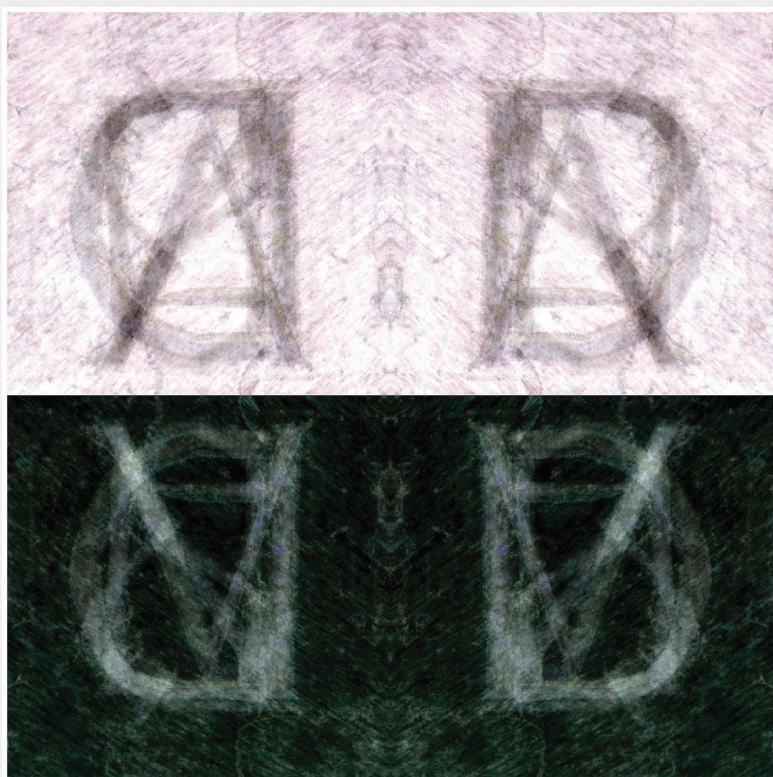


MŰFORDÍTÁS

ÉS MÁS

EXTRÉM SPORTOK

Írások KAPPANYOS ANDRÁS 60. születésnapjára



MŰFORDÍTÁS

ÉS MÁS

EXTRÉM SPORTOK

Írások KAPPANYOS ANDRÁS 60. születésnapjára

Szerkesztette

FÖLDES GYÖRGYI

MAJOR ÁGNES

SZÉNÁSI ZOLTÁN

Reciti
Budapest
2022



Piroska és a Barnamedve

Szerep, megszólalás, mintázat
Carol Ann Duffy és Németh Zoltán verseiben

A szereplíra mint beszédmód, illetve a szerepvers (a Rollengedicht) mint műfaji és formai kategória meghatározása egyszerre konvencionális és problematikus feladat. Konvencionális abban az értelemben, hogy a magyar irodalomtudományi kézikönyvek, lexikonok, tankönyvek gyakran könnyen belátható, ezáltal általánosító és homogenizáló leírását adják a fogalmaknak. A gyakori hivatkozási alapnak számító *Világirodalmi lexikon* például – Horváth János Petőfi-könyvének szerepversre vonatkozó belátásai alapján¹ – a helyzetdal szinonimájaként azonosítja, „alapmagatartásaként” a szerepjátszást jelöli meg, amikor „a költő más személy helyzetébe képzelt formában szólal meg valamely versében”.² A tárgyias jellegű életképhez hasonló, ám attól személyessége révén elkülönül, mivel a szerepverset a „költő saját líraisága” határozza meg, valamint az, hogy „ürügyet keres a megszólalásra”.³ Ami a műfaj történeti változatait illeti, a mitikus személyeket, istenségeket megszólaltató sumer-akkád himnuszoktól a hősök nevében írt hereidák, a középkori gallego-portugál és francia asszonydalon, valamint a pásztorköltészet idilljein át, a 18. századtól realiztikusabbá váló költői „mezek” megjelenését, illetve a romantika népi „mezeinek” létrejöttét egyaránt a helyzetdal, azaz a szereplíra műfaji variánsainak tekinti, vagyis minden olyan lírai szöveget, amelynek beszélője valamilyen szerepben, „mez”, álarc, maszk mögül szólal meg. Ugyanakkor a szereplírárt elsősorban tematikus és a vers retorikai szerkezetében, a versbeszéd szituáltságában tetten érhető kategó-

