

HALÁSZ TAMÁS

# Generációs játékok

■ BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL ■

**N**em volt könnyű dolga annak, aki választani próbált a fiatal lendületet ígérő, megújult Budapesti Őszi Fesztivál táncművészeti programjából. Nem mintha a megszokott programbőség fokozódott volna zavarba ejtővé. Inkább a miféle ismeretlen, hazai referenciák nélküli előadások nagy száma volt feltűnő. A hullámzó minőségű produkciók némelyikére beülni már-már egy kamikaze-akcióval ért fel, míg más „ismeretlenek” jóleső meglepetést, a rácsodálkozás örömét okozták. Leltárt készíteni – a teljes mezőnyt idecítálva – nem érdemes. Maradok hát a példánál.

Ha már a kamikazékat emlegettem, lássuk a MU Színházban rendezett *Kortárs japán estek* kétszer két előadását. A mai japán színházművészetről vajmi kevés benyomásunk lehet – elsősorban a hazájukból Európába vándorolt táncművészek munkásságának egy-egy darabját lehetett módunk eddig látni. Ilyen alkalomnak számított a Franciaországban működő Sankai Juku 1998-as, illetve a Bécsben élő és alkotó Akemi Takeya 2001-es és 2002-es vendégjátéka. A Sankai Juku – kultuszelőadásával, az 1986-ban keletkezett *Unetsuval* – az ősi japán színpadi hagyományokat tagadó butó-tánc világába adott káprázatos betekintést; Takeya pedig – úgy is, mint az idei fesztivál japán programjában szereplő Nomade~s társulat egykori tagja – már a „butó utáni”, a nyugati mozgásművészettel eleven interakcióba keveredő korszakot fémjelezte két szólójával. A japán kortárs mozgásművészet – elsősorban a butó-irányzat – hazai megismertetésében a legjelentősebb szerepet azonban a Regős Pál és Regős János által a Szkéné Színházban 1978 óta szervezett Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozók (IMMT) játszották. Az 1997-es, *Butó Ünnepe* alcímet viselő IMMT programjában tizenkét – túlnyomórészt japán – produkció mutatkozott be a Németországban működő Tadashi Endo nemzetközi társulatától a Japánban dolgozó Mamoru Narita szólóelőadásáig. A rendezvényhez Masaki Iwana workshopja csatlakozott, 2000-ben pedig Tadashi Endo tartott butó-szemináriumot ugyancsak a Szkénében. Arról, hogy az „otthoniak”, a butó utáni japáni nemzedék hol tart, keveset tudni. Ez magyarázza az élénk érdeklődést a két japán est iránt, melyek közül az elsőt egy kivételesen már itthon is ismert formáció, a korábban említett Nomade~s neve fémjelezte.

Az első este közönségére azonban – aznapi első programpontként – előbb még Tanno Ken'ichi és alkotói műhelye, a Numbering Machine *Punk Execution (Punk kivégzés)* című produkciója, egy filmen és élőben egyaránt megtekinthető mozgásszínházi szólósorozat várt.

A japán performer nem táncos, inkább mozgásszínhész. Meglepő módon ő is a butóból indult: 1984-ben Min Tanaka csoportjának, a Maijukunak a tagja, de egy évvel később már önállóan dolgozik – akcionista előadásai egyediségükkel, merészségükkel

keltének feltűnést. Dinamikus szólóit, melyekben különféle „punkos” karaktereket jelenít meg, 2000 óta készíti.

