

## Tanterv és tankönyv

A *Korunk* szerkesztősége, örvendetes módon, saját ügyének tekintette a tizenkettedik osztály számára írott tankönyv méltatását. Menet közben az *Utunk* kérdésfölvetése — *Tanítható-e a mai irodalom* — tovább bővítette a vitát. A megbeszélést, az anyagok közlését elsősorban azért tartom hasznosnak, mert az irodalomtanítás szempontjainak homloktérbe állítása, megvitatása mindenképp az iskolai gyakorlat javítását szolgálja. S mivel a nyilvános vita megszervezésére országos hatóságú folyóiratok vállalkoztak, az mindenképp hatékonyabb, mint egy megszokott tankönyvmegbeszélés lehet. Az oktatás munkás hétköznapijaira számára az is fontos volt, hogy a két folyóirat hazai irodalmunk kérdéseinek megbeszélésére az irodalom tanításához más-más szempont alapján közelítő szakembereket vonultatott fel. Szóhoz jutott a tankönyvszerző, a líceumi tanár, a módszertan szakembere, az irodalomkritikus, az egyetemi oktató, a filozófus. Abban minden hozzászóló egyetértett, hogy nem akármilyen ügyről van szó. Kántor Lajos Sütő Andrászt parafrazálva „szolgálat”-nak nevezte az irodalom soron levő feladatainak megvitatását. Hazai magyar nyelvű irodalmunk magunk valóságának hordozója, letéteményese, megszólaltatója. Nagy Géza találó összegezésével szólva, nélküle „már sem önmagunkat, sem helyünket az országban és a világban nem ismerhetjük meg, de mások sem ismerhetnek meg minket nélküle”. Szász János is „szellemi érve-résünk sajátos elektrokardiogramját” találja elvitathatatlan érénynek.

A tankönyvmegbeszélés kapcsán irodalomtanításunk méretetett meg. S nyilván irodalmunk is. Tankönyvírásunk ma ezen a szinten közvetíti irodalmunkat. Hogy lehetne jobban is? Bizonyára. De ahhoz előbb el kellett jutni eddig. Mindez pedig tantervírás, tankönyvszerkesztés, gyakorló tanárok és tisztségviselők s mindenekelőtt a tankönyv íróinak közös, áldozatos munkájának az eredménye. A vita anyagának olvasása azt is jelenti, hogy az iskolának köszönhetően, irodalomértékelésünk is előbbre rukkolt. Nem most történt így először, mert „nálunk az irodalomtörténeti összegezek elkészítésében nagy szerepet játszottak az oktatás támasztotta követelmények” — írja Gaal György.

Tankönyvírásunk jelenleg ott tart, hogy akár mind a négy líceumi osztály magyarirodalom-könyvéről is vitakozhatunk. Vagyis tankönyveink nemcsak elkészültek, hanem felnöttekké váltak. Lehet és érdemes vitakozni róluk. A tankönyvmegbeszélés most különösen termékenyítő hatású, hiszen líceumi oktatásunk szervezési változásai után égetően aktuális az új tartalmi vonatkozások megalapozása. A párthatározatok erre nézve is konkrét utasításokat tartalmaznak. A líceumok első fokozatát (IX—X. osztály) elvégzett tanulóknak román irodalomból átfogó, ke-rek képet kell kapnia. Oktatáspolitikánk demokratizmusából következően, a magyar tannyelvű iskolákban a magyar irodalomra is ez vonatkozik. A líceum második fokozatán (XI—XII. osztály) szelektív oktatás folyik. Az oktatás átszervezése miatt azt a tananyagot, amelyet a mai XII. osztály tankönyve tartalmaz, az 1979/80-as tanévben a X., vagyis a cikluszáró osztály fogja tanulni. Ez azonban csak az anyag mintegy felét teszi ki, hiszen ebben az osztályban ismerkednek majd a tanulók a XX. század magyar irodalmával is, mert csak így lehetséges az irodalomról lezáró képet nyújtani azoknak a diákoknak, akik nem tanulnak tovább. Az 1979/80-as tanév tizedik osztályának tanterve ebben a tanévben készül el.

A tananyag tantervvé szervezése döntő jelentőségű mind a tanítás, mind pedig az iskolai munka legfontosabb segédeszközének, a tankönyvnek a megrása szempontjából. Elkészítésében közösség „kollektív agya” munkál. A tanterv egyben a tankönyv szerkezeti vázát is jelenti: korszakolását, a művek kiválogatását, a taníthatóság szempontjainak figyelembevételét. A tanterv nem azt mutatja meg, hogy egy életműből melyik verset vagy regényt *nem* kell megtanítani, vagy melyiket *ne* tárgyalja a tankönyv írója. A tantervet úgy kell tekinteni és kezelni, mint amely meghatározott követelményrendszerrel jelöl ki, és mind a tankönyv szerzője, mind pedig a tanár számára letisztult információt közvetít. Irodalmi, ideológiai, taníthatósági és tanulhatósági szempontból reprezentatív művek kiválogatása, rend-

szerbe foglalása a tantervírás feladata. De meghatároz a tanterv olyan, nem lebecsülendő gyakorlati szempontokat is, mint a művek tárgyalásának módozatai vagy a tankönyv terjedelme (1 óra = 3,5–4 lap) stb. A tanterv munkaeszköz, olyan munkaeszköz, mint a szakmunkás számára a munkadarab leírása. Tartja magát egy olyan tévhit, miszerint a tanterv a tankönyvíró elé bizonyos korlátokat emel. Ez így is van, csakhogy ezek a „korlátok” pusztán az adott iskolaciklus didaktikai „korlátai”, az óraterv által megszabott óraszám „korlátai”, amelyek viszont a tanterv számára is ugyanazt a „korlátot” jelentik.

A vita során fölmerült egy olyan álláspont, miszerint a romániai magyar irodalom tankönyve túllépte a tanterv követelményeit. Terjedelmére nézve ez nem lehet így, hiszen egy órára három lap jut. A tanár számára pedig a tanterv előírásai kötelezőek, s ha a tankönyv ezen túl bővebb ismeretet nyújt (természetesen a megszabott lapszám terjedelmén belül), az a tanár és az oktatás számára nem feltétlenül megantandó anyag. Sem érettségien, sem fölvételi vizsgán, sem ellenőrzés során senki nem kérheti azt számon. A tankönyv a tanterv által előírt anyagot cím szerint is tárgyalja, tehát ebben a vonatkozásban is eleget tesz az iskolai követelményeknek. A tantervhez viszonyított többletanyag viszont a tanulók okulására szolgálhat, ha böngészésére idejük, kedvük, lehetőségük van.