- 1 HORVÁTH János, „Petőfi Sándor”, in HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti munkái*, szerk. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, 5 köt. Osiris Klasszikusok – Horváth János Összegyűjtött Művei, 4:7–696 (Budapest: Osiris Kiadó, 2009).
- 2 *Világirodalmi lexikon*, főszerk. (I–XI:) KIRÁLY István, (XII–XIX:) SZERDAHELYI István, felelős szerk. (I–XI:) SZERDAHELYI István, (XIII–XIX:) JUHÁSZ Ildikó, 19 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970–1996), 14:292, 294.
- 3 Uo., 4:365.

riának tekinti, hangsúlyozva, hogy poétikai szempontból az „énlíra” és a „szereplíra” között lényegi különbség nincsen.⁴

Ez tulajdonképpen jelzi a fogalomhasználat problematikusságát is, tehát azt, hogy a szerző és a lírai én kettőségén, különbözőségén alapuló modern befogadáselméletek belátásai jelentős mértékben elbizonytalanítják, relativizálják a közvetett megszólalás kritériumán alapuló terminust. Kulcsár-Szabó Zoltán fogalmazza meg:

A nyelv elsődlegességének bármilyen elismerése minden megnyilatkozást szükségszerűen felruház valamilyen „szereppel”, ebben az értelemben minden vers „szerepversnek” minősíthető, ami azt is jelenti, hogy bármely lírai én létesülése egyben magával vonja valamilyen „maszk” létrejöttét az olvasás során.⁵

Hasonló elven alapul Petri György megállapítása: „Amiképpen a személy jelentésű *persona* eredetileg a színész által viselt maszkot jelentette, ugyanígy a lírai én sem esik egybe a költő empirikus énjével [...] minden költő – természetesen empirikus személyiségéből is merítve – megkonstruálja a neki megfelelő lírai ént.”⁶ A modern irodalmi fejleményeket, a megszólalás közvetettségét, nyelvi megelőzöttségét figyelembe véve a szereplíra (vagy a helyzetdal) már egyike azon terminusoknak, amelyek hatóköre, illetve vonatkozási területe szükségszerűen módosult: nemcsak az irodalom közösségi funkcióinak átalakulása okán (azaz hogy a nép nevében való megszólalás, vagy áttételesen a néphez valamely maszkban való odafordulás a 18–19. századi szerepversek formájában, vagy a modern képviseleti beszédmód keretei mentén poétikai szempontból már kevésbé termékeny), hanem az olvasási stratégiáink átalakulása szempontjából is.

Úgy tűnik, a 20–21. századi szerepvers vagy álarcos, maszkos költészet jelenségének pontosabb meghatározása attól is függ, milyen korpuszon vizsgálódunk, és az adott szövegtérben mit ismerünk fel szerepként. A műfajon belüli poétikai sokféleségnek, látszólagos ellentmondásnak a feloldására alkalmasnak látszik az angolszász megfelelő, a drámai monológ (*dramatic monologue*) használata, amely a tükörszerkezetű német és magyar kifejezéssel ellentétben a beszélő által felvett szerep (a költői és a lírai én feszültsége, egymástól való elkülönözése⁷) helyett a megszólalás szituáltságára, szcenikájára, a szerep-

4 Uo.

5 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „A »szerepvers« poétikájáról”, in *Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán és MENYHÉRT Anna, Újraolvasó, 204–210 (Budapest: Anonymus Kiadó, 1999), 204–205.

6 PETRI György, „Nomen est omen – a líra általános elmélete”, *Magyar Lettre Internationale*, 29. sz. (1998): 3–5, 4. Kiemelés az eredetiben.

7 Vö. „*Rollengedicht* Gedicht, das vollständig als Rede einer vom Autor verschiedenen fiktiven oder realen Person konzipiert ist. Bestimmung und Abgrenzung des Begriffs variieren mit

be való „belépésre” helyezi hangsúlyt. M. H. Abrams értelmezésében például a drámai monológra jellemző, hogy egyetlen hang beszél, meghatározott szituációban, továbbá az odafordulás gesztusa, valakihez vagy valakikhez szól (de a szöveg nem válik dialógussá, a megszólaló szemszögéből érzékeljük a történéseket).⁸ Tarjányi Eszter Arany hibrid műfajiságú (balladisztikus, ám nem dialógikus jellegű) szövegei kapcsán ajánlja a terminust, a jellemzői között a szereplőn belüli nézőpont feszültségteremtő ellentétét, az erkölcsi ítélet és rokonszerv kettősségét, a monologikus formából adódó befogadói azonosulást, a kettős kódoltságot, azaz az ironia jelenlétét, valamint a vers nyelvi és retorikai megformáltságának a fokozott tudatosítását említi.⁹

