

Az *Utolsó metrót* és a *Szomszéd szeretőket* elképesztően mély emberábrázolás köti össze. A két filmben állandóan követni tudjuk az arcokat, a mozdulatokat, a sóhajtásokat, az egyedül átdühöngött éjszakákat. A két szomszéd szerető mindig egyszerre hívja egymást telefonon, ezért nem tudnak beszélni egymással. Ha nem fogyna el türelmük, soha többé nem beszélhetnének, csak két csontváz markolná a telefonkagylót. Az *Utolsó metró* színészpárjának sok titkolnivalója van, leginkább egymás iránt érzett szerelmüket titkolják. Truffaut mélyen bele tud vinni minket a játékba, végigizguljuk a filmet, melyben alig van akció. Mikor veszik már észre egymás

érzelmeit? – dühöngünk. Nagyon szépek a próba közbeni kifelé játszások, ahogy *Deneuve* és *Depardieu* játssza a szerepét, közben előbukkannak a valódi érzések. Háromszoros játék ez; a színész eljátszik egy figurát, aki eljátszik egy másik alakot, és ez a másik ember eljátsza belső énjét, aki a harmadik személyiség. Mindezt a csodát ritkán láthatjuk más rendezőknél!

Forgalmazza a *Video-Odeon Kft.*, 1136 Bp. Hollán Ernő u. 7.

Várnagy Ildikó

Kulturális csomópontok avagy Truffaut Jules és Jim című filmjének pedagógiai haszna

Az előző években filmklubot szerveztem gimnáziumunk tanulói számára. Tettem ezt azért, mert úgy éreztem én is, hogy méltóbb hely illetné meg ezt a modern és túlon túl is hatásos műfajt az iskolai oktatásban. Másrészt érzékeltem, mennyire fontos a gimnáziumi tanulók életében a közös élmény. Meghatározóak voltak szakmai indíttatásaim is, magyartanár lévén a képi kifejezés érzékeltetésére különös gondot fordítottam. A film komplexitásában nagy pedagógiai lehetőségeket véltem felfedezni: a képi megjelenítés, a látvány szinte senkit sem hagyott érintetlenül, s mivel közel százan ültünk a nézőtérben, a befogadói élmény árnyaltabb volt, az iskolán kívüliség pedig oldottabbá, kötetlenebbé tette az élmények megfogalmazását. A filmek megtekintésére az iskola közelében lévő moziban került sor, ahol a vetítést mindig megelőzte egy bevezető ismertetés, és beszélgetés követte, illetve az iskola Suli-movie újságjában a tanulói gondolatok esszézerű kifejtése.

Truffaut *Jules és Jim* című filmjét első sorban a francia tagozatos és a felsőbb éves gimnazisták számára szerveztem. A négy filmből álló sorozat témája a modern ember életérzése volt, melynek filmes megfogalmazásával a negyedik gimnazisták iskolai tanulmányainak elmélyültebb megértésében kívántam segíteni.

A *Jules és Jim* 1962-ben készült. A cím két férfinév, egy francia és egy osztrák férfit. A cím ezzel jelzi és előrevetíti a

barátság, illetve az emberi kapcsolatok fontosságát. A film történetének ideje hosszú: 1912-től 1932-ig kíséri figyelemmel a szereplők sorsát. A vetítési idő 100 perc. Ez a két tény ráirányította figyelmünket az időkezelés kérdéseire. Az objektív és a szubjektív idő, a múlt és a megállított idő kérdésénél izgalmasabbnak ígérkezett a tanulók számára a filmben előforduló kulturális utalások szerepének megértése és értelmezése.

De nézzük előbb a történetet. Jules és Jim megismerkedik Catherine-nal, és

mindketten beleszeretnek. A férfiak megállapodnak, hogy a lány a német férfié lesz, aki el is veszi feleségül. Házasságukból kislány születik. Közben kitör az I. világháború. A háború után a francia férfi felkeresi barátját, aki a Rajna mellett lakik. Kiderül, hogy házasságuk nem boldog, s hogy Catherine-nak szeretője van, de nem akar elválni, sőt úgy dönt, hogy a francia férfi oldalán új életet kezd, de ez a kísérlet sem sikerül, a francia férfi visszamegy Párizsba és megnősül. Évek múlva újra öszszetalálkoznak. Autóba ülnek, Catherine az új autóját egy folyóba vezeti. Mindketten meghalnak. A hamvasztásukon a német férfi: a férj, a barát vesz részt.