A tanterv a tankönyv megírásának egész folyamatát végigköveti. A munka kezdeti szakaszában a tankönyv írója megkapja a tantervet, tájékozik, kialakítja saját véleményét, amely megegyezik, csak általában egyezik meg vagy eltér a kialakított elképzeléstől. Feszültségterek keletkeznek, amelyeket meg kell szüntetni. Ez a rendeltetésük az előzetes véleménycseréknek, ahol a tanterv tervezete ugyanúgy módosulhat, mint a szerző elképzelése. Kikristályosodott, régebbi, irodalomtörténeti korszakok esetében kisebb az ütközési terület. Balassival kapcsolatban például senki sem vitatja, hogy az *Egy katonaéneket* részleteiben szükséges elemezni ahhoz, hogy a tanuló költőről, korról megfelelő képet kapjon. De mi történnék a nyitott életművekkel, a kellőképpen még nem tisztázott korszakokkal? A tizenkettedik osztály tantervének tervezete 1971-ben készült, s az akkori szemlélet szerint a két világháború közötti kor íróit, eléggé merev szempontok szerint, a *Korunk* és a *Helikon* köré csoportosította. 1975-ben, amikor a könyv megírására sor került, nyilvánvalóvá lett ennek a nézetnek a tarthatatlansága, ami következőképpen a tanterv átdolgozásához vezetett. Valami hasonló történt a tankönyv első részének kéziratával is. A megírt szöveget a Tankönyvkiadó vitára bocsátotta. A tanárok méltán rótták fel Dávid Gyulának és Szász Jánosnak, hogy a kéziratban kevés a műelemzés, vagyis hogy az intenzív irodalomtanítás háttérbe szorult. A szerzők az első változatban inkább „extenzív teljességre” törekedtek, aminek eredményeként nem irodalomtörténeti tankönyvet, hanem irodalomtörténetet írtak. A szerzők véleménye, szemlélete a vélemények ütközésében módosult, s a tankönyv végleges szövegében, a tantervi követelményeknek megfelelően megszaporodtak, mélyebbek lettek a műelemzések. Kántor Lajos vitaindítójában meg is fogalmazza ezt: „szűkre szabott terjedelemben a szerzők az extenzív teljesség helyett egy-két mű elemzését látják a járhatóbb útnak.” Extenzív irodalomtörténet helyett beszéljünk inkább olyan *műközpontú szemléletről, amelyben az elemző tárgyalásmódot a történeti szempont hozza mozgásba.*

Az oktatás felől közelítve, ködösítőnek tartom a tankönyv kézikönyvvé való „kinevezését” is. Igaz, hogy rendeltetésük szerint rokon fogalmakról van szó. Az is igaz viszont, hogy a megvitatásra került munkát a szerzők mégiscsak az oktatás céljaira szánták. Tankönyvnek tehát, amelynek sajátos megírás szempontjai vannak. Munkájuk jól meghatározott oktatási feladatoknak kíván eleget tenni. Irodalmi életünk *rendszeri, rögzít*i és *közl*i. Ezáltal a tanítás-tanulás menetét, rendjét és nagyrészt módozatait is meghatározza. Sokirányú és sokoldalú *nevelő hatást* fejt ki. Alkotó jellegű hozzáállást kíván az oktatás folyamatához tanártól és diáktól egyaránt. Ezzel az ismeretsajátítás befogadó szakaszán túl a *cselekvő ismeretszerzés* feladatának óhajt eleget tenni. Gondolkodási, ítéletalkotási helyzeteket teremt, gondolkodtat és nem gondolkodik a tanuló helyett. A tevékeny értelem, az egyéni reflexió számára nyit tért. A jó tanár könnyen kamatoztatja a lehetőségeket az érdeklődés, a tanulási kedv fölkeltésére. A „tankönyv *szellemében* és nem betűje szerint”, ahogy Rácz Győző fogalmazza meg ezt az *Utunkban*. Az ilyen módon szervezett ismeretszerzéstől egyenes út vezet az önálló munkára, a kutatásra való ösztönzés felé.

A tanárnak válogatnia kell a tankönyv anyagában. Válogatnia kell a művek feldolgozásának módozatai között is, hiszen nem mindegy, hogy milyen felkészültségi fokú, milyen érdeklődési körű, az anyagot hány órában tanuló osztály tanulóival szembesíti irodalmi életünk kérdéseit. Az is nyilvánvaló, hogy az anyag sajátos természete is befolyásolja a tárgyalás módját. A tizenkettedikes tankönyv első

része, a két világháború közötti irodalom jobbára lezárt szakasz: irodalomtörténet. Kategóriái kiérleltebbek. Ezért ennek a résznek a megírásában éppúgy, mint tanítási módjában, az információs, közlő megközelítés uralkodik. Tényeket közöl, összefüggéseket tár fel olyanképpen, hogy magyarázatai, a rendszerezés modern, kiértelt szempontjai az adatokat étellel töltik meg.

A tananyag második része anyagát tekintve élő irodalom. Mai, értékeiben kiteljesedő, fejlődő irodalmi élet. Ezért tartom a Marosi esszéisztikus hangvételét a megközelítés legcélravezetőbb módjának. Egyéni meglátásai, olvasmányosan megírt saját, ha kell meghökkentő véleménye, kategóriái megmozgatják a tanulók képzeletét, gondolkodtatják, cselekvésre készítik őket. A szubjektív tárgyalási mód nyilván támadható, mert adataiban is csak a számára legfontosabbakat közli. Elméletet állít fel, nem feltétel nélküli elfogadásra-elfogadtatásra szánt rendszer. Az oktatásnak ezen a szintjén, a líceum utolsó osztályában azért is háládatos az illyenszerű munkáltató tankönyv, mert lehetőséget teremt egy alkotó módon értelmezett gondolkodási modell alakítására. „Középiszkolás fokon” nevel arra, hogy az irodalom „nem középiszkolás fokon” is taníthatson.

Murvai László

## Mit ér a mérnök, ha gépész?

A vitaindító kerekasztal-beszélgetés (*Mérnöki alkat, életforma, alkotókészség*. 1978. 5.) és az ezt követő eddigi egy — és remélem, még sok, a vita alap gondolatához kapcsolódó — hozzászólás véleményem szerint már-már *egész társadalmunkat* érintő kérdéseket boncol, tehát közérdeklődésre kell számot tartania. E kijelentést arra alapozom, amit naponta szó szerint a saját bőrén érezhet minden ember: nem tudunk a technika nélküli létezni. Werner A. P. Luck *Homo investigans* című könyve szerint a Homo sapiens két lényeges alkotóeleme: a Homo investigans (az örökösen kereső ember) és a Homo humanus (az „emberi” ember). Luck felfogásában a Homo sapiens jövőbeni létezésének alapfeltétele e két rész szerves egybefonódása. Az viszont már eddig is kiderült a vitából, hogy a mérnöki alkotókészség egyik alapvonása a nagyfokú érdeklődés, az új állandó keresése. Így talán az sem túlzás, ha a jövő — de már a jelen — emberétől elvárjuk, hogy „általános emberi” volta mellett kissé *mérnök is legyen*. E gondolatmenet alapján terjesztettem ki azok körét, akik számára e vita hasznos lehet.

Hozzászólásomban a *mérnöki*, illetve közelebbről a *gépészmérnöki hivatást* tárgyalva szeretném a vita alap gondolatát megközelíteni, és helyenként tisztázni a műszaki értelmiség problematikáját. A hivatás fogalma közvetlenül kapcsolódik mind az alkat és az alkotókészség, mind az életforma fogalmához. Az első kettő *feltétele*, a harmadik *velejárója* a hivatásnak, illetve nagymértékben úgy alakul, ahogy az alkat és az alkotókészség a hivatást szolgálja. Az itt következő sorok ugyanakkor fel akarják idézni a jeles mérnökprofesszor, Pattantyús Ábrahám Géza alakját, akinek műveiből e sorok írója is ihletődött.

