

# A TELEVÍZIÓ TAPASZTALATA ÉS AZ ESZTÉTIKA

A televízió gyakorlata már kezdettől az elméleti reflexiók olyan sorozatát sugalmazta, hogy egyesek, amiként ez ilyen esetekben előfordul, elhamarkodottan egyenesen a televízió esztétikáját kezdték emlegetni.

Az olasz bölcséleti terminológia körében esztétikáról szólván, az általánosságban vett művészeti jelenségre gondolnak, az ezt megteremtő emberi aktusra, valamint a megalkotott tárgy általánosítható sajátosságaira. Ebből következik, hogy legalábbis körülményes, ha nem egyenesen pontatlan eljárás áttérni a fogalom fenntartás nélküli használatára, és például a festészet vagy a film esztétikájáról beszélni; eltekintve attól az esettől, amikor a festészet vagy a film gyakorlatában kiváltképp feltűnő problémáknak a vizsgálatát akarjuk ilyenformán jelölni, amelyek alkalmasak a minden művészetre vonatkoztatható, magasabb fokú reflexiókra, vagy amelyek természetükből eredően alkalmasak az elméleti gondolkodás tárgyát alkotó és a filozófiai antropológia elmélyültebb tanulmányozását elősegítő emberi magatartásformák megvilágítására. De amikor egy művészet „esztétiká“-jának minősítenek technikai vagy normatív jellegű eszme-futtatásokat, stilisztikai elemzéseket vagy kritikai ítéleteket, akkor csak azzal a feltétellel szólhatunk esztétikáról, hogy a fogalomnak tágabb értelmezést és konkrétabb sajátosságot tulajdonítunk úgy, ahogyan azt más országokban teszik. Ha pedig ragaszkodunk a hagyományos olasz terminológiához (legalábbis a hozzáférhetőség és közérthetőség okából), hasznosabb lesz poétikákról beszélnünk vagy stilisztikai-technikai elemzésekről, az őket megillető különleges fontosságot tulajdonítva az ilyenfajta kísérleteknek, és elismerve, hogy nemegyszer világosabbak lehetnek, még elméleti szempontból is, megannyi bölcséleti „esztétikánál“.

A televízió, valamint az általa mozgásba hozott alkotó struktúrák vonatkozásában érdekes lesz tehát megvizsgálnunk azt a hozzájárulást, amelyet a televízió-ipar tapasztalata nyújthat az esztétikai gondolkodásnak, akár már meghódított állások megerősítésében, akár mint serkentés — olyan ténnyel állunk szemben, amely nem korlátozható bizonyos kategóriákra, egyes elméleti meghatározások tágítására és átértékelésére.

Kiváltképpen hasznos lesz megvizsgálnunk másodsorban azt, milyen viszony állapítható meg a televíziós közlésmód kommunikációs struktúrái, valamint ama „nyitott“ struktúrák között, amelyeket a kortárs művészet más területei kínálnak.

## *A kép egyenes adásának esztétikai struktúrái*

1. Ha ezeknek az előzetes tételeknek leszögezése után szemügyre vesszük a televízió jelenségével foglalkozó eddigi eszme-cseréket, észre vesszük, hogy néhány különleges téma bukkant fel, de megvitatásuk, bármily hasznos lenne is a televízió művészi fejlődésére, az esztétika számára semmilyen ösztönzést nem jelent. Ösz-

tönző hozzájáruláson olyan „új tény” értünk, amely kizárja a már létező levezetések, és az idevágónak tekintett elvont meghatározások felülvizsgálására készlet.

De szó volt a televíziónak egy olyan „teréről” is, amelyet a képernyő mérete és a kamera-objektív által visszaadott mélység sajátos típusa határoz meg; hangsúlyozták a „televíziós idő” sajátosságait — ez gyakran a valóságos idővel azonosul (az események vagy előadások direkt közvetítésekor) —, s ezt az időt a saját teréhez, valamint egy bizonyos hangulati beállítottságú közönséghez való viszonyával jellemezték; emlegették továbbá azt az egészen sajátos kommunikációs viszonyt a televízió és a közönség között, amely a környezeti feltételektől függően változik, hiszen a televízió nézői a másféle látványosságok közönségétől számszerűen és minőségileg is eltérő módon csoportosulnak (lehetővé válik, hogy minden néző maximálisan elszigetelődjék, a „kollektivitás” tényezője háttérbe szoruljon). Mindezekkel a problémákkal a szövegkönyvírónak, a rendezőnek és a gyártásvezetőnek minden esetben meg kell birkóznia, ugyanezek alkotják a televíziós poétika vizsgálatának a szempontjait.

Mégis az, hogy minden kommunikációs eszköznek megvan a maga saját „tere” és „ideje”, valamint sajátos viszonya a fogyasztóhoz, filozófiai síkon éppen a tény megállapításában és meghatározásában fejeződik ki. A televíziós művelettel kapcsolatos problémák még inkább alátámasztják azt a filozófiai tárgyalást, amely minden „műfaj”-nak dialógust tulajdonít a maga „anyagával”, és megalapozza a saját nyelvtanát és szókészletét. Ebben az értelemben a televízió problematikája nem kínál többet a filozófusnak, mint a többi művészet.

Ez a konklúzió végleges lehetne, ha — esztétikáról lévén szó — kizárólag a televízió nyilvánvalóan „művészi” vonatkozásait vennők tekintetbe (a kifejezés legkonvencionálisabb és legkirekesztőbb jelentésében), vagyis a drámai, lírai, vígjáték-produkciókat, a hagyományos értelemben vett előadásokat. Csakhogy mivel az alapos filozófiai gondolkodás minden kommunikációs jelenséget számba vesz, hogy esztétikai és művészi értéküket feltárja, vizsgálatunk szempontjából éppen a tömegközlésnek az a specifikus típusa a leggyimölcsözőbb, amely a televízió kizárólagos sajátja: az események helyszíni közvetítése.