Ez a sovány történet nagyon gazdag kulturális utalásokba van beleszőve. Ezeket összegyűjtöttük. Láttuk *Degas Balerináját* többször is; elhangzott a filmvásznon *Shakespeare* neve; a német férfi az egyik kávézó asztalára felvázolt egy női portrét, amit barátja is úgy ítél meg, hogy műalkotás; egy műkereskedőnél fotókat láthatunk a szereplőkkel együtt egy inka, egy román kori és egy görög szoborról; a francia részleteket olvasott fel férfi saját regényéből kettőjük barátságáról, ahol önmagukat Don Quijoteként és Sancho Panzaként mutatta be; a szereplők beszélgettek egy svéd színházi darabról, melyben a nők egyenjogúságáról, illetve az emancipációról esik szó; idézték *Baudelaire* két verssorát, mely szerint a nők természetesek, tehát förtelmesek; majd láttunk néhány megdöbbentő dokumentumfelvételt az első világháborúról; a háború után a német férfi szerelmes regényt írt, melyben a szereplők rovarok; majd láttunk róla egy portrét, melyen nagyon hasonlít *Mozart*ra; a háborúban megsebesült műkereskedő *Oscar Wilde* szavait idézte fájdalomai érzékeltetésére: „A földi szenvedésektől ments meg uram, a lelkiakkal majd valahogy elboldogulok.” Catherine elénekel egy sanzont az élet forgatagáról; ezt követően előkerül *Goethe Vonzások és választások* című könyve; utalnak egy kínai színdarabra, melyben a császár legnagyobb tragédiája, hogy két felesége van; újabb dokumentumfilm-betét lép meg bennünket a náci

könyvégetésekről, ami jelzi a történelem körforgásszerű mozgását; a film végén megismétlődik a két férfi barátságának metaforája: ők voltak Don Quijote és Sancho Panza.

Ezt a pazar listát megpróbáltuk rendszerezni. Észrevettük, hogy az utalások térben, időben átfogják az egész világot, s hogy szinte valamennyi művészeti ág képviselve van: film, színház, muzsika, építészet, szobrászat, festészet; audiális és vizuális művészetek. A színhelyek pedig: Európa, Ázsia, Dél-Amerika.

Próbáltunk rájönni arra, hogy miért éppen ezek a műalkotások kerültek bele a film anyagába, s hogy miféle kohézió tartja össze őket. Úgy tűnt, hogy ennek az öszszefüggés-rendszernek a titkát két mű segítségével lehet megfejteni, nevezetesen Goethe *Vonzások és választások*, illetve *Cervantes Don Quijote* című művével.

A két mű megírásának ideje: 1809 és 1604. Kérdésünk az volt, hogy mi adta Truffaut számára ennek a két műnek az aktualitását, s hogy a nagy időtávolság ellenére mi köti össze ezeket az alkotásokat.

Azt, hogy a köhögést és a szerelmet eltitkolni nem lehet, azt mindig tudták az emberek, mint ahogy azt is, hogy mennyi szenvedés származik a szerelmi szenvedélyből. Mégis ennek a titoknak a megértését, a lelki-érzelmi-fiziológiai folyamatok vizsgálatát, megfigyelését csak Goethe tekintette feladatának. Figyelmét a természettudomány irányította a vonzások és a választások problematikájára: nevezetesen a kémiában felismert cserébomlások. Goethe, mint több kortársa, a kémiai és az emberi kapcsolatok alakulása között megfelelést vélt felfedezni. Pedagógiailag ritka szép pillanat teremtődött számunkra, amikor a természettudományok és a társadalomtudományok között meghúzódó vastag falak maguktól leomlottak. A kémiában járatlan ember első hallásra elutasítja a kémiai és a lelki folyamatok közötti megfelelést, mert arra gondolhat, mennyivel egyszerűbb és fájdalommentesebb egy anyagrézecske távozni a megszokott kémiai kötésből, mint kiszakadni a szerelmi vagy akármilyen érzelmi kötésből. A

kémikusok egybehangzó állítása szerint a kémiai folyamatok is „szenvedéssel” járnak, az emberi és a kémiai átalakulások között csupán az a különbség, hogy erről az anyag nem tud szólni. A természettudományos és a társadalmi megfeleléseket Goethe végül is tudatosan és mesterségesen érvényteleníti a regényében azzal, hogy a szereplőit szigorúan alárendeli a társadalmi konvencióknak és az erkölcsi elvárásoknak. Tehát egyrészt elismeri, hogy az emberi kapcsolatokban is léteznek ilyen cserebomlások, ezeket a regényében érzékelteti is, de érvényre jutásukat megakadályozza. A polgári rendet, a polgári élet értékekeit megóvjá ettől.