Kezdjük azzal, hogy *mi jellemző a mérnöki munkára?* Elsősorban az, hogy a mérnök munkaköre mindig adott feltételekhez kötött *konkrét* feladatokra irányul, amelyeket a rendelkezésére álló *reális eszközökkel*, adott időn belül kell megoldania. Van ezek mellett egy olyan jellemvonása, amely a gépészmérnöki munkát a más mérnöki munkák nagy részétől megkülönbözteti. „Ha ugyanis a gépészmérnök szerepét az építészmérnök, híd- vagy vasútépítészmérnök tevékenységével hasonlítjuk össze, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy utóbbiaknál a mérnöki feladat az épület, híd vagy vasút tervezésével és megépítésével befejeződött. Ezzel szemben a gépészmérnök alkotása: a gép — mint befejezett mű az ipari termelésnek a legfontosabb eszköze, amelynek üzemét ímért csak a gépészmérnök tudja helyesen és gazdaságosan irányítani. Az ipari termelés nagyméretű központosítása, valamint a közművek mai méretei következtében a gépegységek és gépcsoportok üzemvitele annyira bonyolulttá vált, hogy annak céltudatos és gazdaságos vezetése legalább olyan sokoldalú géptani tudást követel, mint a gép-szerkesztés.” (Pattantyús Ábrahám Géza: *A gépészmérnök hivatásáról*.) Kiténik innen a gépészmérnöki hivatás munkaköreinek kettős tagolódása:

- gépszerkezettani feladatok, amelyek a gép *elkészítésével*, és
- üzemtani feladatok, amelyek a gép *munkájával* kapcsolatosak.

Tovább részletezve, az előbbihez tartozik a gépek szerkesztése, a gépgyártás, a gépek műszaki vizsgálata, a gépek forgalombahozatala és üzembehelyezése, a gé-

pek csoportosítása — az utóbbihoz pedig az anyagok kitermelésének és feldolgozásának irányítása, az anyagszállítás, az energiagazdálkodás, a gépek és üzemek fenntartása, az üzemtudományi feladatok. Ebből a nagyvonalú és sok helyen hézagos csoportosításból is kitérünk a gépészmérnöki hivatás sokoldalúsága.

A gépészmérnöki munka említett sajátosságából következik, hogy a gépészmérnök *felelőssége* alkotásának társadalmi kihatására is kiterjed. De a felelősséget csak akkor vállalhatja, ha a termelés *irányításában* és *vezetésében* is részt vehet. Ez felelősségtudathoz, nem pedig túlzott fontosságudathoz kell hogy vezessen! Mert a gépészmérnöki hivatás felelősségteljes gyakorlásához az alapos szaktudáson felül széles látókörre, erkölcsi érzékkel párosult jellemerőre és felelősségtudatra van szükség. A gépészmérnök sokrétű tevékenysége csak ezzel — a közjót emelésére irányuló — célkitűzéssel nemesedhet hivatássá. Végül pedig ne feledjük a mérnöki alkotómunka végső rendeltetését, amely a gépészmérnöki hivatást is a legmagasabb színvonalra emeli. Csak annak a gépnek van létjogosultsága, amely munkájával az emberiség haladását, boldogulását és kényelmét szolgálja. Az ember szolgálata ad szociális tartalmat a mérnöki alkotómunkának is.

Ennyit a mérnöki, (gépészmérnöki hivatásról. Ugyanakkor e gondolatok talán részben megvilágítják a sokat vitatott mérnök—humán értékek kapcsolatát is: „Sok igazság van abban a kijelentésben, hogy ha valami jónak látszik, az jó is. A nagy szerkezetek vagy hidrodinamikai létesítmények, tehát például repülőgépek, hidak stb. csaknem kivétel nélkül *szépek* is, különösen ha műszaki vonatkozásaikban is jól sikerültek. Valószínű, hogy e tény okai közt található az is, hogy a jól kondicionált vonalak a jó műszaki működéshez is fontosak, a szépen elrendezett vonaloknak nagy művészi vonzóerejük is van. Mindezekből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy valószínűleg van valamilyen összefüggés a mérnöki alkotások esztétikai, külső megjelenési formája és műszaki viselkedése között. Ezzel a gondolatmenettel feloldhatjuk civilizációnk alkotó tevékenységének műszaki és művészi megközelítései között a látszólagos ellentmondásokat. A »két kultúra« mindkét oldala nagyobb sikereiben olyan dolgokra vezet, melyek egymást kölcsönösen kiegészítik.“ (Duncan Morrison: *A gépészmérnöki tervezés tudománya*) Mindezek alapján merem állítani, hogy az igazi mérnöki és gépészmérnöki alkotások — függetlenül attól, hogy a tárgyalt kettős tagozódás melyik pontját érintik — műszaki értékük mellett jelentős *humán értéket* is képviselnek. Tény viszont, hogy a mérnökök általános műveltségének problematikája nemhiába vissza-visszatérő témája a körülöttünk folyó vitáknak. Éppen ezért szükségesnek tartom, hogy a további viták során műszaki felsőoktatásunk képviselői válaszoljanak arra: miben látják a műszaki felsőoktatás mostani és jövőbeni szerepét az ideális műveltség-modellt megközelítő műszakiak kialakításában?

Tonk István

## Iparművészet-e a bábszínház?

A művészi bábjáték tömeges-intézményes fellendülését a negyvenes-ötvenes évek fordulójára, illetve az ötvenes évek elejére tehetjük. Ekkor létesült bábszínház Csehszlovákiában, Lengyelországban, Magyarországon, Bulgáriában. Ekkor alakult meg a jelenleg hazánkban működő tizenkilenc bábszínház is. Természetesen azokban az országokban, ahol a bábjátásnak eleven hagyományai voltak (népi, illetve vásári bábjátás vagy éppen művészi bábjáték), nagyobb számban jöttek létre az államilag fenntartott társulatok. A figyelemreméltó számú hazai bábszínházakban négy tagozat az együttélő nemzetiségek nyelvén fordul a gyermekközönséghez: a bábszínháznak Kolozsvárot, Marosvásárhelyt és Nagyváradon magyar, Szebenben német tagozata is van.

Persze, az induló társulatokban működő maroknyi művész, kis számú lelkes kezdeményező igen csekély hányada volt előzőleg is bábos. Illetve: jelentős részük nemcsak a bábjátékhoz nem értett előzőleg, de egyéb képzettsége is hiányos volt. Természetesen megfelelő pedagógiai felkészültséggel, megalapozott esztétikai kultúrával is eléggé kevesen rendelkeztek ilyen körülmények között. Sajnálatos, de igaz, hogy az intézményesített bábosképzéssel felsőoktatásunk azóta sem volt képes megbirkózni.

Talán ezzel magyarázhatjuk bábszínházkultúránk meglehetősen heterogén esztétikai gyakorlatát. Bábművészetünk két irányzatra szakadt. Az egyik abból indult

ki, hogy a bábszínház sajátos műfaj, semmi köze a naturalista ábrázoláshoz, a bábu — szimbólum, s a bábukat körülvevő kifejezőeszközök is jelképrendszert alkotnak, ezért a műfaji lehetőségek elvileg határtalanok. A másik irányzat — az előbbi ellenpólusaként — a bábszínházban a „realista“ (értsd: naturalista) valóság-ábrázolás színterét látta; a bábszínház szerinte színház, csak kicsiben.

