

EGYÉNI AKTIVITÁSOK

● Izotóptérkép

A diákoknak a kiosztott izotóptérképen kellett megkeresniük az egyes nuklidok helyét – eleinte kisebb segítséggel, végül önállóan.

● Időtengely

Az epochát követően két hét állt rendelkezésükre, hogy házi feladatként időtengelyt készítsenek a tanultakról.

Hogy hogyan valósult meg a számonkérés és osztályzás, milyen anyagokat használtunk a füzet mellett (helyett), ill. hogy mit szoltak a diákok ehhez a tanítási módhoz, kiderül a következő számból.

JEGYZETEK

¹Érdemes tisztáznunk, hogy a fizika epocha során a Waldorf-pedagógiától csupán a formát vettük át – a tartalom összhangban maradt az iskola nevelési programjával, az alkalmazott módszerek tekintetében pedig a szakos tanár (vagyis e sorok szerzője) szabad kezet kapott.

²Mivel a fizika eleve nem szerepelt az órarendben, a diákok órarendjében a tanítás kissé előbb ért véget, mint a többi osztályban, így a heti egy-két hetedik óra elvileg nem jelentett nagyobb terhet. Természetesen ez megbolygatta a kollégák órarendjét is, hiszen néhányszor hetedik órában kellett pótolniuk az elmaradt tanórákat. Ezért egy hasonló kísérlet nem képzelhető el a tantestület és az iskolavezetés rugalmassága, nyitottsága és jóindulata nélkül.

³A szerző műveltsége elég hézagos a módszerek tekintetében, így a vázolt aktivitások zömét hályogkovács-módon találta ki, ami a „meleg víz felfedezése” kategóriába tartozik.

⁴Edwin F. Taylor – John Archibald Wheeler: Spacetime Physics, ill. ugyanettől a szerzőpárostól az Exploring Black Holes

A francia film megújulása, avagy hogyan kezdődött a filmes avantgárd (folytatás)

Gáspár Norbert

BURLESZK ÉS SZÜRREALIZMUS A FRANCIA FILMBEN

A műfaj és a stílus „keveréke” kapcsán elsősorban René Clair-t kell megemlítenünk, akinek egyéni elképzelései nem csak a dadaizmus hatását mutatják, hanem azt is, hogy Clair valami sajátos, a kialakultól eltérő filmre vágyott. A legnagyobb hangsúlyt filmjeiben a mozgásra helyezte. Ez a tárgyak külső mozgását, illetve e cselekvés belső mozgását jelenti nála. Ennek a két mozgásának az egységéből születik meg a ritmus.

Első alkotásának, a *Párizs alszik*-nak (1923) nyolc hőse többnyire az Eiffel-toronyból szemlélve nézi végig, ahogy egy tudós csodálatos sugara révén megállítja az életet Párizsban. A film különlegessége a szubjektíven felfogott valóság közvetítése, a perspektívával történő játék bemutatása.

Clair egyéni törekvései a második filmjében bontakoztak ki a leglátványosabban. Már a film címe – *Felvonásköz* (1924) – önreflexív módon visszautal témájára, hiszen egy balett-előadás szünetének kitöltéséről van szó benne. Rolf de Maré, aki a svéd balettet irányította Párizsban, Francis Picabia dadaista festő-költőtől rendelt

egy filmet a balett szünetére. Picabia egyébként a balett díszleteit készítette, Clair a filmet Picabia kétoldalas vázlatá nyomán készítette.

Picabia elsősorban optikai hatásokkal dolgozott. Clair úgy illesztette ebbe a filmjét, hogy egy szürrealis, szubjektív valóságot próbált meg érzékelteni. Ezt ábrázolja már a kiindulópont is, amely Párizs kifordított, szubjektív szűrőn keresztül bemutatott látképét tárja a néző elé. A másik átkötés egy balett-táncosnő lassított táncában található. A következő kép dadaistákat ábrázol: Man Ray és Marcel Duchamp festők sakkoznak, Francis Picabia és a zeneszerző Eric Satie egy ágyút húz. Majd Jean Borlin táncos jelenik meg a színházépület tetjén. Vágás. Picabia vadászruhában. Madár helyett egy vízszugáron táncoló tojásra lő, de végül Borlint lövi le. Ezután következik a film fő része, a halottas menet. A gyászokosi után, amelyet egy teve húz, a szerző barátai, illetve a filmekből ismert típusok: kövér emberek, álnyomorékok haladnak. A gyászolók kalácsfonatú koszorúkat fogyasztanak. Majd a kocsni vágatásba lendül, amit egy hullámvasút képe és az elsuhanó fák szakítanak meg. Végül a leeső koporsóból Jean

Borlin kikel, és eltünteti a gyászmenet azon tagjait, akik éppen az ő eltűnésében nyugodtak meg. Végül saját magát is eltünteti.