Az egyenes adásnak a mi számunkra is fontos jellegzetességei közül néhányat már különböző alkalmakkor megvilágítottak. Először is, egy esemény közvetítése esetén, abban a pillanatban, amikor az éppen végbemegy, montázssal van dolgunk — montázsnak nevezzük, mert köztudomásúlag az eseményt három vagy még több kamera veszi fel, és sorra közvetítik a legalkalmasabbnak talált képet —, s a montázs rögtönzött és egyidejű a felvett eseménnyel. Az adás, a montázs és a vetítés, melyek a filmgyártásban teljesen különálló fázisok, külön arculattal rendelkeznek, itt azonosulnak. Ebből következik a valóságos időnek a televíziós idővel való, már említett azonosságá anélkül, hogy valamilyen elbeszélő utalás süríténé az időtartamot, amely a közvetített esemény saját ideje. Nem nehéz felismernünk, hogy már ezek a szempontok egyaránt felvetnek művészeti, technikai, lélektani problémákat mind az adás, mind pedig a vétel szempontjából; a művészi produkció területén például megjelenik a reflexeknek egy olyan dinamikája, amely csupán a modern közlekedési tapasztalatok, valamint egyéb ipari tevékenységek sajátjának látszott. Ha pedig ezt a kommunikációs tapasztalatot még közelebb visszük a művészeti problematikához, egy újabb vonatkozás kerül előtérbe.

Az egyenes adás sosem pusztán hű tükrözése a végbemenő eseményeknek, hanem minden esetben — ha olykor csupán minimális mértékben is — egyben annak értelmezése, interpretációja. Hogy felvehessen egy eseményt, a rendező úgy helyez el három vagy több kamerát, hogy beállításuk lehetővé tegyen három vagy

még több, kiegészítő látószöveget, függetlenül attól, hogy a kamerák egyazon látómező síkján helyezkednek el, vagy (például egy kerekpárverseny esetén) három különböző ponton követik a tárgy mozgását. Igaz ugyan, hogy a kamerák elhelyezését mindig a műszaki lehetőségek határozzák meg, de nem olyan mértékben, hogy már ebben az előkészítő fázisban kizárják a választás lehetőségét.

Az esemény kezdetének pillanatától a rendező három képernyőn kapja a kamerák közvetítette képeket, amelyekből az operatőrök a rendező utasítására kiválaszthatnak a maguk látómezőjéből néhány filmkockát, rendelkezvén ilyenformán a bizonyos számú tárgylencsével, amely lehetővé teszi számukra a látómező tágítását vagy szűkítését, és bizonyos mélység-valőrök fokozottabb érvényesítését. Ettől a pillanattól kezdve a rendező választás előtt áll, a három képből egyet kell végérvényesen közvetítenie, és folytatólagosan egybe kell szerkesztenie a kiválasztott képeket. A választásból ily módon kompozíció lesz, elbeszélés, analitikusan elszigetelt képek folyamatos egyesítése olyan körülmények között, amikor egymást keresztező, egyidejű események többszörös sorával van dolgunk.

Nagyon igaz, hogy a jelenlegi helyzetben valójában legtöbbször olyan eseményekről adnak helyszíni közvetítést, amelyek csekély indíttatást adnak az értelmezésre; egy labdarúgó-mérkőzésben az érdeklődés középpontja a labda; az eltérések nehezen engedhetők meg. De még itt is, a tárgylencsék használatában, a személyi vagy a csoport-kezdeményezések hangsúlyozásában, de más esetekben is érvényesül a választás, még ha véletlenszerűen és ügyetlenül is. Másfelől említettek példaként olyan eseményeket, amelyeknek során a néző valóban interpretációt kapott, kétségbenvonhatatlanul átszűrt elbeszélést.

Hogy csaknem történelmi példát idézzünk, 1956-ban két közgazdász vitájának televíziós adásán időnként felhangzott a beszélgető felek egyikének hangja, aki magabiztosan, erőszakosan fogalmazta meg a kérdést, mialatt a kamera a kérdészt fél arcát mutatta, amint idegeskedik, izzad, zsebkendőjét markolássza: elkerülhetetlen volt egyfelől a helyzetnek egyébként indokolt, drámai eltúlzása, másfelől pedig bizonyos állásfoglalás, még ha ez nem is volt szándékolt: a közönség figyelmét elvonták az eszmecsere logikai vonatkozásairól, és hatást gyakoroltak rá az érzelmi vonatkozásokkal, így aztán akár meg is hamisíthatták a valóságos erőviszonyokat, amelyeket a vitákozók érvelésének minősége, nem pedig fizikai megjelenésük kellett hogy meghatározzon. Ha ebben az esetben az értelmezés problémája inkább felvetődik, mintsem megoldódik, meg kell említenünk viszont III. Rainier, Monaco hercege, és Grace Kelly esküvői szertartásának közvetítését. Az események itt valóban alkalmat kínáltak különféle fókuszok kialakítására: a politikai és diplomáciai esemény, a ragyogó parádé, amely némiképp az operettre emlékeztetett, a képes folyóiratok felfújta érzelmi regény... Am a televíziós adás szinte állandóan a rózsaszínű-szentimentális történetre összpontosított, az esemény „romantikus” értékeit hangsúlyozva, és minden komolyabb igény nélküli színes képet nyújtva.

A katonazenekarok felvonulásakor, miközben egy szemzselláthatólag reprezentatív funkciókat betöltő amerikai osztag valamilyen számot adott elő, a kamerák a herceget vették célba, aki éppen a díszerkély korlátjától beporosodott nadrágját tisztogatta, és szórakozottan mosolygott menyasszonyára. Arra gondolhatunk persze, hogy akármelyik rendező ugyanígy választott volna (újságíró-nyelven ezt hívják „telitalálat”-nak), de mégiscsak választásról volt szó. Általa az egész elkövetkező elbeszélés egy bizonyos színezetet kapott. Ha abban a pillanatban a díszegyenruhás amerikai zenekar képét közvetítették volna, akkor néhány nap múltán is, amikor az esküvői ceremóniát közvetítették a székesegyházból, a szertartást

celebráló főpap mozdulatait kellett volna követnie a nézőnek: így viszont a kamerák mindvégig a menyasszony arcára irányultak, kiemelve látható megindultságát. Ez azt jelenti, hogy az elbeszélés egysége kedvéért a rendező ebben a tónusban tartotta a történet összes szakaszát, és hogy még mindig a két nappal azelőtti előtételzés határozta meg az előadást. A rendező valójában egyfelől kielégítette, másfelől pedig intézményesítette egy bizonyos közönség ízlését és elvárásait. Bár technikai és szociológiai tényezők megkötötték a kezét, bizonyos mértékig független volt, és mesélt.