Nos, e két irányzat közé szorultak a kísérletezések. Ezen a senki földjén alakult ki azok az irányzatok, amelyek „a mozgásban lévő plasztika“ elméletére, a totális színházhoz való közeledésre építettek. Ezek a bizonyos szempontból végig avantgarde-nak ítélt kísérletezések viszont nem tudták kiegyensúlyozni azt a helyzetet, amelyet a bábjáték — hogy úgy mondjam — „eliparosodása“ teremtett. Ezen azt értem, hogy a gyermekközönség feltételezhető igényeit és a nevelés-, illetve művészetpolitikai igényeket kielégítendő létrejött egy olyan típusa a bábjátéknak, amelyet mind a tizenkilenc bábszínházunk kultivált, s az azonos dramaturgiai választék, az azonos igények, követelmények, az óvodás és kisiskolás nézők s az őket képviselő (?) pedagógusok elvárásai, a bevételi terv és még sok más — jóformán minden bábszínházi intézménynél azonos — tényező alapján alakult ki; mindez egyfajta uniformizálódáshoz, sablonhoz vezetett. Ehhez járult a különböző anyagok korszakoként azonos használata — *övenes évek*: papírmásé fejek, faragott kezek, bársony és egyéb hagyományos anyagok használata; *hatvanas évek*: rusztikusabb anyagok jönnek divatba, rafia, gyékény, vesszőből font díszletelemek stb.; *hetvenes évek*: a műanyagok diadalmenete. De egy dolog mindvégig maradt: az a meggyőződés, hogy a kisgyermek kedvenc hőse a kis állat, s itt már nem fabuláról volt szó — amelyből a bábszínház bátran és egészségesen meríthetett volna (Ezópus, La Fontaine, Mórícz Zsigmond, Alexandrescu és mások), s amelyben tartalmilag is megtalálható a műfaji sajátosságokkal jól egyeztethető ironia, társadalombíráló mondanivaló —, hanem amolyan kisállatkás-musicalról, revüről, szinte-operettecskéről, amelyben a vitrinek figuráitól alig különböző édes kis állatkák felvonultak és énekeltek, szórakoztatván a kiskorú közönséget.

Nos, a jó akusztikájú, a scenika szabályaihoz igazodó, megfelelő látásszöveget biztosító, tiszta, esztétikus, kellemes termekben gyermekeink százezrei nézték végig ezeket az előadásokat. Természetesen ezek a saját válfajukon belül hol fantázia-dúsak, hol szegényesek, attól függően, hogy milyen kézből kerültek ki. Idővel igen nagy szerepet játszott létrejöttükben a rutin, hiszen kialakultak a műfaj játékszabályai. Ez a stílus kiterjedt nemcsak a nyuszikát, mókuskákat, őzikéket, kiscsibéket, kiskacsákat gazdagon szerepeltető bábdarabokra, de lassan a bábszínházi gyermekfigurákra is. A szereplők „kedvesek“ lettek, az előadások „tiszták“ — és lassacskán már semmilyen rokonságot nem lehetett felfedezni a gyökerek: a népi, illetve vásári bábjáték naiv, groteszk, áhítatos vagy bátran karikírozó jellege, valamint a „kedves“, „tisztá“, illedelmes származék között.

Mintegy elágazásként létrejött a bábszínházra írt filozofikus mese; ez ismét csak elszakadt kifinomult polgári-kísérletező-szimbolikus előzményeitől, egyedül a „poétikus léghört“ tartotta meg haladó hagyományként, s valami nosztalgias hangvétel; ezzel az idő s a végtelen fogalmát iparkodott a gyermeki szemléletbe beplántálni. Feltűntek a magánytól szenvedő gyermekfigurák és a nagyra-vágyó békafióák, a külön sündisznók és társaik, a magányos balerina, az elidegenedett, tehetetlen kisegér. Melankolikusabbak voltak a legmelankolikusabb Andersen-alakoknál, s a világtalan, költői szárnyalásra képtelen vakondot valamilyen divat-oknál fogva (lásd amerikai dráma) Jackie-nek neveztek. Nem állítom, hogy ennek a világnak nem volt némi varázsa — felnőttek számára, de ezt csakis a szakmabeliek élvezhették, minthogy a felnőttekhez nem juthatott el a gyermekközönségnek szánt előadás.

A dramatizált klasszikus, illetve népmese-konceptió is uniformizálódott a bábszínházpadokon; nagy súlyt helyeztek a rendezők és tervezők a mese „varázsára“, „az illúzió sértetlenségére“; kialakult egy népies stílus, a sorozatban gyártott népies jellegű iparművészeti tárgyakhoz hasonlóan. Nem mondom, hogy nem születtek ebben a műfajban szép, jó, kifejező és magas művészi színvonalú előadások is; ez azonban az összképen mit sem változtat.

Azok a középben meghúzódó törekvések, amelyek modellként a totális színház sokrétű kifejezőmódját tüzték maguk elé, az utóbbi években élik reneszánszukat. Ez az irányzat együtt szerepelteti a bábút és a bábost, a holt anyagból formált szereplőt az élővel együtt mutatja be. A magas művészi színvonalú előadásokban ennek megvan a maga funkciója, a divattá vált képlet azonban elhanyagolja. Egyáltalán, maga a tény, hogy a bábos kiléphet a paraván mögül, forradalmasította az addigi elképzeléseket. Ennek ismét az az oka, hogy jelenkori bábjátásunk elfelejti saját hagyományait. A bábáncoltató és a bábu együttes látványa ma már nem él sem a szakember, sem a közönség emlékezetében. A hagyományos japán bábjáték né-

zője a bábut mozgató művészt is látja. Csakhogy ezt a látványt sem nevezhetjük gyakorinak, legfeljebb egy-egy nemzetközi fesztiválon vagy a televízió képernyőjén találkozhatunk vele. A gyermek képzeletének nincs szüksége valóságghú kulisszákra, amikor gyufáskatulyát taszigálva autóversenyt játszik, vagy botra pattanva paripán nyargal széleseben. Könnyebben elfogadja a játékok magát, mint azt, hogy megtévesszék. Minden olyan játékkonvenciót könnyebben elfogad, amelyben a „mondjuk, hogy“ világos, mint a valódinak álcázott művilágot, annál az egyszerű oknál fogva, hogy számára a játék létfunkció, a gyermek őszintén játszik, nem „megjátssza magát“. Epp ezért, úgy gondolom, érthető visszatetszést kelt benne, amikor copfocskákat viselő felnőtt színésznők kislányszerepben pösztienek előtte, és stilizált hangon affektálnak. Ez a gyermekszerepben tetsző felnőtt annak az elkeseredett harcnak a végermeke, amelyet egyszerűen az illúziót, a paraván mögé bujtatott trükköket és titkokat dédelgető, „kedves“ és „tisztá“ előadásokat előállító, a mese varázsára, titokzatosságára hivatkozó, a holt anyag misztikus megelevenítésére esküdő szakemberek, másrészt a totális színház ideálja felé törekvő szakmai divat vívott. Szomorú végeredmény, amely éppúgy gúgyög, énekel és ugrabugrál, mint a nyuszikák és mókuskák, és nem átallja a totális színházzal rokonítani magát.

Elégé különös, hogy a párbajozó felek közül az első tradicionálisnak tartja magát, a másik modernnek. A hosszú és elkeseredett harc mindenesetre oda vezetett, hogy a két véget között „hányódó“ értékes bábművészeti produkciók fokozatosan kiszorultak a küzdőtérrel, egyre szörványosabbá váltak, míg nem arról kezdett beszélni a kritika, hogy bábművészetünk hanyatlik, válságba jutott.

