

A férfitest feloldódása az első világháború sarában

A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

Az első világháború a huszadik századi történelem egyik legmeghatározóbb eseménye volt, a köré épített mítosz azonban már jóval a háború kitörése előtt formálódni kezdett, hiszen egyes elemei mélyen az európai kultúrában gyökereztek. Trudi Tate úgy határozza meg, mint az első ipari háborút, amely a fejlett technológia vívmányait felhasználva mindaddig elképzelhetetlen mértékű erőszakot és szenvedést eredményezett.¹ Az újítások között említhető például a lövészárk-háború, illetve az új hadászati technikák és fegyvertípusok, amelyek kb. 9 millió ember halálához vezettek: a háború „átlagosan számolva napi hatezer ember halát okozta több mint négy és egynegyed éven át”.²[saját ford. – B. E.] A résztvevők és a kortársak számára elkerülhetlenné vált, hogy valamiképpen reagáljanak az új technológiák és a soha nem látott mértékű erőszakos halál okozta sokkra. Erre két lehetőség kínálkozott – az egyik az volt, hogy igyekeztek hűek maradni az eddig ismert háborúábrázolások értelemadási mintázataihoz, a másik pedig az, hogy a létező mintákat elutasítva új, többnyire (de nem feltétlenül) háborúellenes diskurzust alakítottak ki; ez utóbbi alaphangját rendszerint az illúzióvesztés és az ironia jellemezte, ábrázolásmódját tekintve pedig vagy dokumentarista jellegű, vagy modernista és avantgárd eljárásokkal élő stratégiákat alkalmazott.

Az első világháború mítosza – ami az én fogalomhasználatom szerint nem más, mint az, ahogy az első világháború különféle diskurzusok és ábrázolásmódok révén megképződött, illetve az, ahogyan megőrződött a kollektív emlékezetben – ennek a két interpretációs sémának az elemeit ötvözi, s egyik központi eleme a katonák megjelenítése. Az első világháborúnak jelentős szerepe volt a modern katona mítoszában, s ettől elválaszthatatlanul magának a huszadik századi férfiképnek a megszületésében. Fontos azonban leszögeznünk, hogy a katonák reprezentációjának vizsgálatában a háború mellett figyelembe kell vennünk a

¹ TATE, Trudi, *Introduction = T.T., Women, Men and the Great War: An Anthology of Stories*, Manchester, Manchester UP, 1995, 1–9, 1.

² “at an average rate of more than 6,000 a day for more than four and a quarter years”. FIERKE, Karin M., *Whereof We Can Speak, Thereof We Must Not Be Silent: Trauma, Political Solipsism and War*, *Review of International Studies*, 2004/4, 471–91, 471.

maszkulinitás, valamint a férfitest ábrázolásának a korszakban működő diskurzusait. Továbbá a katonák ábrázolását meghatározták az adott művészeti ágak hagyományai és a műfaji konvenciók is – a memoártól az elégián át a háborús zsánerfestészetig.

Ahhoz, hogy megértsük, miben hozott radikális változást az első világháború a katonák és általában véve a férfiak önképében, valamint a róluk alkotott elképzelésekben, röviden utalnunk kell a megelőző korok, különösen a viktoriánus kor férfiakra vonatkozó normatív maszkulinitáskeresőjére, amely a harcba induló önképének alapjául is szolgált. A katona az ókortól fogva a férfieszmény megtestesítőjének számított, mind fizikai adottságait, mind belső tulajdonságait tekintve.³ A modern férfiasság⁴ építőelemei természetesen már léteztek, pl. a kidolgozott férfitest szépségét az antikvitás óta csodálták, a lovagiasság eszménye pedig a középkortól kezdve épült be a lovagi erényekkel együtt a köztudatba, de mindezek sztereotípiává formálása csak az újkorban ment végbe. Ahogy George L. Mosse fogalmaz *Férfiasságnak tüköre – A modern férfieszmény kialakulása* című könyvében: „Ekkor az emberi test tényleges felépítése ugyanakkora, vagy talán még nagyobb jelentőségre tett szert, mint díszítményei. A férfiasság sztereotípiáját olyan teljességnek fogták fel, amelynek alapja maga a férfitest volt.”⁵ A férfiideál a művészeteken belül leginkább az akadémikus-historikus festészetben, valamint a heroikus költészetben jelent meg.