Az összefüggés egyfajta embrionális elvéhez igazodó elbeszélés ez, amely saját koncepciójával egyidejűleg ölt testet: vagyis rögtönzött elbeszélés. Íme a televízió jelenségének egyik olyan oldala, amely problémákat vet fel az esztéta számára; hasonló problémákat vetettek fel a rapszodoszok és bárdok értékei vagy a *commedia dell'arte* — megtaláljuk bennük ugyanazt az improvizációs elvet, de másfelől az alkotó függetlenség nagyobb lehetőségeit is, kevesebb külső kényszert és semmilyen utalást egy éppen kibontakozó valóságra. Napjainkban az ilyen problémák elemzésének döntő ösztönzőjét az úgynevezett jam-sessions-ok alkotják, a dzsessz-muzsika komponálásának ez a jellegzetes formája, amelynek keretében egy hangszeres csoport kiválaszt egy témát és szabadon kibontja egyrészt improvizálva, másrészt olyan kongenialitással végezve ezt a rögtönzést, amely lehetővé teszi számukra a kollektív, szimultán, improvizált és ugyanakkor (a magnetofonszalag segítségével kiválasztott, igen sikerült részek esetén) szerves alkotást. Hasonló problémákat vehet fel az egyenes televíziós adás is, amelyben: a) a kísérlet és az eredmény csaknem teljesen azonosul — bár ha egyidejűleg is, tehát nagyon rövid időt engedve a választásnak, három kép alkotja a kísérletet és egy az eredményt; b) a mű és az előzmények egybeesnek, de a kamerákat már előzetesen elhelyezik; c) a formaalkotó forma problémája valamelyest háttérbe szorul; d) a leleménynek nem a műsor, hanem a külső tények jelenléte szab határt. Következésképp az önállóság tere összehasonlíthatatlanul szűkebb, a jelenség művészi hatóereje kisebb.

2. Végleges konklúzió lenne ez, ha korlátozó ténynek tekinthetnők, hogy az „elbeszélés“ öntörvényű események sorához tapadva alakul, mely események bizonyos értelemben már kiválasztottak — de mégis kínálják magukat a választásra, éppen ezek és nem mások —, hogy saját logikájuk van, bajosan áthágható vagy elvethető. De éppen ez a feltétel képezi szerintünk az egyenes televíziós adás valódi művészi lehetőségét. Vizsgáljuk hát meg a „felvétel“ struktúráját, hogy valamilyen konklúzióra juthassunk az elbeszélés lehetőségét illetően. A követendő eljárást Arisztotelésznél találhatjuk meg.

A történet egységéről szólva teszi azt az észrevételt, hogy: „Végtelen sok dolog történhetik ugyanis egy emberrel, amelyek némelyikéből egyáltalán nem lesz egység; ugyanígy egy embernek sok tette is lehet, amelyekből nem lesz semmiféle egységes cselekmény“ (Poétika. Bukarest, 1969. 46). Kiterjesztve a fogalmat: az események egy adott terének összefüggésrendszerében olykor egymástól elszigetelt történések fonódnak össze s torlódnak egymásra, és több helyzet bontakozik ki különböző irányokba. Egyazon ténycsoport bizonyos szempontból egy másik eseménysorozatban leli kiteljesedését, más vonatkozásban megvilágítva pedig egyéb eseményekben folytatódik. Nyilvánvaló, hogy a tényyszerűség szempontjából ugyanazon mező minden eseménye megalapozott összefüggéseitől függetlenül is; az alapozza meg őket, hogy megtörténnek. De nem kevésbé nyilvánvaló az sem, hogy amint szemügyre vesszük őket, szükségét érezzük mindezeket a tényeket egységes megvilágításban látni; ezért különválasztjuk közülük azokat, amelyekről úgy tűnik, hogy kölcsönös összefüggésben állnak, és eltekintünk a többiektől. Más szóval,

a tényeket formákká csoportosítjuk át. Vagy megint másként, ugyanannyi „tapasztalat“-ba egyesítjük őket.

A tapasztalat fogalmát használjuk, hogy Deweynek a mi kifejtésünkhöz felhasználható kijelentésére hivatkozhassunk: „Tapasztalattal van dolgunk akkor, amikor a tapasztalati anyag a beteljesedés felé halad. Akkor, és csakis akkor szerveződik eggyé és különül el más tapasztalatoktól a tapasztalás általános menetében... A tapasztalásban a folyamat irányulás valamitől valami felé“ (Art as Experience. New York, 1934. Chap. III.). Ilyen vonatkozásban „tapasztalat“ a jól végzett munka, a befejezett játszma, az előre megszabott célnak megfelelően elvégzett feladat. Éppen úgy, mint ahogy egy nap mérlegén elkülönítjük a befejezett tapasztalatokat a vázlatosaktól és szétszórtaaktól, és nem állítható, hogy ne mellőznénk nagyon is kiteljesedett tapasztalatokat, kizárólag azért, mert abban a pillanatban nem érdekelnek bennünket, vagy mert nem tudatosítottuk, hogy végbemennek; azonnali érdekeinknek és az érdeklődésünket irányító erkölcsi és érzelmi magatartásunknak megfelelően különítünk el tapasztalatcsoportokat egy-egy eseménymezőn.

Nyilvánvaló, hogy a „tapasztalat“ deweyi fogalmából bennünket itt nem annyira egy szerves folyamatban való teljes részvétel mozzanata érdekel (ez a folyamat mindig kölcsönhatás köztünk és a környezet között), mint inkább ennek formális vonatkozása: az a tény, hogy a tapasztalat mint beteljesedés jelentkezik.

Érdekel bennünket annak a megfigyelőnek a magatartása is, aki többet tesz, mint ha csak megélné a tapasztalatot, aki megpróbálja intuíció útján felidézni másvalakinek a tapasztalatát; annak a megfigyelőnek a magatartása, aki egy tapasztalat utánzását (mimesis) viszi végbe, és ilyen értelemben minden bizonnyal saját értelmező és utánzó tapasztalatot él meg.

Az a tény, hogy ezek a tapasztalat-utánzások bizonyos esztétikai minőséggel rendelkeznek, azzal magyarázható, hogy összetevői az értelmezésnek, mely ugyanakkor alkotás is, mivel kiválasztása és szervezése még oly tényeknek is, amelyek a legmagasabb fokon követelték meg, hogy megválogassák és szervezzék őket.