A bábszínház — más szempontból nézve — az anyanyelvi kultúra elemi szintű fóruma. Ez az anyanyelvi kultúra nemcsak írásos, hanem szóbeli jellegű is. Természetes, hogy iskoláskor előtt az írásbeli formához nem tud közel férközni a gyermek. Marad tehát számára a másik — a szóbeli közvetítés. Ma már elfogadott gyakorlatnak számít, hogy kiadónk a gyermekirodalom mellett applikatív jellegű kiadványokat is megjelentetnek (kifestőkönyvek, kivágható és ragasztható formákat tartalmazó füzetek stb.). Gyermeklapjaink nem élnek ezzel a lehetőséggel. Az óvodások cselekvésgényéhez nem szól a sajtó. Illetve: csak közvetett úton szól, versek, mesék formájában — amelyeket fel kell olvasni az írni-olvasni még nem tudó közönségnek. A bábszínház az ehhez a korosztályhoz szóló, interpretatív jellegű anyanyelvi kultúrának az a fóruma, amely művészi szinten, ugyanakkor intézményesen és közvetlenül szól az óvodásokhoz. Tudatában van-e feladata fontosságának?

Ezért nem mellékes, hogy milyen az óvodás közönségnek szánt bábdramaturgia, hogy milyen felfogásban valósítják meg társulataink ezeket a darabokat; hogy eljut-e a művészi üzenet a gyermeknézőhöz vagy sem; hogy a gyermek passzív szemlélőként ül a nézőtérre, vagy részese az előadásnak. A gyermek résztvevője a játéknak, passzív játék pedig egyszerűen nem létezik számára. Ha kirekesztjük és passzivitásra ítélik a nézőt, az óvodás közönség elutasítja az előadást.

Talán különösnek hat ez a szigorú fogalmazás, de az életkori sajátosságoknak megfelelő formák elutasítása mindennapos jelenség. A bábelőadáson a gyermekek beszélgetnek, zajonganak, nyüzsögnek, nyugtalanok, szeretnék, ha abbamaradna az előadás, vagy ha elhagyhatnák a termet. Néha ezt hangosan ki is mondják. Előfordul, hogy az általuk nem kedvelt szereplőt (bábut) kiküldik a színpadról: „Nem szeretem, menjen ki!“ Ugyanakkor tetszésnyilvánításuk is lényegesen közvetlenebb, mint a felnőtt nézőé. A költői igazságszolgáltatás érvényesülését vastaps jelzi: amikor a jó győz a rossz fölött, a gyermeknézők ujjonganak, de soha nem fognak megtapsolni egy rafinált színpadtechnikai megoldást vagy egy kiváló alakítást annak színvonaláért; az a bábszínházi alkotóművész, aki erre számít, keserűen csalódik. Éspedig azért, mert nem ismeri közönségét.

Azt jelentené ez, hogy a gyermekközönség mint művészfogyasztó teljesen igénytelen? A jólnevelt felnőtt nézővel elfogadtathatunk egy kevésbé feszes, kevésbé igényes dramaturgiai formulát is — türelmesen végigüli az előadást, illedelmesen tapsol, elfojtja unalmát. Ez a gyermekkel nem történhet meg. A felnőtt elfogadja a kevésbé őszinte színészi játékot is, mert mint néző megtanulta, hogy a színész is ember, akinek az alakítása olykor gyenge is lehet, a gyermek erre nincs tekintettel. Ha a szöveg dramaturgiailag gyenge vagy túlszűfolt, bonyolult, ha a dikció rossz, vagy egyhangú a látvány, és a gyermek unatkozik, nem élvezi, amit lát, hall, egyszerűen kikapcsolódik a bábjáték szertartásából, már csak fizikailag van jelen, s ez a fizikai jelenlét arra készteti, hogy mással foglalkozzék. Ilyenkor van zaj a teremben, és a színészek minden erőfeszítése kínos kudarcba fullad.

Az óvodáskorú néző lebecsülését semmi sem menti. Az sem, hogy nem ismerjük eléggé.

A gyermeki világ: valóság és fantasztikum. Fantasztikum a felnőttek világában is van. A mi fantasztikumunk: az ismeretlen jövő. A gyermeké az ismeretlen jelen. Végeredményben a fantasztikum nem más, mint hipotézis. Beigazolható vagy beigazolhatatlan hipotézis.

Csak hogy a felnőttek csapdájába esett gyermek gyakran a hiszékenység áldozata lesz: gondoljunk csak a sötétben féltő gyermekre, akinek fantáziája a felnőttektől hallott, a látott, olvasott félelmetes dolgokkal népesíti be a sötétséget. A mesebeli fantasztikus elem, a csodás élelem meglehetősen gyakori a bábszínpadokon. Nemcsak a sárkányok, vasorrú bábák, tündérek jelenlétére és ténykedésére gondolok, de az emberiesített állatokra is. A varázslat állandó mesekellék. Az átváltozás is. A természet elemek megleveledése is.

A fantasztikum nélküli mese nem mese, hanem gyermekeknek írt elbeszélés, novella, regény. S lemondhatunk-e bábszínpadainkon a meséről?

Bábművészetünkbe mélyen begyökerezett egy animációs babona, mely szerint a bábok mozgása a gyermek számára már egymagában is csoda. Ma viszont, amikor a rajz- és bábfilmekben fejlett animációs formákkal találkozhat a gyermeknéző nap mint nap a televízió képernyőjén, anélkül hogy kilépne a szobából, nem fog eksztrázisba esni attól a szakmabeliek által csodának vélt illúziótól, hogy a bábuk „maguktól mozognak”. Az animáció csak annyiban csoda, amennyiben csodálatos az embernek az a képessége, hogy meg tudja eleveníteni a holt anyagot. Az előadás csodájából mit sem von le, hogy a gyermek tudja: a bábos mozgatja a bábút.

A paraván illúzióórzó kellék. Kizárólagosságához csak azok ragaszkozhatnak mereven, akik erre az illúzióra építik művészetüket, s elfeledkeznek arról, hogy ma már az óvónéni kesztyűs bábuvál a kezén mondja a megszemélyesített mesét, s talán egyetlen kiscsoportbeli óvodás sem hisz már az „autonóm” bábú csodájában.

Ha a gyermek játszik, tudatában van annak, hogy játszik — például ha homoktortát készít, és közben megéhezik, nyilván nem a homoktortát kóstolja meg, hanem vajrskenyeret kér (egy esetleges példa Mérei Ferenc—V. Binét Agnes *Gyermeklélektanéből*). Nyilván, ha mi játszunk neki, rólunk is feltételezi: tudatában vagyunk annak, hogy játszunk. Egy hétéves kislány megkérdezte egy fiútól, aki álarcosbárra varázslónak öltözött: „Milyen érzés volt varázslónak lenni?” — holott tudta, hogy ez a fiú számára csak szerep volt (példa ugyanonnan); feltételezi tehát, hogy a játék élményjellege egy picit varázslóvá tette a fiút, hogy a szerepjáték — éppen mert játék — egy kicsit azzá teszi a színészt, amit játszik. Ez azt jelenti, hogy a gyermek számára lényegesen könnyebb a saját konvencióit kivetítenie, mint a mi szakmailag elfogadott elképzeléseinkkel azonosulnia? Márpedig ha nem sikerül egy közösen elfogadható játékkonvenciót létesítenünk, nem számíthatunk a gyermekközösség részvételére.