A *Felvonásköz* a kiüresedett-polgáriaskodó, klisékkel teli magatartásforma kritikáját tartalmazza, melyben a történet ritmusát a külső és belső ábrázolás változtatása alakítja ki. A hatás fokozása érdekében Clair megőrizte a burleszk relikviáit.

A FRANCIA AVANTGÁRD ÉS A SZÜRREALIZMUS

Akárcsak Németországban, a francia filmművészetben is szükség volt valakire, aki megkísérelte teljesen lerombolni a korábbi ábrázolási technikákat valami egészen új szemléletmód kialakítása érdekében. Franciaországban ezt Man Ray vitte véghez. Filmjei a mindent tagadó dadaista megnyilatkozásai voltak. Ray eredetileg amerikai fényképész és festő volt, aki saját bevallása alapján a filmet improvizációnak, impresszióknak egymás mellé illesztésének képzelte el, vagyis nem akarta ugyanazt filmre vinni, mint ami az életben megtörténik. Az élet reprodukálásához ragaszkodó filmeket ezért kulcslyuk-filmeknek nevezte el. *„Valamennyi film, amit rendeztem, improvizáció volt. Sohasem írtam forgatókönyvet. Az enyém automatikus filmművészet volt.”*

Első filmjének címe: *Vissza az értelemhez* (1923). A rendezővé lett művész ebben a filmjében az eddigi filmművészet tagadásával akart botrányt kelteni, ezért egy papírspirál mozgását fényképezte le, majd exponálatlan tüket és gombokat szórt filmszalagra,



amelyek így – átvilágítást követően – sajátos alakzatokat rajzoltak ki. Ezeket a jelentekeket végül vásári fények villódzásaival és egy meztelen nő képeivel egészítette ki.

Második filmje, a *Ne zavarj* (1926) az első mű módszertanát fejlesztette tovább. Megint csak tűket rakott a filmszalagra, de ezúttal kiegészítette azokat rajzszőgekkel és sóval is. Nem hiányoztak a fényvillódzások sem, az egyes tárgyak képeit pedig közvetlen közelről mutatja (játékkocka, sakkfigura, bendzsó stb.). Mindezek kavalkádszerűen változtatják egymást. A tárgyak bemutatása közben feltűnik egy közelről vett női láb, amint nagyon lassan ugyanarról a kocsiról mindig ugyanoda lép le.

A jelenetek után jött egy váratlan inzert: „Ennek az *extravaganciának* a következő értelme van.”, majd egy férfi száll ki egy taxiból. Belép egy stúdióba, kinyitja a kézitáskáját, kivesz belőle egy csomó keménygallért, majd egyenként széttépi őket. Végül a tükör előtt szétépe a nyakán lévő gallért is, és a többi közé dobja, erre azok táncolni kezdenek. A film vége egy csomó nő képével fejeződik be, akik közül az egyik nyitott szemmel alszik. Aztán kiderül, hogy mindez csak szemfényvesztés, mert a szemek csak a szemhéjára vannak festve.

HÓDIT A SZÜRREALIZMUS

Man Ray-t követően, illetve egy időben vele, több fiatal tehetség is a

szürrealista filmek világában próbálta ki magát, azonban nem merészkedtek olyan fokú minimalizmusra, mint Ray tette. Ezek a filmek sokkal inkább a szabad asszociációra, a freudi pszichoanalízisre, valamint az álmok megjelenítésére támaszkodtak.

A spanyol Luis Bunuel Párizsba utazott, hogy a francia filmet tanulmányozva közel kerüljön a filmkörhöz. Első önálló filmjét Salvador Dali-val készítette, a mű alapötletét a saját álmaik adták. Ez volt az *Andalúziai kutya* (1929). A film a művészi fogékonysághoz és a néző értelméhez szólt. Nagy jelentőséget tulajdonítottak benne a fény-árnyék hatásának, jellemzőek a fényképészeti beállítások, amely ellentétben állt az akkoriban túlhangsúlyozott ritmikus montázsnak. A film a hagyományos törvények szemszögéből nézve szándékosan forma- és művészség-ellenes. A cselekmény a tudatos pszichikai automatizmuson alapszik. A mű célja, hogy a nézőből ösztönös vonzási és taszítási reakciókat váltson ki. Bunuel közösen írta a forgatókönyvet Dalival, a munkához mindkettő az álomképek vizualizálási lehetőségeiből indultak ki. Csak olyan megjelenítést alkalmaztak, amely bár mélyen hatott rájuk, de semmiféle magyarázatot nem találtak a jelenségre. Művükben a hagyományos és konvencionális kötöttségek béklyó-jellegét hangsúlyozzák, szerintük ezek miatt képtelenek az emberek a vágvaik beteljesítésére, és épp a konvencionális követezményében jutnak pusztulásra. „Semmi sem szimbolizál semmit ebben

a filmben. Az egyetlen módszer, amelylyel a szimbólumokat vizsgálni lehetne, talán a pszichoanalízis.” (Bunuel)

Bunuel következő filmje az *Aranykor* (1930) volt, ami nagy botrányt kavart, mert az egyik jelenetében egy csatornába helyeznek egy szentségtartót. A jobboldali lapok sajátos bolshevik kísérletnek tekintették ezt a jelenetet, s addig csúrték-csavarták a dolgot, amíg be nem tiltották a filmet.