A viktoriánus kor normatív rendszerezése idealizált férfiképként megalkotta a hős keresztény katona alakját, főként a kor legnagyobb félelmének, a faji degenerációnak az ellensúlyozására. Részben a birodalmi eszme, részben a sovinizta ideológiák hatására a 19. század közepi „izmos kereszténység”, melynek fő erényei közé tartozott a könyörület, a becsületesség és az önzetlenség, az Edward-korban olyan világi és agresszív ideákkal egészült ki, mint például a stoikus kitartás, a fájdalom elviselésének illetve az érzelmek elnyomásának képessége. Az első világháború kitörésekor tehát a maszkulin eszmény építőkövei közé tartozott az önfeláldozás, a lovagi nemeslelkűség, az erős homoszociális kötelékek megléte, a fizikai kényelmetlenség, szenvedés és fájdalom elviselése, valamint a fizikai erő kultusza.

A katonák és a katonaélet első világháborús ábrázolása sokat merített ennek a tradicionális férfiideálnak az elemeiből. Ehhez az ábrázolási hagyományhoz Angliában különösen ragaszkodtak, mert kezdetben a háború megítélése egyértelműen pozitív volt – a

³ PUKÁNSZKY Béla és NÉMETH András, *Neveléstörténet*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.

⁴ A modern férfiasságot a George L. Mosse által leírt értelemben használom: „A modern férfiasság kialakulása szorosan kötődött az új polgári társadalomhoz, amely a XIX. század végén született meg. Ekkor jött létre a férfiasság eszményképének ma is létező változata.” MOSSE, George Lachmann, *Férfiasságnak Tüköre: A Modern Férfieszmény Kialakulása* (ford. SZÉKELY András), Bp., Balassi K., 2002, 21.

⁵ *U.o.*, 3.

házáért való harcot dicsőségnek és érdemnek tekintették, a viktoriánus háborús diskurzus pedig alkalmasnak tűnt a többség érzelmeinek és reményeinek kifejezésére. Az állóháború és a modern hadviselés tapasztalata azonban a hagyományos ábrázolás kritikájához vezetett. Az, hogy azok a férfiak, akik nem vehettek részt a világ addigi legnagyobb háborújában, kiszorultak a férfiideál pozíciójából, s kérdésessé vált férfiasságuk, nem meglepő – de ez inkább a férfieszmény megerősítésével járt. A férfiidentitás megváltozásának legironikusabb aspektusa az, hogy a maszkulinitás eszménye azok számára is fenntarthatatlannak bizonyult, akik a fronton harcoltak. A hagyományos lovagi erények, valamint a fair play jellegzetesen angol, viktoriánus, „public school” értékrendje többé már nem jelentettek előnyt és nem voltak fenntarthatóak a lövészárkok világában: a fizikai erő és a lovagias viselkedésmód anakronisztikus jelenségeknek számítottak a mérges gázok, a géppuskák és a bombák földjén. A gépesített hadviselés, illetve a lövészárokharc monotóniája ugyanis nem nyitott teret az addigi ábrázolásmódot meghatározó harci erények számára, s így a katonák képtelenek voltak megfelelni a hős katona magukkal hozott ideáljának. A hős katona mítoszának feladása különösen fontos szerepet játszott az első világháborúról alkotott kép kialakulásában, mind a viktoriánus férfiideál lebontásában. A háború tapasztalata eleve új reprezentációs stratégiákat szült.