Ken'ichi rövid szólóit filmbejátszásokkal tűzdelten, mozifilmek elejéről-végéről ismerős stáblistavetítéssel és egyéb mozgóképes fogásokkal tálalta fel. Az előadás kezdetén a művész horrorisztikus külsővel érkezik. Úgy fest, mint aki egy katasztrófafilm kulcsjelenetéből van szökésben. Tépett haja felnyírva, fürtjei borzasan égneek állnak fején, végtagjain műsebek, a nézőtér távolságából dermesztően valószerűnek tűnő, mély, vérző vágások éktelenkednek. Arcát mintha körbemetszették volna, vonásai vérben úsznak. A figura monoton mozdulatokat ismétel mind nagyobb átéléssel, majd kimegy a színről, és eztán filmbejátszás látható: japán nagyvárosi utcaképek – a helyszín feltehetően Tokió belvárosa, banknegyede –, hatalmas tömeg vonul mindenféle alul- és átjárókban, fedett hídon, metróállomástól munkahelyig hömpölyögve. Közűk bukkan fel Ken'ichi, az imént élőben is megmutatott állapotban. A faarcú járókelők közül jó, ha minden örvenedik odafordul vagy akár csak odapillant a mellette elhaladó zombi felé. Ken'ichi az elidegenedettséget, a provokálhatatlanságot mutatja be, nem egészen újszerű, de igen hatásos és elgondolkodtató módon. Ezután ismét élő produkció következik: az alacsony, gyerekforma Ken'ichi földig érő, piros lakkbőr kabátban érkezik. Merev tartással – mint egy fabáb – lépdél a színpadon, nekifut, majd a finom sűrűfényekkel megvilágított hátsó falhoz csapódik. Feltápászkodik, nekifut, ütközik és zuhan. Tízszer, hússzor egymás után. Társa, a Gaskank művésznevű zenész – aki az előadás zenéjét élőben, a színpad jobb, innenső sarkán, egy asztal mögött helyet foglalva keveri – feláll, és váratlanul lírai gitárszólót játszik. A betonfalra filmbejátszás vetül, megszámozott, címmel ellátott jelenetek sora. Mindegyik egy-egy korábbi performansz részlete. Az egyikben Ken'ichit egy markolos kanalából látjuk előbújni. Másor vascsővel tükröket, világítótesteket zúz szilánkokra. Egy újabb akció során vakolatlan téglafalat dönt össze. Művérrrel teli medencében vergődik. Minden bejátszás egy-egy önálló munka részlete – *düh-retrospektív*. Később egy erőteljes, élő jelenet keretében fekete bőrnadrágban, idétlen pöttyös ingben lép újra elének. Meszelt arcán egy agresszív báb sminkje: szeme sötéttel körbekeretezve, szája vonala mindkét oldalon túlhúzva. Könnyökét kifordítja, végtagjai merevek, felsőtestét hátra dönti – mintha bármelyik pillanatban hanyatt akarna vágódni. Dübörgő zenére mozog, lépdél a színpad alig egyetlen négyzetméterén. Izgalmas fények vetítik a falra megkettőzött, megháromszorozott, óriási alakját. A magasban tükörgömb kezd forgásba, apró fényeivel telipöttyözve a teret. Ken'ichi egyre csak menetel, mint egy megvadult játék katona. A japán performer szólófűzéréből tehetetlen düh, a rombolandó rombolásának vágya süt. Pusztításmániája egy-egy bejátszásnál megmosolyogtató vagy legalábbis groteszk. Punk hevülete gyakran póz marad, mert amit átnyújt, valójában üres, és nem tart sehová. Van és provokál, nem ismerős és tanulság nélküli.

Szünet után a Budapesten és a MU Színházban immár harmadszor fellépő Nomade~s Dance Company *A szakadék szélén (Standing on the brink)* című előadása következett. E tokiói társulat tizennégy évvel ezelőtt alakult, eredetileg Nomade-s Táncgyűttes és Mozgáslaboratórium néven, Kumagai Noriko táncosnő és Ikemija Nakao táncos vezetésével, akik ma is az együttes vezetői és – akárcsak a Budapesten ezúttal bemutatott előadás esetében is – társcoreográfusai. A Nomade~s Japán világszerte ismert moderntáncgyűttese. Ikemija Nakao táncművész eddigi pályája során munkakapcsolatban állt modernbalett- és butó-táncosokkal, sokféle felfogásban alkotó jelmez- és divattervezőkkel, klasszikus japán és modern zenét komponáló művészekkel. Budapesten először 1998-ban *Narande Aruku Karada* című előadásukkal jártak (a cím angol fordítását nem használják), majd 2000-ben másodszor az ugyanabban az évben keletkezett *Hiányzóval (Absent)* lép-