A szerepvers és a drámai monológ ebben az értelemben olyan szinonimák, amelyek jelentéstartamában felfedezhető hangsúlybeli eltérés. Retorikai, poétikai, strukturális és stiláris szempontból is elkülönбöződnek egymástól azok a maszkos szövegek, amelyek szcenikáját, és adott esetben a beszélő figuráját referenciális elemek határozzák meg, azaz amelyek kultúrtörténeti szempontból kódolt, determinált, kvázi „készen kapott”, de átsajátítható szerepként értelmeződnek; illetve azok, amelyek esetében az arcadás, az arc megformálása nagyjából a szövegtérben történik, a nyelv aktuális mechanizmusai és a szcenika fejleményeként. Németh Zoltán maszkos költészetéhez közelítve például belátható, hogy a kultúrtörténeti alakok utazásait tematizáló, a *Tektonika* kötetben közölt versek olvasatát, értelmezési lehetőségeit jelentős mértékben keretezi a címadás: a szövegalakítás sajátosságainak feltárása voltaképp annak függvénye, mennyiben vagyunk képesek hasznosítani a címbeli tulajdonnevek által meghatározott szemantikai és pragmatikai kontextust. Ezzel szemben az „állati férjeknek” hangot adó szövegek címe az állatok etológiai karakterét és az állatfigurák irodalmi színrevitelét meghatározó konvenciókon, valamint a „férj” fogalmának társadalmi és irodalmi kontextusain túl kevésbé igényli a prekonceptiók mozgósítását, sokkal inkább az állatmaszk szövegbeli megalkotása, az emberi és állati minőségek érintkezésének variabilitása válik hangsúlyossá.

Az *Állati férj*¹⁰ versei tehát műfaji szempontból a drámai monológ egy változatának feleltethetőek meg, emellett azonban Carol Ann Duffy – magyarul Kap-

der Bestimmung der Begriffe des Autors und des lyrischen Ich.” Heinz Ludwig ARNOLD und Heinrich DETERING, Hg., *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996), 690; „dramatic monologue, a kind of poem in which a single fictional or historical character other than the poet speaks to a silent ‘audience’ of one or more persons. Such poems reveal not the poet’s own thoughts but the mind of the impersonated character, whose personality is revealed unwittingly; this distinguishes a dramatic monologue from a lyric, while the implied presence of an auditor distinguishes it from a soliloquy.” Chris BALDICK, ed., *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 72.

8 Vö. M. H. ABRAMS, ed., *A Glossary of Literary Terms* (Boston: Thomson Wadsworth, 2005), 70–71.

9 TARJÁNYI Eszter, „A drámai monológtól a szerepversig: Az örök zsidó és a műfaji háttér”, *Irodalomismeret*, 2. sz. (2012): 4–30, 5–6.

10 NÉMETH Zoltán, *Állati férj* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2016).

panyos András fordításában olvasható – *A világ felesége*¹¹ című kötetével nemcsak műfaji, hanem hatástörténeti kapcsolatban állnak, ahogy azt a szerző több interjújában is kifejtette.¹² Duffy 1999-es kötete szintén drámai monológok gyűjteménye, az egyes darabok protagonistája lehet saját történettel rendelkező, ismert karakter, de lehet a felesége, húga vagy alteregója is valamely történelmi, kultúr-történeti, mitológiai, mesei, vallási, vagy egyéb háttérrel rendelkező férjnek. Így kap helyet a kötetben Piroska, Medúza és Déméter mellett Mrs. Darwin, Heródes királyné, Mrs. Sziszüphosz vagy Mrs. Quasimodo. *A világ felesége* azokat a történeteket mutatja meg, amelyek főszereplője a férfiközpontú referenciális és fiktív történeteink mögötti, a háttérben létező nő, a versek így nemcsak a feminista és gender-olvasatoknak, hanem az alárendeltnek való hangadást vizsgáló értelmezéseknek is teret adnak. Németh versei szintén az alárendeltnek adnak hangot: a beszélők története az állattal való találkozás, intimitás létrejöttével kezdődik: a férfiek elmesélik a zoofil kapcsolat állomásait, és eközben, a másikhoz való viszonyban, hasonulásban, asszimilációban formálódik meg saját karakterük, az identitásuk az állatnak való alárendelődés elfogadásának, az elnyomott szerepének az akceptálásában mutatkozik meg. Az alcím és a törzsszöveg viszonya is jelzi ezt: a főcím a megszólalót jelöli, az alcímbe viszont az állati feleség szerepel magyar és latin kifejezéssel, vagyis az a faj, amelyhez az antropomorf karakter a maszk megformálása során idomulni látszik.

