

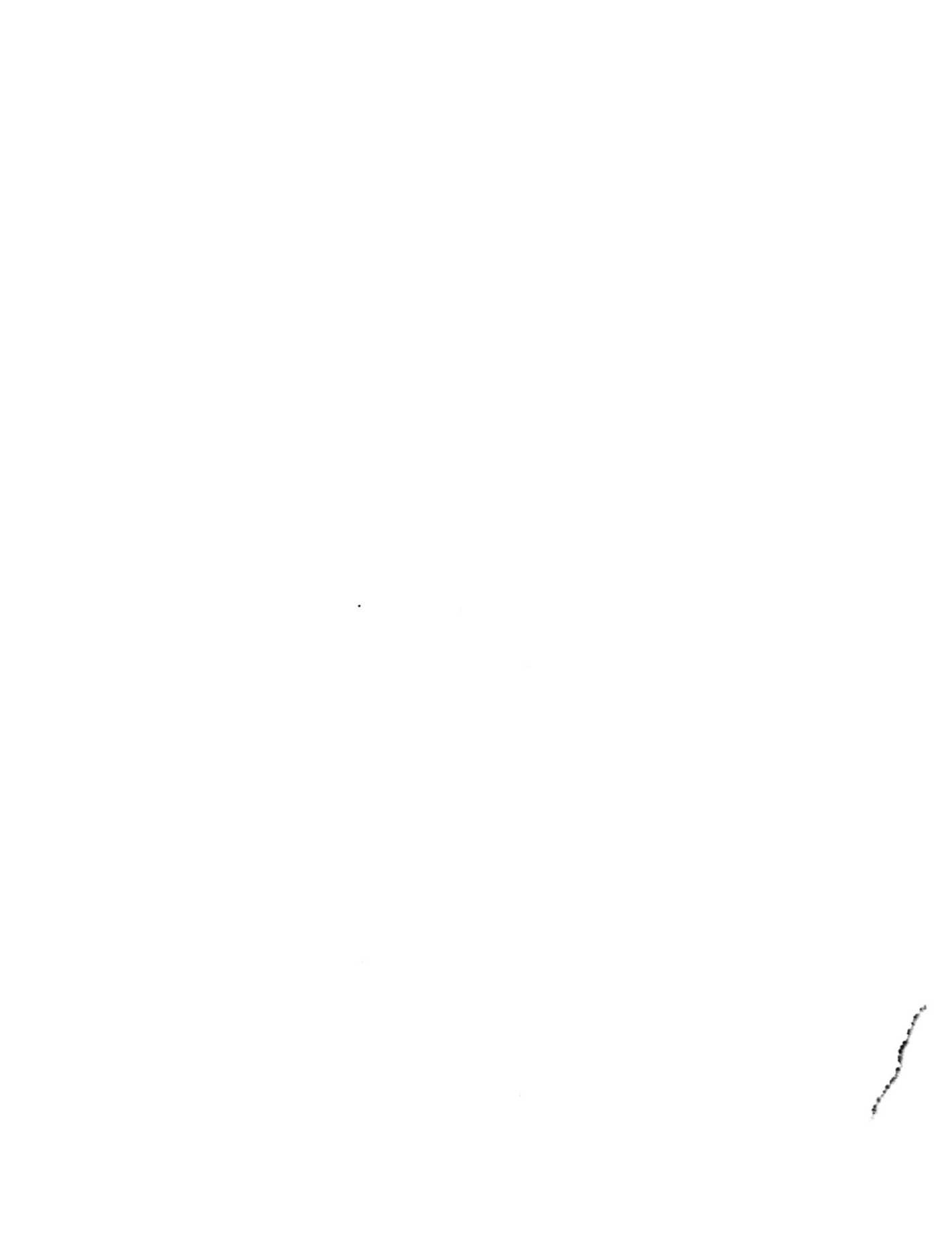
K I S É R L E T I S T U D I Ó
=====

SZAKMAI BEMUTATÓ:

1973. szeptember 7. 10.00 - 14.00-ig

" A indián^u Broxba vágy - sztereo

V i t a



Bozó László:

Szeretettel üdvözlöm a megjelenteket. Előljáróban engedjétek meg, hogy örömmnek adjak kifejezést, hogy a kísérleti stúdió hallgatóinak a száma nem hogy csökken, hanem emelkedik. Hovatovább már annyian leszünk, hogy kibéreljük a márványtermet. A rendezők, dramaturgok és egyéb munkatársak a kísérleti stúdió darabjait olyan ambícióval és olyan nagy szakmai hozzáértéssel készítik, mintha adásra kerülnének. Ha eljutnánk odáig, hogy azokat a darabokat is ugyanígy csinálnánk, amelyek másorra kerülnek, a kísérleti stúdió végképp elérné a célját.

Mai bemutatónk, A indián Broxba vágó c. darab, Poós Sándor első nagyobb jelentőségű sztereorendezői munkája, mondhatnók úgy, hogy mestervizsgálata.

/A darab bemutatása/

Bozó:

Miként tudjátok, a bevezető referátumot Elbert János tartja, a két fölkért hozzászólónk Ujházi László és Varga Géza. Ujházi László elsősorban sztereotechnikai kérdésekhez szól hozzá, Varga Géza meg elsősorban rendezői kérdésekhez.

Elbert János:

Igyekszem az irodalom és a dráma oldaláról közliteni és remélem eljutunk majd bizonyos rádiós szempontokhoz is. Két dolgot igyekszem előrebecsájt-

tani. Az egyik, hogy bizonyos értelemben szubjektív leszek, mert megfogott ez a dráma, és annak rádióváltozata. Volt egy olyan feszítése az egésznek, ami magával vitte az embert. E drámának már elég nagy irodalma van, ahogy ennek a nemzedéknek, - ezen belül Horovitznak is. Ez az irodalom majdnem mindig elmondja, hogy e dráma tulajdonképpen visszairimmel Edward Albee-nak Állatkerti történet című drámájára, sok tekintetben, sok gondolatban. A darab tulajdonképpen az egész Off Broadway Színházban az első olyan darab volt, amire annakidején felfigyeltem. Külön hozzátehetem, hogy fordító nem hallgathatja élvezet, tanulás és izgalom nélkül Bartos Tibornak, ezt a nemcsak tűzijátékosan látványos, hanem megoldásaikban nagyon izgalmas és elgondolkodtató, nagyon gazdag erejű szövegét.

Ami az élmény részéhez tartozik: ebben a rádiós megvalósításban nagyon megfogott a darab. Azt kell mondanom, hogy ez a darab igazán a rádióban van otthon. Ez talán furcsa annak, aki a darab kritikáit olvasva legtöbbször a koreográfia szóval találkozik. Tehát hogy ennek színpadi előadásában a legizgalmasabb a koreográfia. Mégis úgy érzem, hogy ez a darab igazán a rádióban van otthon és meg is mondom miért érzem úgy. A darab azért izgalmas és azért szép, mert a kommunikációról, a kommunikáció hiányáról egy ma nagyon sokat végiggondolt és eléggé végig nem gondolt témáról szól.

Ennek a témának az elmondásához kitűnő módszert választ, ahogy az egyik kritikusa nagyon szépen megfogalmazza: hogy ahol hiányoznak a szavak, a megértés szavai, meg kell születnie az erőszaknak, tehát a kommunikáció hiánya elvezet egyfajta rossz, torz dühöz, gyűlölethez. Ez egy verbálisan érvényesülő anyag és ebben a rádió rendkívüli erejű, hogy ezt közvetítse. Ezen túl az az érzésem, hogy a darabnak az a szimbolumba foglalt mondanivalója a végén, amikor egy élettelenül csüngő, fel nem vehető telefonnak a csöngése közvetíti a darabnak ezt a kommunikációhiánnyal a világba kiáltott mondanivalóját: ez is rendkívül közel áll a rádiós gondolkozáshoz, az ilyenfajta kifejezés rendszer.