Az ábrázolásokból fokozatosan eltűnt a korábbi korok eszményített, centralizált és egyénített hősalakja: a hősi ideál és a férfitest felbomlásának logikus végkifejlete pedig a férfitest szó szerinti felbomlása, beleolvadása lett a háború sarába. Georges Bataille szerint „A régi idők háborújának jellege az ünnepre emlékeztet. [...] A pompás és látványos háborús öltözet kedvelése is ősi. Eredetileg a háború fényűzésnek számíthatott.”⁶ Az első világháború radikalitása a testábrázolásban bekövetkezett változások alapján is igen szembeűnő: a háború művészi megjelenítéséből eltűnik az ünnepi jelleg, többé már a katonák alakja sem kap központi szerepet, nemhogy fényűző egyenruhájuk. A háborús festmények között sok olyan van, amelyen az emberi alakok szinte feloldódnak a pusztaságban, a képek pedig mintha egy harctéri sokktól szenvedő katona látomásai lennének, és a maszkulin identitás krízisére reflektálnak. Habár emberi alakok állnak a *The Menin Road*-nak,⁷ Paul Nash expresszionista festményének az abszolút középpontjában, mégsem ők ragadják meg a szemlélő figyelmét. A robbanásoktól szabdalt táj, a vészjóslóan kavargó felhők, a csupaszon égnek meredő fatörzsek, valamint a bombák ütötte kráterek, amelyeket zavaros esővíz tölt meg, hátborzongató embertelenségükkel sokkal inkább felkeltik a néző érdeklődését, mint a négy

⁶ BATAILLE, Georges, *Az Erotika*, ford. DUSNOKI Katalin, Bp., Nagyvilág, 2009, 96.

⁷ <http://www.greatwar.nl/weekpictures/meninroad.html> [letöltés ideje: 2013. december 19.]

törpeszerű emberalak a kép centrumában. A táj a fenségest ('sublime') idézi meg rettentő nagyságával és fenyegető erejével, azt sugallva, hogy az embert mint olyat is könnyedén eltörölhetné a föld felszínéről. A festmény perspektívája ugyan nem nyit a természet végtelenségére, mint a romantika fenséges tájakat ábrázoló képei, de a rémálomszerű látomás zártsága mégis hasonló atmoszférát teremt: „Mondjuk csak ki, hogy az erőszak és a halál, amely az erőszakot jelenti, kettős értelmű: a haláltól való iszonyodás taszít bennünket, mivel ragaszkodunk az élethez; ünnepélyes, egyszersmind félelmet keltő eleme megigéz bennünket és nagy nyugtalanságot ébreszt bennünk.”⁸

Sir William Orpen *Zonnebeke*⁹ című alkotásán szintén a természet félelmet keltő hatása dominál: az előző festményről ismerős elemek alkotják a pusztai tájat: sár, egy elhalt, csupasz fatörzs és egy krátertő látható a kép előterében, a feketén gomolygó felhők alatt, teljesen elvonva a figyelmet a jobb alsó sarokban fekvő halotról, aki felismerhetetlenül és szinte észrevétlenül olvad bele a harcmezőbe. Orpen képéhez hasonlóan Richard Nevinson *The Paths of Glory*¹⁰ című festménye is a természet és az ember kettős halálát jeleníti meg. A kép előterében fekvő katona sisakja ugyan glóriaként lebeg a feje felett, de a hagyományos ikonográfia dicsfényéhez képest csak annak groteszk másaként értelmezhető. A cím hasonlóan ironikus – a hagyomány ígérte örök dicsőség teljesen hiányzik a képről, a katonák azonosíthatatlanul, arccal lefelé fekszenek a földön, összeolvadva a környezettel. A természet (akárcsak a másik két fent említett képen) semmilyen „természeteset” nem jelent többé – a szögesdrótot megidéző ecsetvonások, amelyek mindent körbefonnak, az emberi alakokat is mintha a levegőbe emelnék: a természet itt többé már nem vigasz (mint ahogy még Edmund Blunden költészetében),¹¹ egyedül a teljes szétbomlás jelképeként értelmezhető.

Az emberi test tájban való feloldódásának egyik legfontosabb – ha nem leginkább ikonikus – motívuma a harcmezők sára. Henri Barbusse, *A tűz: Egy raj naplója* című nagysikerű regényében egyenesen „a sár háborújának”¹² nevezi az első világháborút. Santanu Das *Touch and Intimacy in First World War Literature* című könyvében leírja, hogy 1914. október 25 és 1915. március 10 között csupán tizennyolc olyan nap volt, amikor nem esett az

⁸ BATAILLE, Georges, *i.m.*, 57.