Ez az esztétikai minőség még nyilvánvalóbb lesz, ha szándékosan törekszünk arra, hogy egy átfogóbb eseményorból emeljünk ki és válasszunk külön tapasztalatokat, csupán abból a célból, hogy felismerjük és legalább gondolatban újra-éljük őket. Nem egyéb ez, mint az összefüggés (koherencia) és az egység keresése és bevezetése az események pillanatnyilag kaotikus változatosságába; egy olyan tökéletes egész keresése, amelynek alkotórészei igyekeznek úgy kapcsolódni össze, hogy „egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összezavarodjék az egész...“ (Poétika, 47). Ezzel ismét Arisztotelészhez jutottunk, és észrevesszük, hogy számára a tapasztalatok felismerésének és újraalkotásának ez a magatartása képviseli a poézist.

A történelmi mű nem egyetlen cselekményt mutat be, „hanem egy korszakot... s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz“ (Poétika, 77). Arisztotelész számára a történelem ama esemény-mező körképe, amelyről az imént szoltunk; a költészet viszont azt jelenti, hogy kiválasztunk belőle egy összefüggő tapasztalatot, a tények valamely folytonossági viszonylatát, s végül pedig egy érték távlatából rendezzük el a tényeket.

Mindezek az észrevételek lehetővé teszik számunkra, hogy visszakanyarodjunk eredeti tárgyunkhoz, felismerve az egyenes televíziós adásban a művészi magatartást és végső soron egy esztétikai potencialitást, amely ahhoz a lehetőséghez kapcsolódik, hogy „tapasztalatokat“ különítsünk el a legkielégítőbb módon. Más szóval,

hogy „formát“ adjunk — könnyen felfogható és elbíráható formát — egy eseménycsoportnak.

Egy nagyon drámai esemény, például egy tűzvész közvetítésekor a „Tűzvész X helyen“ együtteshez tartozó eseményhalmaz szétválasztható elbeszélés-szálakra, amelyek a pusztító lángok rémületes eposzától a tűzoltó fölmagasztalásáig, az életmentések drámájától a közelben szemlélődő közönség kegyetlen vagy együttérző kíváncsiságának jellemzéséig terjedhetnek.

3. Megoldottnak tekinthetnők most már az említett televíziós eljárásokkal kapcsolatos művészi érték elismerésének és az ebből adódó távlatoknak a kérdését, ha az egyes adásra jellemző rögtönzés körülményei nem vetnének fel egy másik problémát is. A logikai tapasztalattal kapcsolatosan — de a példa kiterjeszthető a tapasztalat összes típusaira — Dewey megjegyzi, hogy a „valóságban a gondolkodás tapasztalatában a premisszák csak akkor jelennek meg, amikor föltárul a konklúzió“. Más szóval azt mondhatjuk, hogy a formális gondolkodás aktusa nem szillogisztikusan végbemenő dedukciós művelet, hanem szakadatlan kísérlet a tapasztalat igényeinek kielégítésére, s ennek során a végeredmény — igazán csak ez — szentesíti és hozza létre a kezdőműveleteket; a tapasztalat tulajdonképpeni „azelőtt“ és „azután“ pillanatai a rendelkezésünkre álló összes adatokra irányuló kísérletsorozat végén szerveződnek meg — az adatok körében a pusztán időrendi „azelőttök“ és „azutánok“ elkeveredtek másfajttákkal —, és csak a logikai bevezetés után szűrődnek le és maradnak meg azok a lényegi „azelőttök“ és „azutánok“, amelyek egyedül számítanak a szóban forgó tapasztalat célja szempontjából.

Következésképp rá fogunk jönni, hogy a televízió-rendező abban a csüggesztő helyzetben van, hogy a tapasztalat logikai szakaszait akkor kell felismernie, amikor azok még csupán időrendi szakaszok. Kiragadhatja az elbeszélés egyik szálát az események összefüggéséből, de eltérően még a „legrealistább“ művésztől is, az eseményekre vonatkozó reflexiónak semmilyen a posteriori lehetőségével sem rendelkezik, holott másfelől nincs meg az a lehetősége sem, hogy a priori hozza létre őket. Fenn kell tartania cselekményének egységét, mialatt az végbemegy mint tény, és más cselekmények közbeékelődésével megy végbe. Egy bizonyos célnak megfelelően mozgatva a kamerákat, a rendezőnek bizonyos értelemben „ki kell találnia“ az eseményt, méghozzá abban a pillanatban, amikor az ténylegesen lezajlik, és azonosnak kell kitalálnia azzal, ami történik; de hagyjuk a paradoxont: intuitíve kell előre látnia a cselekmény következő szakaszának helyét és idejét. Alkotó működése tehát ijesztően szűk határok közé szorul, de ugyanakkor alkotói magatartása, ha valóban hatékony, rendelkezik egy tagadhatatlanul új vonással: úgy határozhatjuk meg ezt, mint valami egészen különleges kongenialitást az eseményekkel, a hiperérzékenység, a beleérzőképesség sajátos formáját (közönségesen „szímat“-nak hívják), amely megengedi, hogy együtt növekedjék az eseménnyel, együtt történjék vele. Vagy legalábbis azt, hogy azonnal fel tudja ismerni a már lezajlott eseményt és tudja hasznosítani, még mielőtt végérvényesen elmúlt volna.

Elbeszélésének ívelése ilyenformán felerészben műfogásként, felerészben meg a természet műveként hat; ennek eredménye a spontaneitás és a mesterség különös kölcsönhatása lesz, amelyben a mesterség meghatározza és választja a spontaneitást, de a spontaneitás irányítja a mesterség körvonalazódását és kiteljesedését. Az olyan művészetek, mint a kertészet vagy a hidraulika, példáját adták már annak a mesterségnek, amely megszabta és a mű szerves játékába vonta bizonyos természeti erők jelenlegi működését és ennek jövőbeni eredményeit; de az egyes televíziós adás esetében a természetes események nem illeszkednek be előrelátott formai keretekbe, hanem azt igénylik e keretektől, hogy velük együtt szülessenek meg,

hogy e keretek meghatározzák őket ugyanabban a pillanatban, amelyben ők e kereteket meghatározzák.

Még akkor is, ha műve a mesterségbeli tudás legalacsonyabb fokán áll, a televízió-rendező olyan felkavaró alkotói kalandot él át, amely a legnagyobb érdeklődésre számot tartó művészeti jelenségek közül való, munkájának művészi minősége pedig, ha mégoly kezdetleges és gyenge volna is, mindig olyan természetű, hogy ösztönző távlatokat nyithat a rögtönzés fenomenológiája előtt.