Goethe regényében nem mellőzhető az tény, hogy a történet egy múltbeli cserebomlással indul, ami a regény történetének idejét megelőzi. Charlotte és Eduard fiatal korukban nagyon szerették egymást, de családjuk döntése szerint nem a szívük választottjával kellett egybekelniük. A regény történetének elején mégis együtt látjuk őket boldog házastársakként. Goethe nagyvonalú írói szándéka szerint ugyanis mindketten megözvegyültek, s így a szerelmük kiteljesedését már semmi sem akadályozta. Ez a kölcsönös vonzásra épülő házasság a férj barátjának, a kapitánynak a megjelenésével, illetve a feleség unokahúgának megjelenésével veszélybe került, elindult közöttük a cserebomlás. A kapitány Charlotte-hoz, Eduard pedig Ottiliához vonzódott. Ez a cserebomlás a folyamatot elindító Ottilia számára okozott sok gyötrelmet: „egy ellenséges démon kerített hatalmába” – mondja. Fontos hangsúlyozni, hogy Goethe hősei erőtlenek a szerelmi vonzással szemben, mintegy ártatlanul szenvedik el azt, s végül szép csendesen belehalnak. A haláluk egyben Goethe ítéleteként is értelmezhető, nem enged teret ennek a szenvedélynek. A házasság szentségét nem sérti.

Truffaut filmjében ez a regény akkor tűnik fel először, amikor Catherine a francia férfi oldalán új életet kíván kezdeni. A regényre való hivatkozás, jobban mondva: rámutatás egyszerre fogható fel tekintélyérvként, hivatkozási alapként: az

emberi kapcsolatokban lezajló cserebomlások köztudottak, hiszen ezeket már Goethe is ábrázolta, ugyanakkor szerkesztési eljárásaként is értelmezhető ez a hivatkozás, hiszen a regény előrevetíti az új pár szerelmének tragikus végkifejletét. De amennyire hasonlónak tűnhet a két szerelmi történet, annyiban különbözik is, hiszen Truffaut hősei játszanak ezekkel a démonokkal, mintegy megidézik őket. „Játszottunk és veszítettünk” – foglalja össze helyzetük lényegét a védetebb szívű játékos, a francia férfi. Tehát a Goethe regényének megírásától eltelt idő nem csupán mennyiségileg telt el, hanem minőségi változást is eredményezett, mégpedig azt, hogy a szabadjára engedett démonok pusztítása már teljesen nyilvánvalóvá vált. Míg Goethe némi írói beavatkozással megszelídíti erejüket, Truffautnál ez már többszörösen lehetetlen.

A gondolatok szövésének ezen a pontján a tanulók véleménye alapján egyértelműen kiderült, hogy Goethe és Truffaut nézetét szembeállításként értelmezik, s hogy mennyire porosnak, művinek és idegennek érzik Goethe fegyelmét. Én értetem, hogy a gyerekek kamasz volta mennyivel közelebb áll a játéknak, a kipróbálás izgalmaéhoz, de meg kellett küzdenem a tanulói vélemény terelgetésének, irányításának feladatával, hiszen Truffaut a játszás mellé odatette annak következményét is, azt, hogy veszítettünk.

A Cervantes regényére való utalás még mélyebb rétegek feltárását tette lehetővé. Kétszer is elhangzik a filmen, hogy a két férfi olyan, mint Don Quijote és Sancho Panza. Mivel ez a film elején és végén mondatik ki, mi ezt a közleményt nagyon hangsúlyosnak tekintettük, mintegy a férfibarátság lényegének. Ezzel a párhuzammal a vonzások és a választások érzelmi világából egyetemesebb és összetettebb kérdések sokaságához érkeztünk. Cervantes világának megelevenítésével átkerültünk az értékek, a személyiség autonómiájának, a személyiség szabadságának összetettebb kérdéseire, egyetemesebb szinten megfogalmazva: a létváltság súlyos problémájához.