A két gyűjtemény hatalmi játékokat, párkapcsolati alakzatokat, ezáltal erőszak-mintázatokat visz színre. A kötetek nyitóverseinek – Duffy *Piroska* és Németh *Állati férj* (*Barnamedve* – *Ursus arctos*) című szövegének – alapszituációja azonos: mindkét monológ a vadállathoz társuló, a vadállattal „háló” ember népmesei, mitológiai motívumát reprodukálja. Piroska figurája kulturális toposz:¹³ a mese, amely Charles Perrault *Lúdanyó meséi* című 17. századi, valamint Jakob és Wilhelm Grimm *Gyermek- és családi mesék* című 19. századi gyűjteménye nyomán került be a közép-európai kultúrkörbe, Jamshid Tehrani 2013-ban publikált kutatásai alapján jóval korábbi, és Európán kívül is számos változatban tetten érhető; Aesopos

11 Carol Ann DUFFY, *The World's Wife* (London: Picador, 1999); magyarul: Carol Ann DUFFY, *A világ felesége*, ford. KAPPANYOS András (Budapest: Arktisz Kiadó, 2006).

12 Vö. például a szerző kötetéről adott nyilatkozatával a *Magyar Narancs*-ban: „a természetfilmek vagy evolúciós szakkönyvek mellett szépirodalmi előzményei is vannak ennek a kötetnek, az átváltozástörténeteket Apuleius *Aranyszamarától* lehetne sorolni. Nagy olvasmányélményem volt Carol Ann Duffy *A világ felesége* című kötete, amelyben a női beszélő a kultúrtörténet nagy alakjainak feleségeként szólal meg, Quasimodo, Freud, Darwin feleségeként, vagy a farkas feleségeként mint Piroska. Arno Schmidt *Tudósköztársaság* című negatív utópiájában ember és kentaur között szövődik szerelem, az a mondat, hogy »fűfű volt a nyelve« csók közben a kentaurlánynak, feledhetetlen. De fontosak nekem De Sade márkai obszcén művei is, nemcsak az elmélet, az animal studies.” KRÁNICZ Bence és NÉMETH Zoltán, „Mit őrzünk a génjeink mélyén?“, *Magyar Narancs*, 2017.08.27, <https://magyarnarancs.hu/konyv/mit-orzunk-a-genjeink-melyen-105511/?orderdir=novekvo>.

13 Lásd erről például: GESZTELYI Hermina, „A piros ötven árnyalata – változatok Piroskára”, *Studia Litteraria* 58, 1–2. sz. (2019): 127–138.

fabuláival, valamint más állatmesék variációival hozható összefüggésbe.¹⁴ Piroska történetét Bruno Bettelheim a nemi erőszak kollektív tudattalanban, a mese szimbolikus nyelvén való feldolgozásának tekinti, a felfalást a szexuális aktus, abúzus áttételes elbeszéléseként értelmezi.¹⁵ Az állatszimbólumtár szerint a népmesékben és a keresztény kultúrkörben a farkas az ördög jelképe is lehet, és a Piroska-történetek csábítás- (útról való eltérítés-alakzatai, az anyai tiltás, a piros mint vér, nővé érés), valamint a farkas megnevezésének újabb kori priapiikus értelmezése alátámaszthatja ezt az olvasatot.

A Németh által felhasznált medve-motívum is rendelkezik olyan kontextusokkal, amelyekben az erőszak és az erotika összefonódik: a medve például a *Physiologus*ban (az ókori és középkori állattani lexikonban, bestiáriumban, amely bibliai és természettudományos megközelítéssel írja le az egyes fajokat, egyésvité ezáltal az etológiai és a szimbolikus leírásokat) különböző bűnök, így a falánkság, a paráznaság, az erőszak, a harag és a restség jelképe. A paráznaság kapcsán Plinius és Ailianosz leírása alapján az *Állatszimbólumtár*ban olvasható, hogy a medve „nem úgy párzik, mint a többi négylábú, hanem ahogy az emberek, mivel képesek átölelni egymást; a tél gerjeszti bennük a szexuális vágyat; nem jönnek elő három hónapig, de utána rávetik magukat a méhkasra, mert mindennél jobban kedvelik a mézet [...]”¹⁶

A mesei alakzatokban az állattal való kooperálás rendszerint a hasonulás valamilyen formáját igényli, amely sokszor varázslat vagy átok következménye. Ezekben a versekben azonban, úgy tűnik, a szerelem a mágia: míg Duffynál a farkas humán, antropomorf jegyei a meghatározóak (a beszélni és olvasni tudása, azaz a kulturalitása), addig Némethnél a medveférj állatias megjelenése a vonzalom alapja.