*Az események szabadsága  
és a megszokás determinizmusa*

1. Miután elvégeztük az egyenes adás jelenségében fellelhető pszichológiai és alak struktúrák leíró elemzését, mindenekeelőtt azt kellene megkérdeznünk, milyen jövője, milyen művészi lehetőségei vannak a távolbalátó „elbeszélés“ e műfajának, a megszokott gyakorlaton túl. A második kérdés arra a szembeötlő analógiára vonatkozik, amely egyfelől az események belejátszásán, másfelől egy „előadó“ (az „ami itt és most történik“ témáját bizonyos szabadsággal „tolmácsoló“ rendező) szabad döntésein nyugvó formaalkotó művelet e típusa és a jelenkori művészet ama tipikus alakzata között figyelhető meg, amelyet az előző esszéekben nyitott műnek neveztünk.

Úgy tűnik, hogy a második kérdésre adandó válasz hozzásegít bennünket az első tisztázásához. Egyenes adásban az élet a maga végtelen lehetőségeinek alakatlan nyitottságában szembekerül a szüzsével, amelyet a rendező hoz létre, egyértelmű és egyirányú kapcsolatot teremtve — ha kell, hát rögtönzés útján — a kiválasztott és egymás mellé szerkesztett események között.

Láttuk, hogy az elbeszélő montázs fontos és döntő elem, annyira, hogy az egyenes adás struktúrájának meghatározása végett ama par excellence cselekmény-poétikához, az arisztotelészi poétikához kellett folyamodnunk, amelyek alapján leírhatók mind a színpadi játék, mind pedig a regény hagyományos struktúrái, legalábbis azé a regényéi, amelyet közmegegyezéssel jól felépítettnek nevezünk.

De a történet fogalma csupán egyik eleme az arisztotelészi poétikának, a modern kritika pedig kiemelte azt a tényt, hogy a történet pusztán külsőleges szervezése az eseményeknek, és a tragikus (és elbeszél) esemény mélyebb sodrásirányának megnyilatkozását, a cselekményt szolgálja. Oidipusz, aki a járvány okait kutatja, és aki megvakítja magát, amikor megtudja, hogy saját apjának gyilkosa és saját anyjának férje — íme, miben áll a történet. De a tragikus cselekmény mélyebbre hatol, innen merülnek föl a sors és a bűn bonyolult történései a maguk változhatatlan törvényeivel, s egyfajta uralgó lét- és világérzés. A történet teljesen egyértelmű, a cselekményt ezerféle kétértelműség színezheti, nyitott ezerfajta értelmezési lehetőség számára: a Hamlet „meséjét“ egy iskolás gyermek is elmondhatja közmegegyezéssel, a Hamlet cselekményét tengernyi tinta folyta és folyja körül, mert egyetlen, de nem egyértelmű.

A modern próza ezzel szemben egyre inkább a történet feloldására tör (történeten a végkifejlés szempontjából lényeges események egyirányú összefüggéseinek együttese értendő), hogy helyét átvegyék az „ostoba“ és lényegtelen eseményekre épített áltörténetek. Ostobák és lényegtelenek a Leopold Bloommal, Mrs. Dalloway-val, Robbe-Grillet hőseivel történő események. Mégis alapvetően lényegesek, mihelyt az elbeszélő szelekció más mértékével mérjük őket, és egytől egyig részük van a cselekmény kialakulásában, a lélektani, szimbolikus vagy allegorikus jelentés feltárulkozásában, mert feltételeznek egy ki nem fejtett világértelmezést. Ennek a kommentárnak a természete, az a lehetőség, hogy különféleképpen

értelmezhető és különféle, egymást kiegészítő megfejtésekre ösztönözhet — ez az, amit az elbeszélő mű „megnyitásoként“ határozhatunk meg: a történet elutasításában annak a ténynek az elismerése ölt testet, hogy a világ: lehetőségek csomója, a műalkotás pedig a világnak ezt az arculatát kell hogy tükrözze.

De miáltal a regény és a színház (Ionesco, Beckett, Adamov, vagy az olyan művek, mint Jack Gelber *The Connection*-ja) elszántan haladtak ezen az úton, egy másik történetekre épülő művészet, a film, úgy látszott, vonakodik. Vonakodását számos tényező indokolja, ezek közül eléggé figyelemre méltó a film társadalmi rendeltetése, éppen mert a nyitott struktúrák laboratóriumába visszavonult többi művészettel szemben a film hivatott arra, hogy fenntartsa a kapcsolatot a széles közönséggel, és képviselje azt a hagyományos dramaturgiát, amelyre kultúránk mély és megalapozott igényt támaszt. Le szeretnők itt szögezni, hogy nem szabad a nyitott mű poétikájában korunk egyetlen lehetséges poétikáját látnunk, hanem csupán egyik megnyilatkozását, talán a legérdekesebbjét annak a kultúrának, amelynek mindazonáltal egyéb igényeket is ki kell elégítenie, és ki is tudja őket elégíteni, méghozzá igen magas szinten, korszerű módon használva fel hagyományos alkotó struktúrákat, miáltal egy olyan teljességgel „arisztotelészi“ film, mint a *Stagecoach* (A postakocsi), valójában a jelenkori „elbeszélő próza“ mintapéldányává válik.

Aztán megjelentek a vásznon — mi tagadás, váratlanul — azok a művek, amelyek határozottan szakítottak a történet hagyományos struktúráival, hogy a konvencionális értelemben vett drámai összefüggéseket nélkülöző eseménysorozatokat mutassanak be, olyan történetet, amelynek folyamán nem történik semmi, vagy olyan dolgok történnek, amelyek már nem az elmesélt esemény, hanem a véletlenszerűség látszatát keltik. Gondoljunk csak ennek az új módozatnak két nevezetes példájára, Antonioni *A kaland* és *Az éjszaka* című filmjeire (az előbbi a radikális szakítás, a második az áttételesebb és a hagyományos látásmódhoz több ponton közelebb álló).