⁹ <http://www.greatwar.nl/weekpictures/meninroad.html> [letöltés ideje: 2013. december 19.]

¹⁰ <http://theuglybugball.files.wordpress.com/2010/11/c-r-w-nevinson-paths-of-glory-1917.jpg> [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

¹¹ Az első világháborús költészetben egy darabig megfigyelhető volt a tendencia, hogy a költők igyekeztek a korábbi bukolikus költészeti hagyományhoz kapcsolódni: az ipari háború borzalmait elől a pásztori költészet hagyományosan békés, háborítatlan természeti képeibe menekültek. Edmund Blunden *The Guard's Mistake* című verse a természet menedékként való megélését hangsúlyozza, míg az *Illusions* az értéktelített természeti képekkel állítja szembe a háború természetellenes, ember alkotta eszközeit.

¹² BARBUSSE, Henri, *A Tűz: Egy Raj Naplója* (ford. FALUDY György), Bp., Új Magyar Könyviadó, 1956, 6.

eső; 1916 márciusában az akkori harmincöt év leghevesebb esőzései áztatták a harcmezőket, 1917-ben július 30-án, a passchendaelei csata idején pedig úgy kezdett esni, hogy egész augusztusban folytatódott a csapadékos időjárás.¹³ Az ipari fegyverek, különösen a nehéztüzérség és az aknák átformálták a környezetet: a fent említett csatában körülbelül tíz nap alatt négymillió bombát lőttek ki, illetve akadt olyan csata is a háború során, amelyben az angol tüzérség átlagosan számolva másodpercenként három és fél bombát lőtt ki tizenkét napon át.¹⁴ A végeredmény ironikus: a bombázás által fellazított talajra hulló csapadék következménye hatalmas sár lett. A csata további három és fél hónapját ebben a sárban harcolva kellett (volna) kibírni: de csak a brit oldalon 370 000 halott, sebesült, beteg és halálra fagyott katona volt az veszteség,¹⁵ ezrek szó szerint a sárba fulladtak. Sok vers – például Wilfred Owen “The Last Laugh” vagy Siegfried Sassoon “Glory of Women” és “Attack” című költeményeinek – emelkedett zárata mozgósítja a sárba hulló katona képét a háború borzalmainak allegóriájaként.

David Bomberg *The Mud Bath*¹⁶ című festménye a fronton kialakult áldatlan környezeti állapotokra reflektálva egyszerű geometriai formákká bontja a katonák testét. A kép ellenáll a hagyományos háborús festmények interpretációs mintázatainak, mivel minden biztonsággal azonosítható alakot nélkülöz, és a cím instrukciója nélkül szinte értelmezhetetlen lenne. A kék-fehér formák valószínűleg a katonák, a barnás-narancssárga részek pedig a harcmező, illetve a sár. A kettő összeolvadása a modern fegyvereknél is könnyörtelenebb ellenfelet, azaz magát az ember ellen fordult természetet, és ennek a küzdelemnek a reménytelenségét ábrázolja. Bataille azt írja: „Maga a természet is erőszakos, és bármennyire értelmesek lettünk is, az erőszak ismét hatalmába keríthet minket.”¹⁷ A háború az az állapot, amikor az ember a „kultúra keretein belül”, bizonyos, a társadalom által meghatározott szabályok szerint hódolhat az erőszaknak. Az első világháború azonban hadászati újításaival és a megváltozott harcmodorával eltér a korábbi háborúktól, felrúgva az eddigi alapelveket. Az, hogy Bomberg festményén az emberi alakok ugyanolyan egyszerű geometriai formákból épülnek fel, mint a természeti környezet, a kétféle létmód közös nevezőjének tekinthető erőszak működését is érzékeltetheti, és valamint azt az erőt, amely beolvasztja az emberi testet környezetébe: az erőszak hatalmába keríti a katonákat, a természet pedig ténylegesen bekebelezi az emberi alakokat a festményen.