Hogy Albee-ra emlékeztet a szerző, az elég természetes, hiszen az Albee utáni Off Broadway generációnak a legjelentősebb tagjaként tartják nyilván, körülbelül abban a csoportban, amelyikhez a minálunk ismertebb írók közül Kurt Wonnegut, Jules Pfeiffer, tehát nagyon tehetséges emberek tartoznak, akikről azt is szokás mondani, hogy meglehetősen furcsa, izgatott eszközökkel, de nagyon lényeges, izgalmas dolgokat próbálnak elmondani, majdnem mindig a Broadway-n kívül, majdnem mindig kísérleti színházakban. És hogy mennyire közel vannak egy ilyen verbális rádiós gondolkodáshoz: legújabbán a saját felolvasószínházunkban,

ahol nincsenek kötve semmihez, csak a szöveghez, 17 éves korától máig - most 34 éves Horovitz - a legújabb darabjáig a Dr. Yo-ig nagyon sok darabja van amelyik közül néhányat el lehet olvasni, vagy hozzá lehet férni. De körülbelül mindegyik ugyan ezt a gondolkört tükrözi. Azt hiszem, ez a darab is nagyon jól mutathatta ezt. Egyben persze benne rejlik az a probléma is, ami úgy érzem a darabnak egyetlen lényeges problémája. Nyilván a színpadon is, a kritikákból ítélve, de rádiós szempontból is. Egy ilyenfajta nagyszerűen kimódolt, megtalált, megtanult, bizonyos értelemben stilizált szöveg egy időnél tovább nehezen tartható ki. Tehát mindenfajta tömörítése, sűrítése, csökkentése tulajdonképp a javára válna s talán ez az egyetlen, amit úgy érzek, hogy ez a változat nem gondolt eléggé végig. Vonatkozik ez érzésem szerint az indiai szövegre is, tehát az indiai, nem merném megmondani, hogy hindu vagy bengáli szövegre.

/közbeszólás/

hindi

Elbert János:

Hindi szövegre is. Nem vagyok ebben tulzottan szakértő. Tehát vonatkozik a hindi szövegre is, de vonatkozik a new-yorki szövegre is, ami mondok nagyszerű megoldásoknak a tömegét adja egyébként. Hozzá kell tennem, hogy a hindi szövegnek a nyom-

tatott példányban van angol fordítása, de az a szinpadon nem hangzik el és itt se hangzik el és senki nem hiányolja. Miről szól ez a kiáltás? Talán még egyetlen dolgot szeretnék erősebben hangsúlyozni és ez a darab társadalmi hatása vagy ereje. Megmondom azt is miért. Mert ez a fajta darab a mi színjátszásunkból eléggé kiesik. Mert nem annyira a lényegét és a mondanivalóját vizsgáljuk először, hanem a felületet, amelyik mögé rejtve megjelenik, és tekintve hogy az tele van, a mi szokásaink számára nehezebben követhető keménységekkel, erősségekkel, szóban is és tettben is, bár a szadista momentumok mögött igen mély humanizmus, az igen kemény, erős, vad nyelv mögött nagyon mély érzelmi anyag rejtőzik. Sajnos ez az, ami tőlünk a legtávolabb került, holott a legközelebb kellene, hogy legyen hozzánk, mert az amerikai társadalomról azt hiszem, a legizgatottabb mondanivalót közvetíti.

Hogy milyen izgató ez a mondanivaló, annak érzékeltetésére egyetlen, kuriózumszerű ellenpéldát szeretnék felhozni. A darabnak a világban New Yorktól Londonon keresztül a szpolétói két világfesztiváljáig, Párizsig, Bonnig, Bécsig, óriási útja van. A müncheni bemutatóval kapcsolatban a nyugatnémet sajtóban az egyik kritikus azt

írja, hogy "Ein Stück neosozialrealismus".