## Tanno Ken'ichi a Punk kivégzésben

„akciót” ajánlva. Az oldalakon a mifelénk is jól ismert lárvaarcok, akciós árakat hirdető grafikai megoldások, vibráló betűk, tarka fényképek. Az előadás végén felcsendül Beethoven *Kilencedikje* – igen, az uniós himnusz – valami lehetetlenül fanyar átiratban, remixben. A táncosok együtt lejtének rá. Az ember arcára ráfagy a hülye vigyor. Szomorúságot érez, zavart. Ahogy ez célja is volt a Nomade~snek. Az attraktív zárójelenetben egy meghökkentő – az első budapesti előadásukból ismerős – kép: a magasból apró fémtárgyak, biciklicsengők csillogó, gömbölyded tetőcskéi kezdenek pengve aláhullani a színpadra. A táncosok ügyesen lépdelve hamarosan bokáig gázolnak a fémkalapkák százai közt. A Ken'ichi szólófűzérét követő, kétfelvonásos, hosszadalmas előadás végén, a jócskán megürült nézőtér a hullafáradt néző azon gondolkodik, mekkora baklövés, néző- és művészellenes gesztus volt egyetlen blokkban műsorra tűzni e két, egész estés előadást.

A második japán est érzékszerveink próbatételének jegyében zajlott. Az Erehwontettős *Jyu Kinzoku* címet viselő „heavy metal zajperformansza” a dobhártyákat kezdte ki. A két előadó alig látszott ki az őket rejtő, a szín közepén levő, hanggerjesztésre használt, fémlemezekkel teleaggatott állványzat mögül, ahonnan élőben generálta a performansz zenei anyagát. A szín előterében három kupac, négyzetes fénnel megvilágított fémhulladékomb hevert. A monoton, dübörgő kompozícióra az összes „világtragédia-közhelyet” – archív felvételekről, roncsolt kópián bejátszott utcai összecsapást, bombatámadás után maradt romokat, tüntetést, menetelő katonákat, zuhanó repülőket és egyebeket – felvonultató filmet tekinthettünk meg a színpad hátsó falára vetítve.

A már-már elviselhetetlen hangeffektusokkal kísért produkciót Hiroaki Umeda szólótáncra követte. A klasszikus balett- és hip-hop-tanulmányokat maga mögött tudó technikás, fiatal táncos minimalista előadása, a *Dereggő (Looming)* eszköztelenségével próbált hatni. A huszonhat éves előadó utcatáncosi mozdulatainak pontossága, dinamizmusa ideig-óráig lekötötte a nézőt, akárcsak az előadás koncepciózus „mellévilágítása”. A színpadnak soha nem az a részlete kapott fényt, ahol a táncoló alak megjelent. Idővel pedig nem is a színpad, hanem a nézőtér került a lámpák keresttüzebe. Míg Hiroaki Umeda alig kivehetően a színen lejtette táncát a neszekből konstruált zöreijezére, a közönséget fényorgonaszzerűen felvillanó reflektorok vakították el. Hol ez a nézőtérselet, hol amaz kapta arcába a vállatolámpa-fényerejű vilá-

tek fel. Akik emlékeztek még erre a két, különös hangulatú, a japán színpadi hagyományokat izgalmasan kezelő, finom humorú, sejtelmes mozgásszínházi előadásra, lelkesen várhatták *A szakadék szélén*-t. És bizony csalódhattak valamelyest.

Az előadás első felvonásának kezdetén különös, papírmásé anyagú szobát látunk. Kajlán imbolygó vörös falain átjárók, illetve kinyithatatlan ajtók domborműves formái látszanak. A falak által közrefogott kis szobában pehelykönnyű, a falakkal azonos színű, papírmásé asztal és székek állnak. A hat táncos a színpad legkülönbözőbb zugaiból lép az üres térbe. Jelmezük döbbenetes: az alakokat teljesen elfedik az újságpapírból szabott kabátok, szoknyák, süvegek és maszkok, a tépett, gyűrött papírrétegek. Tárgyaknak tűnnek, amint óvatosan közeledve, majd szétrebbsenve, surrogó, zizegő neszekkel jönnek-mennek a színpadon. A táncosok összegyűlnek, és lassan kicsomagolják magukat. Tekinteteket látunk, élénk arcokat, mind finomabb és táncszerebb mozdulatokat. A játékosok hozzák-viszik a bútorokat. Széthajtogatják a különös teret kihasító falakat, és kiviszik a színről. A magasból hatalmas, vászonra laminált újságpapír fal zuhan alá. Azt váránk, mögötte titok készül, de amikor felhúzzák, semmi sincs ott. A suta, groteszk mozdulatokat hirtelen kifinomult táncgesztusok váltják fel. A papíremlékek helyett változatos kosztümökbe bújó, változatos táncokat lejtő figurákat látunk. *A szakadék szélén* olyan, mintha legalább három-négy koreográfiából varrták volna össze. Szólók, duók, triók, ösztáncok váltakoznak pantomimes vagy színházias elemekkel, abszurd revüvel.