Nemcsak az a fontos, hogy ezek a filmek azért jöttek létre, mert egy rendező kísérletképpen rászánta magát: a fontos az, hogy a közönség elfogadta őket, kritizálták, szidták, de alapjában elfogadták, magukévá tették mint olyasvalamit, ami legfennebb vitatható, de mindenképpen lehetséges. Felmerül a kérdés, pusztán véletlen-e, hogy ezt az elbeszélésmódot csak azután lehetett közönség elé bocsátani, miután a közízlés már évek óta hozzászokott az egyenes televíziós adás logikájához, vagyis egy olyan elbeszélés-típushoz, amely bármennyire kötöttnek és következetesnek tűnne, mindig a természetes események nyers menetét használja alapanyagul, amelyben a történet, ha követ is egy fonalat, minduntalan szétágazik lényegtelen kitérőkre, amelyben előfordulhat, hogy hosszú ideig ne történjék semmi, például amikor a kamera a versenyző befutását várja, aki késik, s ezalatt a kamera a közönségnél időzik vagy a környező épületeken, csakis azért, mert így állanak a dolgok, és nincs mit tenni.

Egy olyan film láttán, mint *A kaland*, megkérdezhetjük, vajon nem közvetíthették volna számos részletét egyenes adásban. S szintűgy vajon nem lehetett volna egyenesen közvetíteni *Az éjszaka*-beli mulatság jó részét vagy a hős nő sétáját a mezőn, a rakétákat eregető fiúk között?

Fölmerül tehát az a probléma, hogy az egyenes adás mint az egyidejű okság vagy egyszerűen mint az egyidejűség egyik esete nem illeszkedik-e be azoknak a kutatásoknak és eredményeknek a sorába, amelyek a prózai struktúrák tágabbra nyitására kapcsolódnak, és ahhoz a lehetőséghez, hogy ezek a struktúrák az életet a maga sokirányúságában adják vissza, előzetesen megállapított viszonylatok rákényszerítése nélkül.



2. Itt azonban máris fel kellett volna figyelniünk egy félreértésre: az élet a maga közvetlen spontaneitásában nem nyitottság, hanem esetlegesség. Hogy ezt az esetlegességet átalakíthassuk tényleges lehetőségek forrásává, a szervezettségnek valamilyen formáját kell belevinnünk. Meg kell rostálnunk egy sorozat elemeit, hogy többértékű kapcsolatokat állapíthassunk meg közöttük, de csakis a választás után.

A kaland nyitottsága olyan montázs eredménye, amely szándékosan kirekesztette az „esetleges“ esetlegességet, hogy csakis az „akart“ esetlegesség elemeinek adjon helyet. A történet nem „mese“ többé, éppen mert a rendező érvényre juttatja azt az előre megfontolt szándékát, hogy a feszültség és bizonytalanság érzetét keltse, hogy kiábrándítsa „regényes“ vágyakozásaiból a nézőt, aki ezáltal kénytelen tevékenyen beléhelyezkedni az elképzelt világba (s ez már maga az átszűrt élet), hogy értelmi és erkölcsi ítéletek révén tájékozódjék. A nyitottság feltételezi végül is egy lehetőség-mező hosszas és figyelmes megszervezését.

Semmi akadályja annak, hogy egy gondosan előkészített televíziós adás azokat az eseményeket ragadja ki, amelyek alkalmasak az ilyenfajta nyitott szervezésre. Itt azonban két korlátozó tényező lép föl: a kifejezési eszközök természete és társadalmi rendeltetésük, vagyis sajátos formanyelvük és hallgatóságuk.

Éppen mert közvetlen kapcsolódásában az esetlegességek láncolataként felfogott élethez a közvetítést úgy szerkesztik meg, hogy maga alá rendelje az életet, mégpedig az okságnak és szükségszerűségnek éppen a valószínűség törvényeivel egybeeső törvényein nyugvó s a hagyomány szempontjából legfigyelemreméltóbb szervezési mód, az arisztotelészi szerint.

A kalandban Antonioni feszült helyzetet teremt egy adott pillanatban; a koradélutáni nyomasztó napsütésben valaki szándékosan rádönt egy tintatartót a fiatal mérnök en plein air készített rajzára. A feszültség megoldást kíván, egy westernben felszabadító hatású verekedésben végződne az egész. A verekedés lélektanilag igazolná mind a sértőt, mind a sértett felet, mindkettőjük cselekedetei indoklást nyernének. Antonioni filmjében viszont mindebből semmi sem történik: a már-már ki-robbanó konfliktus mégsem robban ki, a mozdulatok és szenvedélyek ismét bele-süppednek az egész helyzetben eluralkodó fizikai és pszichikai fülledtségbe. De egy ilyen alapvető meghatározatlanság a kiindulópont hosszas keresésének az eredménye. Mindazoknak a várakozásoknak a megcsúfolása, amelyek eleget tesznek a valószínűség helytálló kritériumainak, megfontolt és szándékos, s így a nyers-anyaggal való kísérletezés eredménye: az események éppen azért tűnnek véletlen-szerűeknek, mert nem azok.

Egy labdarúgó-mérkőzés közvetítése viszont nem kerülheti el, hogy a gól végső konklúziójával ne szentesítse az elhúzódo feszültségek és feloldások egész hal-mazát (vagy gól hiányában a hibával, a kihagyott góllal, amely félbeszakítja a képsort, és kiváltja a nézők ordítózását). Megengedjük, hogy mindezeket a közvetítés sajátos zsurnalisztikai funkciója kényszeríti ki, s hogy a közvetítés nem teheti meg, hogy ne tájékoztasson éppen arról, amit szükségképpen magának a játéknak a mechanizmusa hoz magával. De miután belőtték a gólt, a rendező azt is választ-hatná, hogy az örjögő tömegre összpontosít — kézenfekvő visszafokozás volna ez, megfelelő háttér az izgalmát levezető néző elernyedéséhez; vagy szellemesen, polé-mikus élel hirtelen a szomszédos utcából felvett filmkockát mutathatna (napi fog-lalatosságaiikat végző asszonyokat, az ablakban sütékerező macskákat), vagy bár-milyen más, a játéktól merőben idegen képet, akármilyen közeli eseményt, amelyet az előző képhez csak a határozott eltérés kapcsolna, aláhúzva ezáltal a játék kor-látozó, moralista vagy dokumentáris értelmezését vagy éppenséggel bármiféle in-terpretálás hiányát, minden előrelátható társítás vagy összefüggés visszautasítását.

mintegy a nihilizmus apatikus megnyilatkozásaként, amelynek, feltéve, hogy mester kezemunkája, ugyanolyan hatása lehetne, mint az „új regény“ bizonyos, teljesen objektív leírásainak.