A felnőttek műveltsége a mozgósítható tudásanyag hálózata, amelyben, mint egy viszonyítási rendszerben, jelentést kaphatnak az új tapasztalatok. A gyermek műveltséganyagának is megvan ez a funkciója, csak hogy nincs még akkora és olyan összefüggő ismeretanyaga, hogy ezt a bemérést el tudná végezni. Az öt-hatéves gyermeknek már reális, a valóságnak nagyjából megfelelő ismeretei vannak a világról, amelyben él, de ezek az ismeretek rendszertelenül alakultak ki, az átélt élményeknek megfelelően, az óvodáskorra oly jellemző gyermekközpontság prizmáján átszűrve, a gyermekmitológia alakjaival benépesítve (Mikulás, nyuszi, krumpsz, gólyamese, mumus stb.) és az önkényes gyermeki értelmezés gyakori rövidzarlatain megtorpanva („földrajz = földre rajzolás”). Nem állíthatunk tehát eléje a felnőtt műveltségre támaszkodó dramaturgiai sémát, mert azt egyszerűen képtelen lesz elfogadni.

Azt mondtam, a bábszínház nem miniatűr drámai színház, nem naturalista kisszínház: hogy nem egy műfajilag „határtalan”, tehát voltaképpen műfaj nélküli szabad területe bármiféle kísérletezésnek; hogy nem kizárólag „mozgásban lévő plasztika”; hogy nem fogyasztásra szánt, pedagógiai tanulságú versikékkel megtűzdelt szórakoztató-nevelő ipar; hogy nem a filozófia vagy a költészet óvodásokhoz szóló szócsöve; hogy nem illuzionizmus; és végül hogy nem gyermek-operettszínház vagy revűszínház, szóló görüllökkel. Mi akkor mindezek helyett? Ideiglenes megfogalmazásomban (hogy ne újabb *nem*-eket állítsak szembe a mai gyakorlattal!), a bábszínház olyan művészeti-nevelő intézmény, amely nemcsak az óvoda „tanmenetével” hozható tartalmi-formai összhangba, hanem elsősorban az óvodáskorú gyermek életkori sajátosságaival, tudásszintjével és esztétikai befogadóképességével, látás- és gondolkodásmódjával, feladatmegoldó és emlékezőkészségével. A bábszínház céltudatos és szakadatlan kísérlet az anyanyelvi kultúra elemi szintű fórumának megteremtésére.

Domokos Eszter

# Mikor alakították meg az első hazai szakszervezetet

Az *Igazság* Évfordulók rovatában 1978. február 22-én azt olvastam, hogy az első szakszervezetet nálunk 1905-ben alapították. Egy másik forrás szerint I. C. Frimu 1905. február 25-én alapította az első szakszervezetet Romániában. Nicolae Deleanu történész ezzel szemben azt írja *A romániai szocialista munkásmozgalom rövid története* című könyvében, hogy 1880-ban alakult meg Iași-ban a Fuvarozók és Famunkások Szakszervezete, amely az első szakszervezet volt Romániában. A *Szocializmus Romániában* című könyv viszont azt állítja, hogy 1872. október 1-én megalakult Bukarestben az Asociația Lucrătorilor din România (a Romániai Dolgozók Egyesülete), amely rövid ideig kiadta a *Lucrătorul român* című újságot. Ezzel szemben más történészek írásaiban olvastam, hogy az első munkássegélyező egyesületet 1846-ban alapították Brassóban a nyomdai munkások. Mi hát az igazság?

Véleményem szerint a romániai munkásmozgalom története több mint 125 évre tekinthet vissza, és megérdemelné, hogy — amennyire lehet — tisztázzuk korszakának kezdeteit. Nem vagyok történész, de 1920 óta tagja vagyok a munkásmozgalomnak, s volt időm sok könyvet elolvasni, megőrizni; ezek alapján szeretném közzétenni a következő adatokat.

Szerintem az első munkássegélyező (amely még ma is létezik) 1851. szeptember 30-án alapították a nyomdászok Temesváron. Alapszabályzatát 1851. október 22-én hagyta jóvá a kormányzótanács. Megalakulásakor harminc tagja volt, és első elnöke Liesecke Sándor, pénztárosa Reichel József, titkára pedig Mach József volt. Liesecke Sándor később politikai üldöztetés miatt eltávozott Temesvárról, és Ausztriában halt meg. Brassóban az egyik nyomdában ugyan már 1846-ban alakult segélyzőpénztár, de csak kilenc taggal, ami kevés ahhoz, hogy egyesületnek számítson. A brassói nyomdászok 1860-ban alakították meg egyesületüket, és alapszabályzatukat a kormányzótanács 1861-ben hagyta jóvá. Első elnökük Römer Vilmos volt. Kolozsváron a református főgimnázium nyomdájának a dolgozói elhatározták, hogy 1861. január 1-től megalakítják Segélyző Egyesületüket. Ehhez a határozathoz a többi nyomda személyzetéből is sokan csatlakoztak. Alapszabályukat benyújtották a kormányzótanácshoz, és bár a Segélyző Egyesület 1861 elejétől működött, a jóváhagyást csak 1863 elején kapták meg, úgyhogy a végleges vezetőséget az 1863. április 19-én tartott közgyűlés választotta meg. Az elnök: Stein János, pénztáros: Dolian János, ellenőr: Szathmáry Mihály, vezetőségi tagok: Benkó Károly, Burckhardt András, Rácz István és Vogel Károly. Érdekes, hogy ezen a gyűlésen részt vett Kőváry László történész, aki a *Korunk* 1863. évfolyamának 47. számában ezt írja: „az Egyesület életrehevését nem a szentimentális humanizmus jótékony célú ideológiája, hanem a sokkal prózaibb kényszerítő gazdasági okok, az 1848–49-iki események hatása alatt európaszerte kibontakozó kapitalizmus pörölycsapásai készítették a páriásokban élő ipari munkásságot az önvédelem megszervezésére.“ Persze az ellenforradalmi főkormányzószék minden feltörekvő kísérletet már csírájában igyekezett elfojtani, s így a keretül szolgáló alapszabályoknak is igazodniuk kellett követelményeihez. A körültekintően megszerkesztett alapszabály és az alapítók távolbalató célkitűzéseire jellemző, hogy a közgyűlésen az előadó, Imre Sándor a segélyező rendszer fontossága mellett arról beszélt, hogy mennyire fontos a munkaidő szabályozása, a fizetések rendezése (amelynek lépést kell tartania az árak emelkedésével) és a tanulók számának megállapítása, hogy a segítők felszabadulásuk után el tudjanak helyezkedni, és ne növeljék a munkanélküliek számát.

Bukarestben 1858. augusztus 24-én alakult meg a nyomdászok első egyesülete, az Asociația Generală a Lucrătorilor Tipografici din România. Elnöke Constantin A. Rosetti volt, ügyvezető alelnöke Walter Scarlat, pénztárosa pedig Ștefan Rădescu. Vezetőségi tagjai: Petre Ispirescu, Mihalache Gălășeanu és Zissu Popa. Érdemes megjegyezni, hogy noha C. A. Rosetti nem volt nyomdász, hanem újságíró és demokrata politikus (a *Românul* című lap tulajdonosa), a munkások megválasztották elnöknek, mert bátran harcolt a sajtószabadságért, az ország demokratikus átalakításáért. Habár nem volt tagja a szocialista mozgalomnak, a munkásság magához tartozónak tekintette, és 1885. április 11-én, a temetésén a bukaresti nyomdászok vörös zászlóval kísérték el első elnöküket utolsó útjára. Mint I. C. Atanasiu írja, Rosetti temetésén a bukaresti szocialisták ugyancsak így jelentek meg; ez volt az első alkalom, amikor a főváros utcáin vörös zászlókkal vonult fel a tömeg.