A felemelkedő, majd újra aláhulló újságpapír fal tövében egy férfi ül és olvas. Kezében hatalmas méretű újság, voltaképpen ingyenes reklámbrosúrákból készített lepedőnyi montázs. Az alak figyelmesen böngészzi az oldalakat, kibeszél hozzánk, egy-egy hirdetést,

gítást. Jobban láthattuk az előttünk ülő tarkóján a szeplőt, mint a színpadot. Kár: a fiatal táncos játéka – amennyire hagyta, hogy lássuk – izgalmassá tűnt.

A Bohémia Fesztivál immár hagyományosan része a Budapesti Őszi Fesztivál programjának – a Merlin Színházban futó programjai közt azonban ritkán akadt táncelőadás. Most igen, és nem is akármilyen. A *Kérdés a jövő évre* című produkció három előadó közös munkája. Egyikük, Kristyna Lhotáková huszonhat éves, de már a cseh kortárs tánc egyik legizgalmasabb alakja, aki tanulmányait az esseni Folkwang Hochschule tánc tagozatán kezdte. Dolgozott a cseh tánc élvonalába tartozó Lenka Flory társulatával és a – nálunk is ismert – osztrák Anna Huberrel. 1999-es szülője, a *Vénusz Rubik-kockával* Ausztráliától Angliáig és Kanadáig mintegy húsz országban volt látható, így az 1999-es Bohémia Fesztiválon is.

A darabban közreműködik állandó partnere, zenésze, Ladislav Soukup. Táncostársa ezúttal Iva Gottliebová, egy hetvennyolc éves hölgy, kinek a cseh csoport, a Lhotáková & Soukup kiadványaiban hozzáférhető életrajza egyben az előadás kanvása. Gottliebová nem csupán modell: életéből Lhotáková szobrászként formált különleges remeket, de úgy, hogy egyszersmind partnerévé, „mesélőtársává” is emelte őt. Az életrajzból megtudhatjuk: az idős hölgy varrónőnek tanult, majd a német megszállás idején egy cirkusztársulathoz csatlakozott, hogy – amint a szöveg írói fogalmaznak – túléljen. Később tanárképzőt végzett, majd újságíró lett. 1967-ben kilépett a Cseh Kommunista Pártból. Ezután pincéernőként dolgozott, és gimnasztikát oktatott. Színpadra Lhotáková darabjában lépett először életében, hetvenhét évesen. Mozdulatai pontosabbak, mint némelyik viruló, fiatal táncosé. Színpadi kisugárzása bearanyozza játéka terét.

A *Kérdés a jövő évre* szabálytalan, mozgásszínházi életrajz. Az elbeszélés, megidézés, megjelenítés alapvető eszköze a tánc – műfaja: mozdulati, asszociatív „storytelling” a színpadon. A játéktér teljesen üres, a Merlin színpadát Lhotákováék kipucolták. Szemérmetlenül tárulkoznak fel a kopott fekete falak, az üzemi terület soha nem látható, praktikus, de csúnya megoldásai, hegei; a falakhoz döntött, kampókra akasztott limlomok közül nem tudni, mi a kellék, mi a csak nem mozdítható. Balra nagy asztal keverőpulttal, mögötte Soukup ül, aki élőben kezeli a darab hanganyagát. A színpadon fiatal lány és öregasszony. Eleinte egymásba kapaszkodva róják a kö-

röket, mintha így húznák fel az előadás szerkezetét működtető, láthatatlan rugóművet. A nézők lassan gyülekeznek, Lhotákováék ki-kipillantva köröznek tovább. Aztán az idős asszony a földre fekszik; nagy, vastag, fehér dunyhával takarják le, ez alól hamarosan előkecmereg.