Ezt tehetné a rendező; így azonban az általa készített adás csak látszólag lenne egyenes, ténylegesen azonban hosszú munka eredménye volna a dolgok új szemléletének eredménye; ez a szemlélet fellázad az ellen az oktató célzatú gépiesség ellen, amellyel a valószínűségnek megfelelően vagyunk kénytelenek összekapcsolni az eseményeket. Megemlítjük, hogy Arisztotelész számára a költői hitelességet a retorikai hitelesség szavatolja; más szóval logikus és természetes, hogy a mű „meséjében“ az történjék, amit a mindennapi életben az ésszerűségnek megfelelően bármelyikünk elvárna, az történjék, aminek szinte megállapodásszerűen, az előadás ugyanazon közhelyei szerint kell következnie a szemünkben bizonyos előfeltevésekből. Ilyen értelemben tehát, amit a rendezőnek szükségképpen előre kell látnia a művészi közlés érvényes képzeletbeli kifejeletként, az ugyanaz, amit a közönség szükségképpen vár el a józan ész nevében egy valóságos eseménysor érvényes eredményeként.

3. Fejlődésében az egyenes adást a közönség sajátos elvárásai és kívánalmái határozzák meg. Még akkor is, amikor hírt vár tőle arról, ami történt, a néző a jól megszerkesztett regény fogalmaiban gondolkodik arról, ami történik, és csak akkor fogadja el valóságosnak az életet, ha azt az esetlegességtől megfosztva, történetté egyesítve és rostálva kapja. (Természetes, hogy az élet valójában jobban hasonlít az Ulyssesre, mint A három testőrre; mégis bármelyikünk hajlamosabb A három testőr szellemében gondolni végig az életét, mintsem az Ulysses szellemében; vagy pontosabban, csak akkor vagyunk hajlamosak felidézni és megítélni múltunkat, ha jól felépített regényként foghatjuk fel.) Ez azért van, mert a cselekményes regény a maga hagyományos formájában megfelel annak a megszokott, gépiesült, rendszerint racionális és funkcionális módnak, ahogyan az ember valóságos eseményekkel szemben viselkedik, egyértelmű jelentést tulajdonítva a dolgoknak. Csak a kísérleti regény lép fel azzal a szándékkal, hogy az élet értelmezésére használt megszokott viszonylatokat felbontsa, nem egy nem-lét fellelése céljából, hanem azért, hogy új vonatkozásokban, az elmeszesedett konvenciókon túl vizsgálja az életet. De ez szellemi döntést igényel, „fenomenologikus“ lelkiállapotot, a szerzett készségek zárójelbe iktatásának akaratát, olyan akaratot, amely hiányzik a nézőből, aki azért nézi a képernyőt, hogy értesüléseket szerezzen, és természetesen, hogy megtudja, mi lesz a vége.

Nem lehetetlen hogy a futballpályán, éppen abban a pillanatban, amikor a két csapat játékosai kialakítanak egy helyzetet, vagyis a legnagyobb feszültség pillanatában, a lelátón ülő nézőkben feltámadjon minden dolgok hiábavalóságának érzése, és előreláthatatlan cselekedetekre ragadtassák magukat, egyesek elhagyván a stadiont, mások elszenderedve a napsütésben, megint mások vallásos himnuszokat énekelve. Az egyenes adás közvetítené ezt — ha ilyesmi előfordulna —, bámulatra méltó anti-történetet komponálna anélkül, hogy ezzel valami hihetlent közölné: attól a naptól kezdve ez a lehetőség is a hihető kelléktárába tartozna.

De amíg nincs ellenbizonyíték, ez a megoldás a közzelfogás szerint hihetetlen, és a televízió-néző ennek az ellenkezőjét — a szurkolók lelkendezését — tekinti valószínűnek, az egyenes adás pedig köteles gondoskodni arról, hogy a néző ne csalódjék várakozásában.

4. Ezekon a korlátozásokon kívül, amelyek a televízióknak mint tájékoztató eszköznek és a bizonyos típusú terméket igénylő közönségnek a funkcionális viszonyából következnek, fennáll még — amint már említettük — egy forma-

nyelvi jellegű kényszer, amit viszont a gyártási folyamat természete és a rendező pszichológiai reflexeinek a rendszere határoz meg.

Az élet a maga esetlegességében egyébként is éppen eléggé szétforgácsolt ahhoz, hogy elcsüggyesse azt a rendezőt, aki megkísérli elbeszélő szempontból értelmezni. Az a veszély fenyegeti, hogy minduntalan elveszti a fonalat, hogy az összefüggéstelennek és az egyhangúnak a fényképészévé válik. Nem az akartan összefüggéstelennek — amely mögött határozott ideológiai szándék húzódik meg —, hanem a megélt, tényszerű összefüggéstelennek. Hogy ezt a szétforgácsolódást elkerülje, szakadatlanul az adatok fölé kell rendelnie egy lehetséges szervezethez sémáját. S ezt ráadásul rögtönözve kell tennie, vagyis rendkívül rövid időtörédek alatt.

A mai tévérendezőnek nincs rá lehetősége (s a művelődés jelenlegi rendje sem követeli meg tőle), hogy ezt az alkotó szokásmódot gyakorolja, amely valójában az érzékenység kiművelését jelenti, s amely csak az új elbeszélő technikák alapos elsajátítása után válik majd megszokottá. Akárcsak bármelyik normális embernek, aki nem sajátította el külön a jelenkori film és regény legfrissebb leíró technikáit, ha elfogadta is alapjait — a rendezőnek a képzettsége is csupán egyetlen viszonylat-típust tesz megengedhetővé, azt, amely a valószínűség konvencióján nyugszik, s így az egyetlen lehetséges formanyelvi megoldás számára is a hagyományos valószínűségnek megfelelő kapcsolásmód. (Mert abban mindnyájan egyetértünk, hogy nincsenek törvényeik a formáknak mint formáknak, csak annyiban vannak törvényeik, amennyiben az ember kérdéseket intézhet hozzájuk, más szóval, a forma törvényeinek mindig egyezniük kell képzetünk megszokásaival.)