¹³ DAS, Santanu, *Touch and Intimacy in First World War Literature*, London, Cambridge UP, 1997, 37-9.

¹⁴ *Uo.*, 79.

¹⁵ *Uo.*, 79.

¹⁶ <http://theibtaurisblog.files.wordpress.com/2011/12/bomber-mud-bath.jpg> [Letöltés ideje: 2013. december 19.]

¹⁷ BATAILLE, *i.m.*, 49.

A csatateretek az esőzéseknek és a fegyvereknek köszönhetően tényleges, fizikai veszélyt jelentettek a katonák számára. A sáros lövészárkokban ácsorogva gyakran szenvedtek lábfagyástól, valamint – ahogy a *The Lancet* egyik cikke rámutat – a sár gyakran tartalmazott olyan bacilusokat, amelyek nyílt sebekkel érintkezve üszkösödést okozhattak¹⁸. A sár tehát tényleges fizikai fenyegetésként volt jelen a katonák életében, a fizikai integritásukat veszélyeztető erőként. Ha az első világháború tapasztalatát olyan illúzióvesztésként határozzuk meg, amely aláásta az addigi teleologikus világkép érvényességét, akkor a sarat ennek egyik kiváltó okaként kell definiálnunk, hiszen a lövészárkok sara nem csak az emberi életet fenyegette, de az egységes szubjektumba vetett hitet is megkérdőjelezte. A sár a fizikai mellett pszichikai fenyegetést is jelentett: az emberi forma feloldódását a formátlan anyagban, a nemlét határára sodorva a katonákat egy, a korábbi rendhez képest értelmét vesztett világban. A magyarban talán a szorongás szó áll legközelebb az angol *anxiety*hez, ami leginkább kifejezi a háborúban kialakult kettős fenyegetettség-érzést.

David Trotter *Cooking with Mud: The Idea of Mess in Nineteenth-Century Art and Fiction* című könyvében a viktoriánus irodalmat és kultúrát a tisztátalanság és az esetlegesség aspektusából elemzi, amelyeknek meghatározó szerepe volt az első világháború történetében is. A merev szabályokat követő viktoriánus kor után, amely mindennél jobban ragaszkodott a tisztasághoz és a szeplőtelenység látszatához, az első világháború pöcegödörhöz hasonlítható. sárban úszó harcterei megfosztották a katonákat a viktoriánus ideológia és a háborús propaganda által sulykolt tisztaságtól és heroizmustól. A háborús írások már nem csak a borzalmakat írták le, de azt a félelmet is, amit egy esetleges megjósolhatatlan bombabecsapódás jelentett, illetve azt a mocskot és lealacsonyodást is, amivel a katonáknak nap, mint nap meg kellett küzdeniük, és amely igencsak idegen volt az idealizáló hősi narratíváktól. A harcterek sara nemcsak a katonák fizikai, de lelki bemocskolódásának is szimbólumává vált – a tiszta, lovagi eszmékkel harcra induló katonák kénytelenek voltak „tisztátalan”, ipari, tömegmészárlásra alkalmas fegyverekkel küzdeni a saját életükért.

A test határai és a humán szubjektum közti kapcsolatról írt egyik legmeghatározóbb teoretikus mű Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* című munkája. Kristeva az Abjektet úgy határozza meg, mint „a halál, ami megfertőzi az életet. Abjekt, amit az ember visszautasít, de nem tud elválni tőle, amitől nem tudja úgy megvédeni magát, mint egy tárgytól. A képzelet által létrehozott, de mégis valódi fenyegetés, magához szólít és végül

¹⁸ DAS, Santanu, *i.m.*, 38.

elnyel.”¹⁹ Abjektnek tekinthető mindaz, amit az ember igyekszik elhatárolni magától és kirekeszteni a szubjektumának felépítésekor. Jelen esetben a sár tekinthető olyan abjektnek, ami nem hagyja magát kirekeszteni, behatol az egyéni térbe és fenyegeti a szubjektum egységességét. „Nem én. Nem az. De nem is a semmi. [...] Az értelmetlenség súlya, amivel kapcsolatban semmi sem jelentéktelen, és ami összeroppant. A nemlét és a hallucináció határán, egy valóságén, aminek ha elismerem a létezését, megsemmisít”²⁰ [saját ford. – B.E.]– írja Kristeva az abjektéről, mintha csak egy harctéri sokktól szenvedő katona beszélne az első világháború tapasztalatáról, amelyben összeroppant a világ addig érvényesnek hitt képe, és amelyben véget nem érő rémálomként teltek a napok.