Bunuel ezután Hollywoodban próbálkozott, majd visszatért Spanyolországba, ahol elkészítette a *Föld kenyér nélkül* (1932) c. filmjét. A film a hurdok vidékét mutatja be, amely nagyon lehangoló hely, ha úgy tetszik, a „Halál Völgye”. Ezen a fennsíkon csupa szellemi vagy testi fogyatékos ember él. Életük kész pokol, jóformán csak krumplit esznek, de abból is nagyon kevés terem meg a kies tájon. Nagyon megrázóak a testi fogyatékosokról, főleg a gyerekek ábrázolásáról szóló képek. A film tele van tragédiával, és éles kontrasztot állít a teljes életet élő emberek és a sivár léttel küzdők között.

A FRANCIA FILMISKOLA (CINEMA PURE)

A francia filmiskolába tömörülők olyan filmeket alkottak a húszas évek végén (Clair: *Florentin kalap* – 1927, Robert de Flers: *Új urak* – 1925), amit már nem lehetett besorolni az avantgardba, de az hatással volt rájuk. A csoportosulás idővel egy új irányzattá nőtt ki magát.

Clair volt az, aki a „tisza film” megvalósítására törekedett. „A film képes alkotni. Már létrehozta a ritmus sajátos fajtáját... Hála a ritmusnak, a film olyan új erőit fedezheti fel, amelyek, figyelmen kívül hagyva a tények és tárgyak realitásának logikáját, az objektív és a mozgó filmszalag együttesén kívül elérhetetlen, rendkívüli látomásokat sorát teremthetik meg. A film „önmagában”, vagy ha úgy tetszik, a „tisza film”, elválasztva minden más elemtől, a dokumentálistól és a dramaturgiaiától egyaránt... Ez az, ami teret ad a valódi kinematográfiai elképzelésnek...”

Clair nem a hangosfilm ellen szólt, hanem a beszélő film következményéről. „Félő, hogy a nyelv szabatosága elűzi a vászonnról a költészetet, mint ahogy elűzi az álomszerűséget. A képzeletbeli beszéd, melyet e néma lényeknek tulajdonítottunk, a képek párbeszéde mindig is sebesebb lesz, mint a valóságos beszéd...”

Nem fogunk-e végül is engedni a kísértésnek, hogy mesterkéltséggel, előre gyártott mondatokkal éljünk; azzal a feleséggel, mely elidegenített a színháztól, s menedéket kerestünk a moziban, ahol „csak a csend nagy”?

A beszélő filmet, a dialógust azonban Clair sem tudta semmivé varázsolni. 1930 utáni műveiben, a *Párizsi háztetők alatt* és *A millióban* még sikerült diadal-maskodnia a dialógus felett zajjal, zörejjel, zenével és némafilmszemlélettel.

S bár művészi érettségét, sajátos stílusának gazdagságát hangosfilmjeiben éri el, kisebb-nagyobb mértékben mindegyiken fölfedezhető a néma korszak francia iskolája, melynek René Clair egyik úttörője és mestere volt. Az a szüntelen törekvése, hogy a filmkép

elevenességét, tartalmasságát, érzelmi hatását érintetlenül megőrizze a beszéddel szemben, végül is a költői realizmus előfutárává tette.

Utószó

Késéggkívül nagy fába vágtam a fejszemet, amikor a francia avantgard sokszínű csokrát akartam összefogni. A filmfejlődési szakaszokat képtelenség volt kronológiai sorrendben bemutatni, ezért választottam az egyes stílusirányzatok ábrázolását. Úgy gondolom, érdemes ezekkel a filmekkel foglalkozni – ajánlom minden filmrajongó figyelmébe. Utolérhetően élményben lesz részük.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot moziba megy (Hétorony, 1992)

Nemes Károly: Realizmus és kísérletezés a filmművészetben (Kossuth, 1974)

Hevesy Iván: A némafilm egyetemes története (Magyar Filmintézet, 1993)

René Clair: A film tegnap és ma (Gondolat, 1977)

Veress József: Kétszáz film (Magvető, 1969)

A filmvilág következő számai:

- 1986/5. szám Kovács András Bálint: A szorongás képei

- 1981/5. szám Hegedűs Zoltán: Elindult a Rues des Halles-ból

- 2007/1. szám Ádám Péter: Felvevőgéppel a nyúlüreg felől

PaedDr. Vízkeleti László, PhD.
Magyar Tannyelvű Magán Szakközépiskola,
Dunaszerdahely

A szlovák nyelv oktatásának reformtörekvései a szlovákiai magyar közoktatásban

Az oktatás modernizációs tendenciáiban külön helyet kapnak az általános tantárgyakon belül az oktatási nyelvek és az idegen nyelvek. A magyar tannyelvű intézmények oktatási nyelve a magyar, emellett idegen nyelvként oktatják az angolt, németet vagy valamely más, legtöbbször indoeurópai nyelvet. Felmerül a kérdés: Hova soroljuk a szlovák nyelv oktatását egy kisebbségi nyelven működő intézményen belül? A szlovákiai magyarok számára (a legtöbbször) a szlovák nem az anyanyelvet jelenti. Egy állam nyelvét az ott élő kisebbség szemszögéből nézve sem előnyös az idegen nyelvek közé sorolni. Erre később még kitérek. Milyen nyelv a szlovákiai magyarok többségének a szlovák?

A szlovák nyelv oktatásának kérdésköre az utóbbi pár évben egyre inkább előtérbe kerül, mégpedig az olyan módszertani elvek tükrében, melyek a szlovákot mint második nyelvet definiálják. Mi is az a *második nyelv*? A terminus magyarázatával több elméletíró is foglalkozott. *Második nyelv* a közösségi kétnyelvűségi környezetben a kétnyelvű beszélőközösség másik (második) nyelve, melyet nem anyanyelvként sajátított el.

Ezt a nyelvet széles körben használják egy országon belül a nyelvhasználat különböző színterein (család, iskola, hivatali nyelvhasználat). A szlovákiai magyarok számára ez a szlovák nyelv. Mivel nem idegen nyelvként tartjuk számon, fontos, hogy elkülönítsük a két fogalmat egymástól. *Idegen nyelv* az adott országban anyanyelvként nem beszélt nyelv, melyet iskolai oktatás során sajátítunk el. Esetünkben ez lehet a német vagy az angol nyelv (vö. Holló 2006: 996–1017).

A fentiek tükrében megállapíthatjuk, hogy az előrehaladás tekintetében és nyelvidaktikai szempontból is a *szlovák mint második nyelv* terminus a jelen viszonyok mellett helyénvaló kifejezés. Az efféle nézetnek is megvan a módszertani sajátosságai.

Meghatározó jellegűnek tartom azokat az elméleteket, melyek a második, illetve az idegen nyelvek oktatásában a forrásnyelv és a célnyelv különbözőségéből indulnak ki, magyarázva a két nyelv lehetséges kapcsolódását. A szlovák mint második nyelv módszertani összetevőivel hazánkban Misad Katalin foglalkozik, aki több tanulmányában nyelvidaktikai részletekre is kitér. A funkcionális grammatika eszközeivel magya-

rázza a szlovák mint második nyelv módszertani megújítását. „A funkcionális megközelítés egyértelművé teszi a tanulók számára azokat a logikai-nyelvtani kategóriákat, amelyek alapján konkrét beszédhelyzetekben a mondanivalójukat rendezik, ugyanakkor megismerteti velük azokat a szabályszerűségeket és eljárásokat, amelyek alapján a tanult nyelv szavait megnyilatkozásokká fűzik” (Misad 2012: 20).

Idegen nyelvként oktassuk-e a szlovákot című írásában Misad Katalin az idegen nyelv fogalmáról a pszicholingvisztikában kialakult terminusokkal magyarázza a második nyelv és az idegen nyelv terminusok szétválását: „... részben pszicholingvisztikai, részben szociolingvisztikai tényeknek köszönhetően – jelenik meg a *második nyelv* terminus, ...: anyanyelv – második nyelv – idegen nyelv. Ebben a hármásban az anyanyelv az első nyelv szinonimája, a második nyelv egyenértékese” (Misad 2012: 20).

Jómagam a disszertációmban a német nyelv módszertani sajátosságai mellett külön részben tárgyalom a szlovák mint második nyelv didaktikájának lehetséges megközelítését. Elemzéseim szerint a funkcionális grammatika mellett a kontrasztív nyelvészeti eredmények is meghatározók lehetnek. A nyelvet tanulók jobban rögzíthetik a második nyelven (szlovák) elsajátított elemeket (szavakat, szókapcsolatokat, mondatokat), ha azokat a forrásnyelvvvel (magyar) egybevetve tanulják, ezáltal a megnyilatkozásaik is pontosíthatók.