Hozzá kell még tennünk azt is, hogy nemcsak a televízió-rendező, hanem bárki, akár az új technikákkal megbarátkozott író is, a való életben a megértés kifejeződésének megfelelően jár el, éppen mert ezek a viszonylatok a mi nyugati kultúránk jelenlegi állapotában még mindig a legkényelmesebbek a mindennapi élet dolgaiban való eligazodásra. 1961 nyarán Alain Robbe-Grillet-t repülőbaleset érte, minekutána az épségben maradt író interjút adott az újságíróknak: amint a L'Express egy igen szellemes cikkben megállapította, az a mód, ahogyan a hallhatatlanul izgatott Robbe-Grillet elbeszélte a balesetet, a hagyományos elbeszélés minden külsőségével rendelkezett, vagyis arisztotelészi volt, ha úgy tetszik, balzaci, tele suspense-szal, izgalommal, személyességgel, volt kezdete, kibontakozása és illő befejezése. A cikk szerzője szerint Robbe-Grillet-nek ugyanabban a személytelen, tárgyilagos, drámai fordulatoktól mentes, vagyis nem elbeszélő-stílusban kellett volna az eseményről beszámolnia, amelyben a regényeit írja, s azt ajánlotta, hogy taszítsák le az írókat a trónusról, amelyet az új elbeszélés-technikák pápájaként foglalt el. Szellemességnek kiváló volt az érvelés, de aki komolyan veszi (az őszinteség hiányával gyanúsítva az írókat, aki egy válságos pillanatban lemondani látszott szemléletmódjáról, hogy azt a szemléletet érvényesítse, amely ellen rendszerint hadakozott), súlyos félreértésnek lett volna az áldozata. Valójában senki sem kívánhatja a nem-euklideszi geometriák kutatójától, hogy amikor szekrényt akar csináltatni és felméri a szobáját, a Riemann-féle mértant alkalmazza; vagy senki sem kívánja a relativitás-elmélet hívétől, hogy miután a járdán álltában megtudakolta a pontos időt egy előtte elhaladó autóstól, óráját a Lorentz-transzformációnak megfelelően állítsa be. A világ tanulmányozásában az új együtthatókat arra használják, hogy kísérleti jelleggel, laboratóriumi feltételek között, képzetbeli absztrakciók révén vagy egy irodalmi valóság keretében előtérbe hozza a közönséges tények világában, nem mintha rájuk rözve hamisak lennének, hanem mert ezen

a szinten még használhatók — legalábbis egyelőre — a velünk naponta érintkező összes lények használta hagyományos együttathatók.

Értelmezni egy velünk megtörtént dolgot, amely azonnali cselekvésre készítet — vagy amelyet tüstént továbbítanunk kell a tévé-kamera útján — egyike ama tipikus eseteknek, amikor a megszokott konvenciók továbbra is a legmegfelelőbbnek bizonyulnak.

5. Ez a televízió formanyelvének helyzete a fejlődés adott szakaszában, bizonyos művelődési korszakban, bizonyos szociológiai helyzetben — mindez a televízió sajátos eszközeinek meghatározott feladatokat ad meghatározott közönséghez való viszonyukban. Semmi sem gátol minket abban, hogy elképzeljünk egy másfajta történelmi helyzetet, amelyben az egyenes adás úgy válhat a nevelés eszközévé, hogy nagyobb gondot fordít a fogékonyság fejlesztésére, a társításoknak felfedezésekben gazdag kalandjait kínálja, tehát másfajta lélektani és művelődési távlatokat nyit. De a hírközlő televíziós közvetítés esztétikai struktúráinak a leírása köteles számot vetni a valóságos adatokkal, és a fogyasztás adott viszonyait kell szem előtt tartania, amikor kijelöli az eszközöket és megállapítja a törvényszerűségeket. Az adott feltételek között egy olyan egyenes adásnak, amely *A kaland* című filmre emlékeztetne, minden esélye meglenne arra, hogy a rendszer nélküli esetlegességnek kiszolgáltatott, rossz adás legyen. A művelt utalásnak ez esetben csupán ironikus lehetne az értelme.

Abban a történelmi szakaszban, amelyben a nyitott mű poétikái kialakulnak, nem mindegyik művészi közléstípusnak kell maga elé tűznie hasonló célt. Az arisztotelészi értelemben felfogott cselekményre épülő struktúra jellemző vonása marad számos olyan tömegfogyasztási terméknek, amely rendkívül fontos szerepet tölt be, és igen magas csúcokra hághat (mert az esztétikai érték nem feltétlenül a technikák újszerűségében áll — mégha az új technikák alkalmazása ismérve is a mestersegébeli tudás és a képzelőerő ama elevenségének, amely lényeges feltétele az esztétikai érték létrehozásának). Fellegvára maradván tehát annak a mély cselekményigénynek, amely mindegyikünkben él, és amelynek kielégítésére bármely művészi forma, minden új vagy régi műfaj gondot fordít majd a jövőben is — az egyenes adást azoknak az igényeknek az alapján fogják majd megítélni, amelyeket kielégít, és azoknak a struktúráknak az alapján, amelyek segítségével kielégíti ezeket az igényeket.

Megmarad számára egyébként a közlésnek számos módozata, reá vár a mindennapi események alapvető meghatározatlanságának feltárása és kinyilvánítása. Ha a valószínűség szabályai szerint megszerkesztett központi esemény kitérőkkel fog bővülni, a környező valóságnak a főcselekmény szempontjából lényegtelen, de célzásokban gazdag vonatkozásai, amelyek különmeműek, és mindmégannyi tekintést nyújtanak különböző lehetőségekre, széthajló irányvonalakra, az események másfajta elrendezésének módozataira — akkor (és ez figyelemre méltó pedagógiai szempontból) a nézőnek, ha ködösen is, az a benyomása támadhat majd, hogy az élet nem merül ki abban a történetben, amelyet ő oly mohón követ, tehát ő maga, a néző sem merül ki a történetben. Akkor az elterelő kitérő, amely képes a nézőt kiragadni a cselekmény hipnotikus bűvöletéből, az „elidegenítő” effektus tényezőjeként hatna, váratlan megszakításaként a passzív figyelemnek, felhívásként az ítékezésre vagy legalábbis biztatásként arra, hogy szabadítsa föl magát a képernyő lenyűgöző hatása alól.

---

Részlet Umberto Eco *Opera aperta (A nyitott mű)* című könyvéből. Fordításunk a könyv román nyelvű kiadása (*Opera deschisă. Editura pentru literatură universală. București, 1969.*) nyomán készült.