A farkas:

Egy tisztáson állt, s szavalta verseit,
lassan, vonyítva, szőrös mancsában ott a könyv,
szőrös pofáján vörösbornyomok. [...]
Első lecke aznap este, farkasszuszogás fülembe,
szerelmi költemény. (13)

A medve férje:

- 14 Charles Perrault: *Les Contes de ma Mère l'Oye* [Lúdanyó meséi], 1697; Jakob és Wilhelm Grimm: *Kinder- und Hausmärchen* [Gyermek- és családi mesék], 1819. Vö. Jamshid J. TEHRANI, „The Phylogeny of Little Red Riding Hood”, *PLoS ONE* 8, no. 11 (2013), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871>.
- 15 Bruno BETTELHEIM, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, ford. KÚNOS László (Budapest: Corvina Kiadó, 2000), 171–187, különösen 177–178.
- 16 VIGH Éva, szerk., *Állatszimbólumtár A–Z* (Budapest: Balassi Kiadó, [é. n.]), 227.

Szűk koponyámat, barbár pofámat
 apámtól örökölttem, anyámtól kiugró
 járomcsontomat – valószínűleg ennek
 köszönhettem annak az óriási barnamedve
 nősténynek az érdeklődését, aki barlangjába
 vonszolt. (9)

A két szöveg felépítése hasonló: az állat élőhelyére való „alászállás”, az állaton való lovaglás konvencionális motívumai mellett olyan, az evolúciós eltéréseket és együttélés praktikus kérdéseit vázoló motívumok jelennek meg, mint a korporális különbségek feltására (például a szőrzet, a fogak vagy a nemi szervek), a szexualitás megélésének a differenciái, a táplálkozás és a táplálás, a vadászat (az élelemszerzés, önfenntartás), valamint végül a gyilkosság mint a kapcsolatból való kitörés egyetlen megoldása. A nász ugyanis nem lehet egyenrangú, a kapcsolati dinamizmus elbillen az intimitásban: nemcsak a fizikai arányok miatt (hiszen az állat nagyobb és erősebb), hanem Duffynál például az emberi életkor, élettapasztalat hiánya és a kíváncsiság, Némethnél pedig a bioritmusok harmonizálhatatlansága okán (a medve időszakos szaporodása, poligámiája, a sült ételtől való irtózása egyaránt említhető).

Piroska:

Két vers között én tettem róla, hogy kiszúrjon
 édes tizenhat, aki még soha, bébi, kölyök, s rendelt nekem

egy italt. Az elsőt. (13)

A medveférj:

A téli álom botrányos percei, amikor
 egyedül kószáltam a hóban, és tömtem
 magamba az elspájzolt mézet. [...]
 Üzekeedésünk egy hónapig tartott.
 Néha jobb kezemmel kinyúltam,
 egy-egy combot magamba tömtem,
 és ott folytattuk, ahol abba hagytuk. [...]
 Frusztrált volt,
 ha nem elég erős az orgazmusa, érthető. (10)

Mindkét szöveg a népmesei, mitológiai szcenikán túl evolúciós kontextusban is értelmezhetővé teszi a nászt, amelynek létrejötté eleve egyfajta koevolúciós aktnak tekinthető, olyan társulásnak, amelyben egymás túlélésének a segítése

a cél, és amelynek közös evolúciós nyeresége a replikáció, a szaporodás lenne. Talán erre utal a medve vonzalmára vonatkozó idézett rész is, hiszen a markáns arccsontok, például a szemöldöksont eltűnése az emberi faj esetében evolúciós fejlemény: a medveférj kiugró járomcsontja ilyen értelemben az állati eredet emlékezet, egy evolúciós szempontból produktív elem lehet. Továbbá a ruha és a csupasz bőr mint a kulturalitás megnyilvánulásának elsődleges eszköze, vagy annak hiánya, kiemelt módon szerepel a versekben. Piroskáról fokozatos lefoszlik a ruhája, a medve bőre pedig a vers utolsó szakaszában állati nyersanyagként jelenik meg.