Cervantes hősei a lovagkor erényeit tekintik magukra nézve kötelezőnek, a lovagvilág eszményített világában élnek olyan történelmi helyzetben, amikor az alatt már nincs történelmi alapzat. Az erőt ehhez az élethez könyvekből meríti Don Quijote, aki a lovagregények világát akarja belegyömöszölni a valóságos helyzetekbe, mintegy megerőszkolva azokat.

Truffaut hősei nem két világnézet – középkor, reneszánsz – satujába szorítva vergődnek, számukra az egész világkultúra felkínálódik életlehetőségként. Ahogy a film megmutatta, ettől nem lett könnyebb a sorsuk. Minél nagyobb a kulturális válszték, annál nagyobb a kudarc valószínűsége. Ahogy Cervantes hőseinek, úgy Truffaut hőseinek sincs valós élete, és valós személyisége sem. Kulturális mintákat követnek, a művészetek esztétikai, időtálló valóságát akarják egy tünékeny egyedi helyzetre ráhúzni. Elég, ha felidézzük azt a jelenetet, amikor a férfiak beleszeretnek egy archaikus szobor mosolyába, és ezt szeretik meg majd Catherine-on Catherine helyett. De az is nagyon jó példa, hogy a német férfiről készült portré nem is annyira órá, mint *Mozart*a hasonlít. Ezekkel a szereplőkkel csak olyasmi történik meg, ami már meg van írva, vagy ami már megtörtént. Tehát nincs saját életük, nincs saját személyiségük. Don Quijote egy könyv valóságához igazítja életét, s ugyanezt teszi Truffaut hősei is. A két mű egymásba játszása így érthető, az utalás művészi ereje jól működik a filmben, de igazán az a kérdés az izgalmas, hogy miért van ez így. A műveken kívül eső kérdés megválaszolásában segítségünkre volt *Hauser Arnold* néhány idevágó gondolata: „Az én védelme céljából megjelenik a nárcisztikus jellem. Ez döbbenetes szövődményekkel, válogatott fondorlatokkal él a valóság elnémitása érdekében, pl. Don Quijote, majd mégis lecsap a végzet. Az alakok együttérzésüket végképp megvonják a világtól és felebarátaiktól, mégsem lehetnek meg nélkülkük. A valóságon kívül cselekszenek, énjük börtönének foglyaként tengetik fiktív életüket. A nárcisztikus jellem az igazi

helyett szélmalomharcot vív: meghódít minden nőt, de egyet sem szeret. Eladják a lelküket az ördögnek a fiatalság és némi varázserő fejében, holott egyikkel sem tudnak mit kezdeni. Csak énjükre van szükségük, de ez az én irreális, megfoghatatlan, terméketlen.”

Így fest az elidegenedés problémája Hauser Arnoldnál, aki a korakapitalizmus megjelenéséhez köti ezt az érzést, illetve állapotot, ami aztán folytatódik a kapitalizmus minden egyes szakaszában, tehát Don Quijotétól napjainkig.

Vita kerekedett akörül, hogy az ember mennyire élheti saját életét, s hogy mennyire lehet saját személyisége. Többen kamaszos harsánysággal tiltakoztak a negatív állítás miatt. A kamasz gyerekek ugyan jól ismerik az unalmat, az unaloműzés változatos formáit, de meg vannak győződve arról, hogy az ő életük titok, hogy az ő érzéseik minden más ember érzéseitől különböznek nagyságukban és minőségükben, s hogy az ő szerelmük és baráti érzésük többet bír majd, mint ahogy azt Truffaut érzékeltette filmjében. A filmbeli és a regénybeli hősközhöz képest a gyerekek nárcizmusa inkább lelki, annak történelmi és társadalmi megnyilvánulásai és összefüggései csupán elfogadott ismeretként van fejükben.

A továbbiakban már három mű együttes vizsgálatát tartottuk szemünk előtt. Nem megkerülhető a nők helyzetének vizsgálata. Cervantesnél a lovagkorhoz illően a hős csak vágyakozik a nő után, az epekedés fontosabb, mint a valóság. Ezért nem szerepel igazán az imádott asszony a regényben. Megjelenése annyiban fontos, amennyiben az író szükségét érzi hőse világának ütköztetését a valósággal.