Rá kell mutatnom, nem véletlen, hogy az első munkásegyleteket nyomdászok alakították. Munkájuk alatt sokat olvasnak, mondhatni egy életen át tanulnak. Annak idején az újságírók és a nyomdászok vettek tudomást leghamarabb arról, mi történik a nagyvilágban, s melyek azok a haladó gondolatok, amelyek az emberiséget foglalkoztatják. Meglátásom szerint a szakszervezetek, segélyegyletek megalakítása a dolgozók boldogságkeresésének szervezett megnyilvánulása volt. Az ember boldogságának vagy legalábbis megelégedésérzetének ugyanis elengedhetetlen feltételei vannak. A legfontosabb talán a félelem nélküli élet. Ne legyen a dolgozó élete állandó rettegés a munkanélküliségtől, a nyomortól, a kilátástalan öregségtől, az egészségtelen lakástól, a politikai ellenfelektől, akik nem a meggyőzés fegyvereivel küzdenek ellene, hanem karhatalommal. Tehát a munkásszervezkedés valamennyi formája mind-mind a kizsákmányolt, megkínzott dolgozók érdekeit szolgálta. Még a szervezett munkások körében is hallottam annak idején megjegyzést, hogy a múlt század közepén megalakult segélyző egyesületeket nem lehet szakszervezeteknek tekinteni; ilyennek csak azokat szabad számitani, amelyek nem foglalkoztak segélyezéssel, hanem csakis a munkások társadalmi, gazdasági, politikai helyzetének javítását tűzték ki céljuknak. Óriási tévedés. Az életben nem mindig azt csináljuk, amit szeretnénk, hanem azt és úgy, ahogyan a történelmi adottságok megengedik. Próbált volna valaki az 1848-as, 49-es európai szabadságharcok leverése után, a Szent Szövetség uralma idején Közép- vagy Kelet-Európában osztályharcos forradalmi szakszervezeteket alapítani! Meg kellett hát találni azt a szervezeti formát, amelynek keretei között össze lehetett gyűjteni a munkásokat, s megértetni velük az összetartás, szervezkedés fontosságát. Az a tény, hogy az egyesületek közben segélyt adtak a betegeknek abban az időben, amikor még nem volt betegsegélyző intézmény, és segélyt adtak a munkanélkülieknek, öregségi nyugdíjat azoknak, akik már nem tudtak dolgozni, nem akadályozta meg a segélyző egyesületeket abban, hogy munkakörülményeik javításáért is harcosan küzdjenek, ha arra lehetőség adódott. A bécsi és berlini nyomdászok például már 1848 áprilisában munkabért és munkaidőt szabályozó tárgyalásokba kezdtek a munkaadókkal, és ismeretes, hogy Pesten a nyomdászok 1848. május 13-án Batthyány miniszterelnök jelenlétében megkötötték az első Árszabályt, amely 10 órára szállította le a munkaidőt, szabályozta fizetésüket, a különórák díjazását stb.

A Bukarestben 1858-ban alakult nyomdászegylet már 1867-ben kiadott egy hetilapot *Tipograful român* címmel. A lap szerkesztője Walter Scarlat és Petre Ispirescu volt, a későbbi nagy meseíró és gyűjtő, aki nyomdászként kezdte munkásságát. 1880-tól megjelent a *Solidaritatea*, majd 1886-tól a *Guthenberg* című szaklap. Ezek példányai még 1930-ban is megvoltak a bukaresti nyomdász szakszervezet irattárában.

Bár a bukaresti egyesület is segélyzőnek alakult, szaklapjukban olvasni lehetett a Nyomdász Internacionálé harcoss határozatait, sőt a belga és francia szocialista pártok felhívásait a világ dolgozóihoz. Az egyesület élére 1888-ban szociáldemokrata elnököt választottak Alexandru Ionescu személyében, és szocialista vezetőséget. A bukaresti nyomdászok már 1892-ben kiharcolták a 9 órás munkaidőt és a munkakörülmények szabályozását. 1893-ban csatlakoztak a Bernben székelő Nyomdász Internacionáléhoz, és 1898-ban, amikor Bukarestben kirobbant az általános nyomdászsztrájk, az Internacionálé 18 000 aranylejt küldött Románia fővárosába 16 különböző címre, hogy a kormány ne tudja lefoglalni a segélyt.

Ebben az évben tehát kerek 120 esztendeje annak, hogy megalakult a nyomdász szakszervezet Bukarestben segélyzőegylet formájában, és 127 éve működik Temesváron a nyomdászok szakszervezete. Illő hát tisztelettel gondolni azokra, akik az első téglát lerakták a munkásmozgalom hatalmas épületéhez, és ne szóljunk lenéző módon azokról a szakszervezetekről, amelyek segélyző egyesületek formájában alakultak meg a kezdetben, mert ezek kevés kivétel nélkül megmaradtak a mai napig, viszont a pénzügyi alapokkal nem rendelkező, csak lelkesedésre épített, ún. „harci szervezetek” az első sikertelenség után eltűntek. Sőt! A komoly pénzalapokkal bíró szakszervezetek érték el gazdasági téren is a legtöbbet, mert munkabeszüntetés esetén jelentős sztrájksegélyt tudtak fizetni tagjaiknak, és nem féltek a kiéheztetéstől.

Nem volt könnyű dolog a munkaidőt a kezdeti 14 óráról 8 órára leszállítani, és ezáltal lehetőséget adni a munkásnak a pihenésre, tanulásra. Nem volt könnyű kiharcolni a vasárnapi munkaszünetet, a fizetett szabadságot, az öregségi nyugdíjat és sok egyébét. De nem volt könnyű megértetni a munkásokkal sem, hogy az élet nem futballmérkőzés, ahol néhányan küzdenek a zöld gyepen, és százezren ülnek kényelmesen a lelátón, s tapsolnak, hanem a munkássztrály minden tagjának egyformán küzdeni kell gazdasági és politikai téren is.

Lakatos István

# Beszélni is csak pontosan, szépen

Az írott és a nyomtatott szöveg tisztelete, hatása még ma is nagyobb, mint az élő szóé, jöllehet a tömegkommunikációs eszközök egyre nagyobb teret hódítottak és hódítanak maguknak. Jelzi ezt a különféle kiadványok sokasága és az olvasók egyre növekvő tábora.

A tollforgatók érzik is a felelősség súlyát. Ennek adott hangot legutóbb Veress Zoltán a *Korunk* 1977-beli 7. számában ugyanilyen címmel megjelent írása. Ő azonban nem a beszélők, hanem az írók, költők, egyáltalán az írással foglalkozók emberi, erkölcsi és a társadalom meg a nép iránti felelősségét foglalta össze igen sokoldalúan, és valóban az írás „szentségét” tisztelő, választékos, igényes formában.

Cikke olvasása meg a sorozatos előadó-, szavalóestek indítottak arra, hogy szóvá tegyem a hivatásos „beszélők”: a rádió, a tévé bemondóinak, műsorvezetőinek, a színművészeknek és szavalóművészeknek meg a nevelői-oktatói karnak: egyáltalán az előadóknak a felelősségét a pontos és szép beszéddel szemben. Azok felelősségét, akik példamutató módon irányíthatják és fejleszthetik hallgatóik, nézőik beszédképességét, és példát adhatnak a *kötött* szövegek mintaszerű bemutatásával az igényes, nemegyszer művészi szintű beszédre.