A történetillusztráló, jelzésszerű táncmozdulatokhoz gyakran szöveg társul. Olykor csak vezényszavak vagy alig kibogarászható duruzsolás, motyogás. A cseh szöveget egyetlen alkalommal fordítják magyarra – az öreg Gottliebová a szín előterébe jön, és kibeszél a darabból. Megszólít minket, a tekintetünket keresi. Öltönyös férfi áll fel, és lép mellé az első sorból, hogy lefordítsa a pár – érzelmes életbölcseleti – mondatot, majd visszaül a helyére. Ezenkívül egyetlen, szavakra is építő jelenet van még, amikor viszont a fiatal nő szólal meg, angolul. Különleges viszony köti össze a két táncost: az idős nő gyakran előtáncol, oktat, betanít, treníroz. A tudásátadás gesztusai alatt úgy tűnik, ő az erősebb. Máskor a nagyszerű, fiatal táncosnő kerekedik felül: gyengéden, de nem gügyögve, feltűnő vigyázza öreg játszótársát. Gesztusai, (arc)játékuk puritánsága, nemes keménysége nem enged teret a szentimentalizmusnak, melynek síkos pályájára amúgy könnyen rátévedhetne ez az érzelmeinket annyira megragadó előadás.

Gottliebová asszony kondíciója, testének ügyessége szinte mehökkentő: nemcsak varázs, de erő is árad mozdulataiból. Úgy ábrázolja vagy szekundálja élettörténete állomása-inak szikár, jelzésszerű megjelenítését, hogy nem enged a múltba révedni, elgyengülni. Egyszer kislányos hévvel futkos a színpadon: Soukup zsinóron lógó léggömböket aggat fekete ruhájára – a gömbök sorra durrannak el. Máskor pattogósan számolva gimnasztikaórát tart, mozgalmi festmények párás tekintetű hőseinek pózába merevedik. Az egyik



**Iva Gottliebová és Kristyna Lhotáková**  
a *Kérdés a jövő évre* című előadásban

Schiller Kata felvétele



Sármay Krisztina felvétele

### Zarnóczai Gizella a *Barbara L.*-ben

jelenetben a két nő a közönséghez lép, hogy társakat hívjon a színpadra; pillanatok alatt tucatnyi, becsábított néző táncol, „lassúzik” a színpadon. Köztük Lhotáková jön-megy, majd négykézlábra ereszkedik. Gottliebová a hátára ül: kezében apró, háromszögletű, sárga zászló. Rezzenéstelen arccal ül „hátságán”, hősies pózban győztes hadvezérként szemlézi a megszeppenten táncoló párok közül a színt. Az előadás vége szép abszurd feloldozás. Lhotáková felkapja a törékeny kis öregasszonyt, aki egyenes derékkel, kinyújtott végtagokkal, bábmereven tartja magát. A fiatal táncosnő ideoda lépked a könnyű testtel, és újra meg újra a néni hajába fúj. Gottliebová szembenéz velünk. Ősz fűrtjei lobognak – mint amikor filmforgatáson a képkivágoton kívülről ventilátorral lobogtatják a hős haját, hogy megjelenése minél fennköltebb legyen –, a látvány egyszerre groteszk és torokszorító. Közép-kelet-európai kintörténelmünk élete végére ért hőse néz szembe velünk, aki megtalált minket, és megmutatkozott nekünk.

Sajátosan illeszkedett Lhotáková koreográfiájához hangulatában, felfogásában, „nemzedékiességében” egyaránt a Budapesti Őszi Fesztivál egyik legizgalmasabb táncprodukciója, Gergye Krisztián *Barbara L.* – képek anyámról című munkája. Gergye, aki az indonéz – pontosan: jávai – tradicionális tánc világából érkezett a modern táncba, és már korábbi munkáiban is bizonyította érzékenységét, sokoldalúságát, vonzalmát a generációs kérdések-

hez, elkészítette első olyan koreográfiáját, melyben ő maga nem szerepel. Ez a gesztus, a kívül helyezkedés önmagában is jelzi: a táncalkotói figyelem, a rálátás teljességének igénye nagy szerepet játszott a mű elkészültében. Bizonyos művészeti ágakban egyáltalán nem meglepő, ha a művész közeli hozzátartozót választ modelljéül. Hirtelen Rippl-Rónai, Toulouse-Lautrec alkotásai jutnak eszembe, de felesleges neveket sorolni: a táncművészetben az anya- (vagy éppen apa-, testvér-) portré különlegességnek számít. Már a portré önmagában is. A *Barbara L.* portrészóló, két kiváló, a háttérben letakart arccal, rejtetten-rejtőzködően megjelenő árnyalakkal (Négyesi Móni, Rácz Eszter).

