem is nehezebb lett volna. Egyfolytában egy pozitív megkülönböztetés alanya voltam, akit azért fizettek, hogy megfigyeljem a munkamódszerüket, és összevessem azokat az enyémekkel. Ez a helyzet nagyon messze van például egy délkelet-ázsiai, munkavállalói engedély nélkül dolgozó bevándorlóétől. A társadalom jól teljesít, legalábbis a vállalkozók szempontjából. De a kultúra? Az állam, a szponzorok azt akarják, hogy az is legyen, beruháznak a kultúrába, de hátsó gondolataik egyértelműen inkább gazdaságiak, mint esztétikaiak és humanisták.

[11]Luc Boltanski: i. m. 14.

[12]Lásd Nicole Vulser: Bernard Arnault mise sur le chanteur coréen Psy. *Le Monde*, vendredi 22 août 2014.

www.szinhaz.net

AHOL AZ ÉLET MEGY TOVÁBB