A neoszociálrealizmus azt hiszem a mi nyelvünkre lefordítva persze nem azt jelenti, hogy szocialista realizmus, hanem egyfajta új szociális realizmus-sal beszél ez a darab, tehát jellegzetesen Off Broadway darab éppen ebben, hogy nagyon lényeges szociális dolgokról beszél, nagyon nagy realista anyaggal és tartalommal. Érdekes módon a kritikusok szerint a legtöbb előadása abba fulladt bele, hogy a naturalista reális New York megjelentésnek egy költői szintre emelt keménység, kegyetlenség bemutatásának szintjén maradt. Talán csak jelzésül tenném hozzá, hogy a színházakban általában izgalmat keltett a darab. Csak egyetlen jelzés: Párizsban Lanrent Terziefnak a nagy szerepe az, amit itt Harkányi Endre játszott. Ugyan a sajtó azt írta róla, hogy már öreg ehhez a szerephez. Mindezt összefoglalva, mindezt végigtöprengve: a darabnak egyrészt a lehetőségeit érzem nagyon rádiósnak, és ebben a rádiós megvalósításban valóban kihasználnak, megragadottnak. Másrészt azt az üzenetét nagyon lényegesnek, amelyet közvetít. Amely tulajdonképpen ugyanaz az üzenet, ami a beckett-i dramaturgiában benne van egy másfajta gondolkodással, tehát a kommunikáció elvesző viszonylataira való figyelmeztetés a csökkenő kommunikációra való kiáltásszerű figyelmez-

tetés. Érdekes az a módszer is, ahogy visszazim-
mel, de hát az abszrdolut dramaturgiában minden így
vissza-visszazimmel a szerzőkön belül egymásra.
Ha a Jonesco Leckéjében a nagy üzenet, ami végülis
eljön hozzánk, vagy a professzornak az üzenete ar-
ról a Székekben, hogy mi volt az értelme a házaspár
életének - egy értelmetlen felírt szövegben,
egy bugyborgásban tör elő amelyik már részleteiben
nem követhető. Tulajdonképpen itt is az az érdekes,
csak itt ez sokkal humánusabb, melegebb; és azt
hiszem, ezt Latinovits nagyszerű tónussal fogta
meg. Sokkal humánusabb, melegebb tónussal közve-
titődik, hogy egy számunkra érthetetlen szöveg az,
amelyik az egyetlen igazi üzenetet tartalmazza, az
egyetlen igazi emberi mondanivalót és annak elle-
nére, hogy mi ennek részleteit egyáltalán nem ért-
jük, legföljebb a belőle kicsapó Prem nevet, a
fiúnak a nevét értjük meg, mégis teljesen betölti
ezt a funkcióját. És van egy olyan érzésem, hogy
a rádióban jobban betölti a funkcióját, mint a
színpadon.

Varga Géza:

Nem céлом és feladatom az elhangzott drámai
mű, - szándékosan nem mondom hangjátéknak - iro-
dalmi értékének taglalása. Ezért amennyire csak
lehet, el fogom kerülni. Ha mégis bele-bele csuszok,
ez minden esetben a megvalósítással lesz kapcsolatos.

A színház idő- és térbeli művészet.

a./ Következésképpen az időt ritmussá,
kell átalakítani, zenei jellegű ritmussá,
tempóvá. A térnek pedig formát kell adni.
Ennek kifejezése a diszlet, a jelmez, a maszk
és a fény.

b./ A színházban használható technika álta-
lában három dimenziós.

c./ Az úgynevezett pszichovizuális és pszicho-
auditív hatások alkalmazásának, a nézőben gon-
dolatokat és érzelmeket kell elindítania.