Szokatlan a beszédéről szólva pontosságról írni. A *kötött* szövegek elmondása mégis szükségessé teszi, hogy megemlítsük. Külső formájában a beszéd pontosságán a szöveg szigorú tiszteletben tartását értjük (azaz azt, hogy egyetlen hangot se hagyjunk ki, de egyet se toldjunk hozzá). A belső tartalmi pontosság — ha lehet így mondanom — még inkább megkívánja a szöveg tiszteletben tartását: a tartalom hű közvetítését. Legyen igaz: ne hamisítsa meg a szerző szándékát. Mert jöllehet a hang elszáll, nem marad hatástalan teljes egészében. S ha az előadás csak egy árnyalatban is eltér a szerző elgondolásától, hamisan fog csengeni a szöveg. Az ilyen tolmácsolás igazságtalan és tiszteletlen a szerzővel szemben; de az a hallgatóval szemben is. Tudatosan alakít ki hamis képet az íróról, és alkottat valótlan képet róla a hallgatóval. A szó művészei és tanítói tehát erkölcsi felelősséggel tartoznak mindkét félnek, ezért törekednek mindig arra, hogy híven közvetítsék a mondanivalót.

Az írás — legyen az szépírói termék, beszámoló vagy más jellegű szöveg — hatni, nevelni akar. A szöveg bemutatója tudatában van ennek, és éppen ezért tartja fontosnak, hogy pontosan tolmácsolja forma és tartalom szerint is a szöveget. Érti a felelősség súlyát, azt, hogy a hallgatóságnak az igazat kell közvetítenie, mert csak így szolgálhatja a társadalom érdekeit, így nevelheti hallgatóságát.

Régi igazság, hogy a kimondott szavak rajtunk uralkodnak, a ki nem mondot- tak fölött mi uralkodunk. Áll ez az íróra éppen úgy, mint a tolmácsolóra. Az író vállalja a felelősséget gondolatai, érzelmei megfogalmazásával, az előadó pedig a közvetítés módjával, mikéntjével vállalja, hiszen azonosul a közlés tartalmával. Másként nem tudja átélni a szöveget. Márpedig átélés nélkül nincs hű szöveg- mondat.

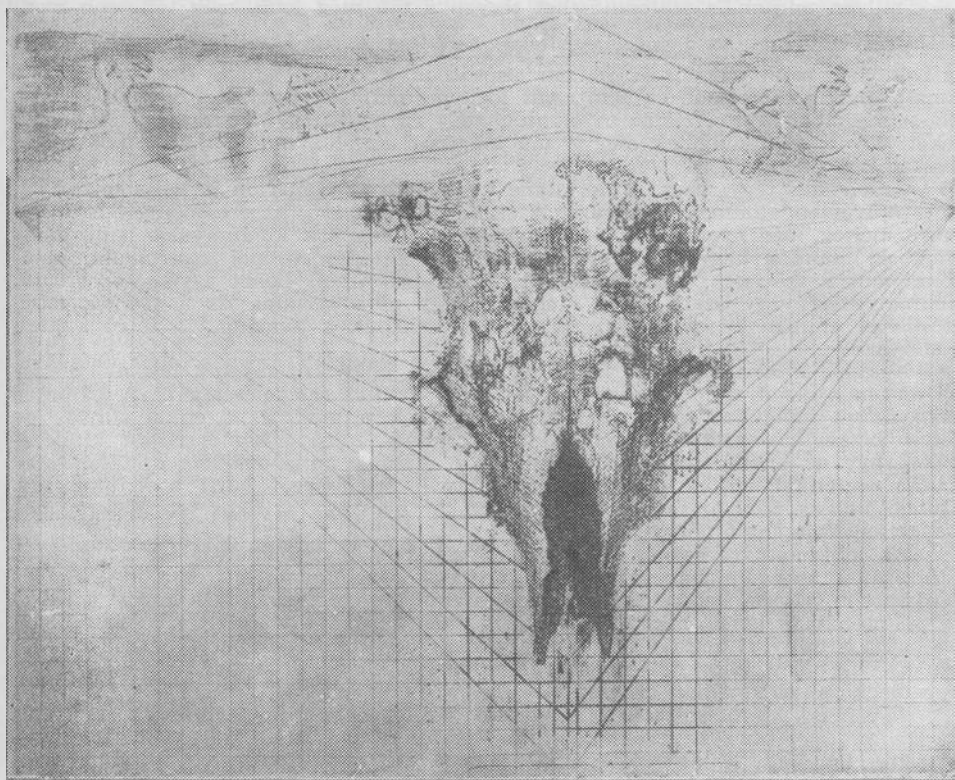
A pontos szövegbemutató egyben helyes is. És — legalábbis nyelvi szempontból, de egyébként is — ami helyes, az ugyanakkor szép is. A két ismérv nem választható szét mereven egymástól sem a megformálásban, sem a tolmácsolásban. Az írott szöveg formájában nem lehet szép, ha ellentmond a szép beszéd ismér- veinek. Tartalmában sem mondható szépnek, ha nem felel meg azoknak az erkölcsi normáknak, amelyek az adott társadalom sajátjai, amelyek — ha áttételesen is, de — megfelelnek a valós tényeknek. A szövegmondó pedig arra törekszik, hogy mindezt a szépet megérezkítse, a hallgatóság számára mennél hozzáférhetőbb és egyben élvezhetővé tegye.

A tartalom és forma egységében szemlélve ez úgy valósítható meg, hogy a legapróbb részletekig menően áttanulmányozza a szöveget, ha kell, belehelyezve nagyobb összefüggésekbe, és azután felépíti a hangos előadás szempontjából. Ez részletező aprómunkát igényel. Szükségessé teszi a hangok pontos, az irodalmi ejtésben szokásos kiejtését; a hangsúlyok értékének megállapításával és elhelye- zésével a fontosabb, illetőleg kevésbé fontos részegységek kialakítását; a beszéd zenei hullámvázának a mondanivaló tartalmához igazítását; a szünetek beiktatásá- val a logikai egységek elkülönítését és a hangulati elemek fokozását; és nem utolsósorban megkívánja a megfelelő hangnem megválasztását, illetőleg a szöveg- től meghatározott hangváltásokat.

Mindezek hozzásegíthetik az előadót ahhoz, hogy a helyesen felfogott és helyesen értelmezett szöveget meggyőző erővel közvetítse. A hallgatóságot mindig a maga számára fontos, tanulságos vagy érdekes mondandó köti le, azzal tud elsősorban azonosulni. Az előadó akkor ragadhatja magával hallgatóságát, ha sikerül a pontos és szép hangos beszéd eszközeivel éppen azokat a mozzanatokot kiemelnie, amelyekben szerző és közönség egymásra talál: ha sikerül a műből azt kihoznia hanggal, amit szerző és hallgató logikailag és érzelmi tekintetben is közösnek tudnak, közösnek éreznek.

A pontos és szép beszéd nem lehet öncél. Szerepe az, hogy művészi élvezetet nyújtva közvetítse az írók, költők hozzánk szóló gondolatait, érzelmeit, és neveljen bennünket erkölcsiségre, felelősségérzetre, közösségi tudatra, emberségre. Ha a helyesen értelmezett nemes érzelmeket, gondolatokat pontos és szép beszéddel közvetíti, eleget tesz hivatásából adódó felelősségteljes kötelességének.

Gálffy Mózes



Szabó Béla: Az idő dimenziói