Piroska:

Másztam nyomában,
harisnyám szétszakadt, kis blézerem pirosuló rongyai
faágon, gallyakon, nyomozati anyag. (13)

A medveférj:

Tróféának számít
a koponya és a bőr. [...]
A medvebőrök bírálatánál a következő
képletet alkalmazzák: $(AB) \times (CD) / 100 + (SZ)$,
ahol (AB) a bőr hossza az orr hegyétől a farok
végéig, (CD) a bőr szélessége a legkeskenyebb
helyen mérve, (SZ) a szépségpontok száma.
Ez utóbbiban verhetetlen volt.” (11)

Az ember az egyetlen állat, amely ruhát visel. Ha ruhát adunk az állatra, az emberi környezethez igazítjuk, ha levetjük az emberi ruhát, az állati létmódba illeszkedünk vissza: az állat meztelen bőrének a szemlélése és felmérése, megmérése, kiszámítása a tárgyiasítás, az állati jogok megvonásának amorális mozzanata.

A szövegek zárlata szintén kapcsolatba hozható az evolúcióval, amennyiben azt tanulási és tökéletesedési folyamatnak, a faj túlélési stratégiáit sokszorozó változásnak tekintjük. Duffy verse ugyanis az öröklődő mintázat keretét és a mintázat megtörésére való képességet viszi színre az utolsó versszakokban:

szürkülön a farkas
a holdra évről évre ugyanazt a dalt vonítja,
évszakra évszak, mint versszakra versszak, fejszét fogtam én

egy fűzre, lássam, hogy zokog. Fejszét fogtam lazacra,
lássam, hogy forog. Fejszét fogtam farkasra, ki álmában

morog, egy csapás, herétől torokig, s megláttam
csillogón, szűzfehéren nagyanyám csontjait. (14)

A mintázat megtörését az ölés gyakorlása jelenti (az eszközhasználat mint evolúciós lépés Piroska számára a saját személyiségfejlődés fontos szegmense), és a gyilkosság: a démonokat meg kell szüntetni, így Piroska maga válik vadásszá. Tulajdonképpen ezt a kitörés-alakzatot valósítja meg Németh is, de változtat rajta, és ironikus módon a vers utolsó ötödében elbizonytalanítja az áldozat és az elnyomó fogalmát, felcserélhetővé teszi azt. Kezdetben az elragadott férj mint áldozat tűnik fel, majd a medvebőr hasznosságát felismerő kizsákmányolóvá válik, és ezen a helyen szintén felismerhető egy társadalmi mintázat: az erőszakot szül, és az áldozatból lesz az elnyomó, aki – ahogy ezt a civilizált ember jó ideje teszi – a bőréig, az utolsó szőrszáláig felhasználja az állatot. Ami a medveférj esetében egyedi, az az intimitás mozzanata: úgy vetíti előre az állat leigázásának a lehetőségét, hogy annak teljesülése esetén szükségszerűen kihasználja a szeretetét. Mindenesetre elmondható, hogy Németh esetében a beszélő identitása evolúciós alapon szerveződik: ahogy medveférj mivoltában a szexualitás, a szaporodás és végül a túlélés motiválja, addig sajátosan emberi minőségében a haszonszerzés mint a társadalmi túlélés motívuma lesz domináns.

Voltaképp az etikai és morális kondíciók vizsgálata tekintetében mindkét kötet lehetővé teszi a kettős, ironikus olvasatot, hiszen a befogadó álláspontja a szövegekben való előrehaladás során, a versbeli szerepek, maszkok megalkotódásának egyes fázisaiban attól függően változhat, aktuálisan mit ért áldozat, alárendelt, hatalmi struktúra alatt. Hogy embert leigázó állat, vagy a gyanútlan állatot kihasználó, majd leigázó ember jelent etikai kockázatot. Illetve hogy az ösztönök szerint létező állatok, vagy az emberi természet és a kulturális szerkezetek offenzívebbek. Bár a 18–19. századi szerepversek vagy a 20. századi képviseleti költészet közösségi mondanivalója értelmében közérzeti mondanivaló nem társul Duffy vagy Németh drámai monológjainak a világához, mégis rendelkeznek egyfajta „kollektív” dimenzióval: egy-egy társadalmi dilemma kifejtésére, például a feminista és gender-kérdések, az ökokritikai vagy etológiai, bioetikai, poszthumán és antropocén etikát érintő kérdések felvonultatására ugyanis, ahogy láttuk, alkalmat adnak ezek a szövegek, érvényes kifejeződései azoknak.