1917. március 26-án egy újságcikkben egy katona hívja fel a figyelmet arra, amit ő az első világháború legvalóságosabb elemének tekint:

„Éjjel, meglapulva egy bombatölcsérben, megtöltve azt, a sár figyel, mint egy hatalmas polip, amíg az áldozat megérkezik. Kiveti mérgező nyálát rá, megvakítja, körbezárja és eltemeti. [...] Az emberek meghalnak a sártól, csakúgy, mint a golyóktól, de ha lehet, még borzalmasabb módon. A sárban elsüllyednek az emberek – és ami még rosszabb – ahol a lelkük süllyed el. A pokol nem tűz, az nem a szenvedés végső foka. A pokol sár.”²¹ [saját ford. – B.E.]

A sár polippal való azonosítása visszatérő metafora,²² kifejezve a katonák félelmét és a fojtogató érzést, amit a hirtelen megváltozott környezet okozott. Az ismert, biztonságos univerzumot egy rejtélyes másik váltotta fel, olyan sötét, akár az ismeretlen tengerfenék, melynek fenyegető szörnyetegei megfojtják és összeroppantják a gyanútlan áldozatokat, amelyben az emberi élet folytonos veszélyben van. A tűz a lélek hallhatatlanságát ígéri – a sár

¹⁹ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 12. „Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un object. Étrange imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.”

²⁰ *Uo.*, 10. „Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus [...] Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. A la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une éealité, qui, si je la reconnais, m'annihile.”

²¹ Idézi DAS, *i.m.*, 35. „At night, crouching in a shell-hole and filling it, the mud watches, like an enormous octopus. The victim arrives. It throws its poisonous slobber out at him, blinds him, closes round him, buries him. . . . For men die of mud, as they die from bullets, but more horribly. Mud is where men sink and – what is worse – where their soul sinks. [...] Hell is not fire, that would not be the ultimate in suffering. Hell is mud.”

²² Wilfred Owen is ezt a költői képet használja édesanyjának írott levelében: a csatateret „a kiszípolyozó agyag polipja”ként írja le. [saját ford. – B.E.] Idézi OWEN, Wilfred, *Collected Letters*, szerk. SCAMMEL, William, Oxford, Oxford UP, 1967, 427. “an octopus of sucking clay.”

Ted Hughes koszorús költő pedig, aki hosszú karrierje alatt (sikertelenül) próbált elszakadni költészetében az első világháború tapasztalatától, „borzalmas, fojtogató, anyai polipként” [saját ford. – B.E.] jellemzi az angol költői hagyományt. Idézi HUGHES, Ted, *Keith Douglas, Winter Pollen: Occasional Prose* szerk. SCAMMEL, William, London, Faber, 1994, 213. “terrible, suffocating, maternal octopus of English Poetic tradition.”

ezzel szemben megfojtja azt, a 19 századi keresztény és heroikus paradigmát érvénytelenítve.

Az első világháború fordulópontot jelentett mind az egyetemes történelemben, mind a nemi szerepek és ábrázolásaik történetében, felszámolva számos mindaddig megkérdőjelezhetetlennek tűnő eszményt, rámutatva az ünnevelt férfiideál abszurditására és megvalósíthatatlanságára. Az első világháború megkérdőjelezte a teleologikus világkép érvényességét és a folyamatos fejlődés lehetőségét, a nyugati front sarának szerepe pedig megkérdőjelezhetetlen abban, hogy az autonóm szubjektumba vetett hit megrendült, a férfitest maga pedig beolvadt az első ipari háború által természetellenessé változtatott tájba, figyelmeztetve az emberi lény kiszolgáltatottságára és gyengeségeire.