Goethénél a nők erősek és okosak. A feleség józansága szinte túlzónak hat, mindent ért, mindent elvisel, mindent bír. Ottilia szenvedélyesen vágyakozik, de erős jellem, olyannyira, hogy inkább elpusztítja magát, mintsem engedjen az új „kémiai kötés” kialakulásának. A szerelmes férj utánahal kedvesének, a feleség pedig mindent illően elrendez, és elhagyja a színhelyet.

Truffaut hősnője tapasztalt, kezdeményező. Egyszerre van szüksége a megértő férjre, mint ahogy nőstényként uralni akarja a másik, meg a többi férfit is. A női szerepeknek a fentiekben rögzített sorrendje

rámutat valamire: A középkorban a megnyugodni, kötődni nem tudó férfi modellje Don Juan volt, aki elcsábította a nőket, s merthogy elcsábíthatóak voltak, ott is hagyta őket. Érdeemes megjegyezni, hogy a szakirodalom ezt a jelenséget is impotenciának hívja éppúgy, mint a közösülésre, nemzésre való biológiai képtelenséget. Don Juanal kapcsolatban még a témánk miatt az is fontos, hogy a középkori világrendnek megfelelően mint vétkes, istenkáromló ember elkárhozik. A 20. században Don Juan örökösei már akár a nők is lehetnek, mint például Catherine, akit a párhuzam kedvéért Donna Juanának is hívhatnánk. Minél több férfiva van dolga, annál boldogtalább, boldogtalansága aztán tovább űzi.

A Donna Juanák több típusát is felvillantja Truffaut, látunk egy kongófejű nőstényt, aztán egy profi kalandvagyó nőstényt, de az igazi női sors Catherine alakjában tárul fel, az ő alakja összetettebb, mint a többieké. Az, hogy neki is el kell kárhoznia, az inkább Truffaut erkölcsi büntetése, mintsem a valóságból vett bizonyosság.

A nők és a férfiak kapcsolata Truffautnál a legbonyolultabb. Catherine igazából

nem tud áttörni a férfiak barátságán, ha ez sikerül is neki, csak ideig-óráig tart. Mindhárom műből kiderül, hogy a férfi igazi társa a férfi, de a kapcsolatok minősége

A nők és a férfiak kapcsolata Truffaut-nál a legbonyolultabb. Catherine igazából nem tud áttörni a férfiak barátságán, ha ez sikerül is neki, csak ideig-óráig tart. Mindhárom műből kiderül, hogy a férfi igazi társa a férfi, de a kapcsolatok minősége változik. Don Quijote és Sancho Panza kapcsolata az úr-szolga viszonyjal jellemezhető, de leírható az elvont-konkrét gondolkodás ellentétéként is. A német férfiak barátsága az egyenlő felek, az egyenrangú társak kapcsolatával jellemezhető. Barátságuk a tolerancián, a konkrét segítségen nyugszik. Goethe számára ezek kikezdetetlen értékek voltak, nem véletlen, hogy nem a barát kezd ki a feleséggel, hanem a férj az unokahúggal. A barátságot erősebb kötésnek tartotta, mint a házasságot.

kapcsolata az úr-szolga viszonyjal jellemezhető, de leírható az elvont-konkrét gondolkodás ellentétéként is. A német férfiak barátsága az egyenlő felek, az egyenrangú társak kapcsolatával jellemezhető. Barátságuk a tolerancián, a konkrét segítségen nyugszik. Goethe számára ezek kikezdetetlen értékek voltak, nem véletlen, hogy nem a barát kezd ki a feleséggel, hanem a férj az unokahúggal. A barátságot erősebb kötésnek tartotta, mint a házasságot.

Az emberi kapcsolatok kérdése általában nagy érdeklődésre tarthat számot. Így volt ez ebben az esetben is. Lánytöbbségű osztályokról lévén szó, a tanulók érzékenyen reagáltak arra, hogy a férfiak barátságát még az erős szerelem sem képes

áttörni. Azok, akik meg tudtak békélni ezzel az állítással, rájöttek arra, hogy akkor a nőnek is csak nő lehet az igazi barátja. De ez számukra inkább logikai következmény, mint életvalóság jelent meg.