A *Barbara L.* Gergye Krisztián szinte szerepajándéka, roppant kihívása Zarnóczai Gizella számára, aki a koreográfia címszerepét – önmagában ez is milyen ritka: címszerep egy kortárs táncelőadásban – táncolja. A *Barbara L.* nyomasztó, megrendítő, kiemelkedő értékű munka. Biztos kézzel megkomponált finom részletei, izgalmas szerkezete, drámaisága különleges hatást gyakorol a nézőre – nagy értéke, hogy mindezek mellett megmarad erős, szépen felépített, tiszta táncjátéknak. „Szeretnék ott lenni / a temetéseden, / tudom, hogy élsz még, / elviselhetetlen, / hogy így, és még mindig így, / csak, hogy büntesd magad, / és kínozz engem” – olvassuk a színlapon. Az ember átfutja a szöveget, és elsőre nem kezd remegni a térde. Ez akkor következik be, amikor másutt ezt is olvassa: „Gergye Krisztián legújabb előadásának témája egy személyes, titkos élmény, igazán intim téma: saját édesanyjához fűződő viszonya, emberi és embertelen kapcsolata.” Nem fikció – drámai feltárulkozás, döbbenetes gesztus. Nem harsány, pozór, társadalmihangulat-táncjáték, üvöltő ritmusokkal, csontrepesztő ufózenével, nem szenvelgő önlemeztelenítés, tét nélkül, izlés nélkül, olcsó szenzációkkal, hanem valami igazi és tragikus, a gyónás és a halál közt félúton.

A Thália Új Stúdiójában bemutatott – és általam ott látott – előadást a Szkéné tűzte azóta műsorára, ahol tere változatlan maradt, mindössze annyi módosítás történt, hogy a *Barbara L.* immár három oldalról ülhető körül. A színpad szinte üres: a tér tervezői (4SI & GK – értsd: az előadás egyik szereplője, Négyesi Móni és a rendező-koreográfus) a sarkokba, szélekre rendezik a csekély berendezést. Két sarokban parkettfelület egy-egy darabkáját látjuk, melyek lambériaként felszaladnak a falra is. A szeszélyes formájú borítás a két szélén egyfajta szobaterítő edzőjelébe teszi a produkciót. A harmadik – fő – sarokban a falnak döntve két magas, műbőr borította, fekete idom mint két ágybetét vagy párnázott hivatali ajtó. Alattuk kis pódiumnyi dobogó, melynek közepére egy antik virágtartó állványt helyeztek. Ez az egy méter magas, esztergált, lakkozott, patinás otthon meghitt hangulatát idéző régiség szolgál a címszereplő „talapzatául”. Ennek magasában ül Zarnóczai a nyitó képben – még megvilágítatlanul – összecsukszottan, mint egy bábu.

Az egyik parkettás sarokban, balra a két árny játszadozik. Csálódosít. Az áttetsző, fekete szövettel lekötött arcú lányok a földön ülnek. Körülöttük apró játék bútorok, ügyes kis nádmodellek, rattan stílusban. A székecskéken kicsi játék figurák. Béke van, elmélyült gyerekszobai csend. Rejtelmes a viszony, amelybe Gergye ezt a két gyerekalakot és a szemünk előtt újra és újra darabjaira hulló, borderline anyafigurát rendez. Zarnóczai eszköztára korlátlan. Egyaránt lenyűgözően játszik mozdulataival, mimikájával, hangjával, tekintetével. A két árny arca az egész darab során eltakarva: nekik csak és kizárólag a mozgás kifejezési tartománya jut. E különleges, megnehezített helyzetben remekül megállják a helyüket. Olykor mindössze tárgyként, díszként, ornamentikaként.

Gergye felzaklató, nyugtalanító, ambivalens mozgásfolyamokat komponált Barbarának: Zarnóczai mindentudó testével jellemrajzot táncol. Azonos mozgássort hajt végre egyszer úgy, hogy az harmóniát, nyugalmat, szépséget áraszt, máskor ugyanazon gesztusaival riadalmat, nyugtalanságot, szorongást kelt. Ami a kettő