Truffaut-nál a két férfi barátsága mind a kétfajta viszonyt mutatja, de ettől nem erősebb, hanem viszonylagosabb lett a kapcsolatuk. Catherine vonzódása és a döntése átrendezi a Don Quijote és a Sancho

Panza szerepeket: először a francia férfit segíti a német férfit, annak viszonyát, majd házasságát Catherine-nal, aztán fordítva. Az egyenrangúságuk adott, de ők már nem is annyira egymás mellett, mint egymás részeiként élnek.

Ezekben a helyzetekben fontosnak ígérkezett a gyermek szerepének elemzése is. A középkorban nem tulajdonítottak nagy fontosságot a családnak, a férfi más értékrendekben volt mérhető. Goethénél ez a kérdés már fontos része lett a cserebomlások folyamatának. Két jelenet felidézésével tudjuk leginkább megragadni Goethe idevonatkozó gondolatait. Amikor már erőteljesen érződik a cserebomlás hatása, a férj és a feleség szerelmi vágyaik csúcsán szeretkeznek, a feleség teherbe is esik, a megszületett gyermek az aktusban részt nem vett, de odaképzelt szeretőkre hasonlít. A biológiai képtelenségnek pszichológiai oka van, lám, a vágy erősebb mint a biológia, majd ezt a gyermeket Goethe elpusztítja egy ostoba véletlennel, aminek viszont társadalmi oka van: Goethe megakadályozza a cserebomlások kiteljesedését, így viszont a szerelmi vonzásból létrejött gyermeknek sincs helye a mű világában.

Truffaut-nál a francia férfi és Catherine szerelméből származó gyermek halva születik, mintha Truffaut is fontosnak tartaná hangsúlyozni, hogy az élet misztériuma nem lehet játék, nem lehet kísérlet.

A három mű konfliktusrendszere is eltér egymástól, de bizonyos összefüggéseket mutat. Cervantesnál a hősök belső és külső világa között húzódik a konfliktusok vonala, Goethénél az érzések és az érzések működését korlátozó és az azokat szabályozó társadalmi konvenciók között. Truffaut-nál látszólag nincs helye a konfliktusnak, hiszen a korlátlan szabadság világában mindent lehet. Truffaut éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy ez mégis így, az egyén szabadsága nem járhat együtt erkölcsi tehermentesítéssel. A hősök itt önmagukon belül élik meg a konfliktusokat.

Mivel a hősök mindegyik műben meghalnak, el kellett gondolkodnunk a halál különböző nemein és okain. Cervantesnél a hős meghal, hiszen meg van írva halála a regényben, s hogy a hős (és a szerző) következetes legyen, végig kell csinálnia a történetet az utolsó betűig.

Goethe hősei belehalnak azokba az érzésekbe, melyek erejét nem tudják életenergiákká formálni, mert a társadalmi köztettségek ezt nem teszik lehetővé. Ottilia és Eduard halála áldozati halálnak tekinthető: halálukkal örök érvényt szereznek érzésüknek, ugyanakkor nem zilálják szét a társadalmi normákat.

Catherine halála bosszúhalál, mellyel nemcsak önmagát, hanem barátját, a francia férfit is elpusztította. A szabadság játéka, az önző akarat, az öncélú, az élvezetek halmozását célzó élet így fordul külső-belső agresszivitásba.

Milyen is hát a huszadik századi emberi élet? Megrendítően szomorú.

S végül is, mi ennek a filmnek a pedagógiai haszna? Az, hogy előkerült az elidegenedés témája egy sokak által megtekintett film kapcsán, s hogy a film tartalmas beszélgetés lehetőségét biztosította, s több, az iskolai oktatásban lineáris rendbe elhelyezett műalkotás új kontextusba került átvilágítva egymás mélyrétegeit, hogy a különböző művészeti ágak jelentéseit közös nevezőre lehetett hozni, hogy felsejlett a természettudományok emberarca, hogy a tanulók átélhették az őket is megérintő életérzés egyik művészi megjelenítését. Az igazi haszon az, hogy a kérdés kiemeríthetlensége miatt újabb és újabb művek rendelhetők a már felvettek közé.

Említettem a probléma létválság vonatkozásait is, tehát a téma kibontása folytatható filozófia nézőpontból is. A gyerekek részéről elevenen él a „mi a megoldás” kérdése is. Ezeknek a kifejtésére majd egy másik írásban vállalkozom.

Mayer Erzsébet