A szem azt követeli, hogy vonalak, színek,
mozgások változatossága és harmoniája kielé-
gitse. A fül azt követeli, hogy a hangok
összhangja, az előadás zenei minősége hason-
sorra.

Most néhány rádióesztétikai alapfogalmat szeretnék
idézni. Dr.Kiss Kálmán azt írja a "Bevezetés a rádió-
művészet néhány esztétikai kérdéseibe" című tanul-
mányában:

"A rádióművészet a művészeteknek azon ága, amely
tisztán akusztikus eszközökkel törekszik és képes
a valóság totális visszatükrözésére. Felhasznál
fogalmi kifejezési formákat úgy, hogy ezek közül
a fogalmiak a meghatározók. Akusztikus eszközei
között a hang mindenféle fajtája megtalálható.
A beszédhangtól a zenei hangon át a zöreijig."

Egy másik idézet ebből a tanulmányból:

"A rádióművészetnek igazában akkor van létjogosultsága, ha olyat és úgy tud elmondani a valóságról, amelyet és ahogyan más művészeti ág nem képes."

A hangjátékról pedig azt írja:

"Egyfajta hangművészettel állunk tehát szemben, amely szerkesztésmódját tekintve a rokonművészetek közül a zenéhez és a filmhez áll legközelebb. Az irodalmi műfajokat szemügyre véve pedig a drámához."

Bozó László írta a Gondolatok a rádiószínházról című tanulmányában:

"Éveken át vallottam, hogy a dráma a szó művészete. Csak a drámai nyelvben tükröződhet a cselekmény, a szerkezet és a jellem. Kezdetben vala a szó - olvashatjuk gyéren megjelenő elméleti cikkekben. De a filmművészetben megjelent a kép, a cselekményt hordozó jellemábrázoló művészet. Talán mégis az akció a lényeges, amelyeknek megjelenési formája a hang és a kép? És a hangjáték? Vajon csak a szó hordozhatja a cselekményt? Ábrázolja a jellemet? Egy zenei motívum, furcsa megmagyarázhatatlan zörejt, képtelen rá? A hangjáték az emberi, a zenei hang és a stilizált akusztikai hatások művészete. Bennük együttesen jelenik meg a drámai akció."

Le kell tehát szögezni, hogy a monorádiózás - mint időbeli művészet, - teljesen nélkülözi a térbeli kifejezési eszközöket. De mégis van tér, jelen esetben is, amit érzékelteni kell. Schwitzke azt mondja, hogy "a hangjátékban a kép először az alkotók fantáziájában villan fel, azután mint visszafény milliók után alkotó fantáziában válik láthatóvá".

Mi most már a hangjátéknak a nyersanyaga? Mivel lehet bánni, melyek azok az eszközök, amelyek a rendező rendelkezésére állanak?

Donald Mc.Winnie szerint: "A rádió szakembereinek nem áll annyiféle eszköz a rendelkezésére, a művészi élmény felkeltéséhez, mint mondjuk a film rendezőinek, vagy a színház művészeinek. Birtokunkban azonban olyan rendkívül finom és hatásos művészi eszközök vannak, amelyeknek segítségével az árnyalatok szinte végtelen változását képes kifejezni. Ezek a kimondott élő szó, az emberi hang, a zenei hang, a naturalisztikus hang, zajeffektusok és nem utolsósorban a csend."

És most mindezekhez az utóbbi években jött az új, egy forradalmi ujtás: a sztereo, amely egyik pillanatról a másikra az időbeliségből térbelivé tudta tenni a rádiózást. Tehát már nemcsak képzeletben, hanem valóságban is képes a teret érzékelteni. Mivel bővült tehát a rádióművészet kifejezési eszközeinek sora:

1. a helyszínnel; Két dimenziós lett, vagyis a diszketet plasztikusán is vissza tudja adni, és 2. a mozgással, amely a térben dinamikussá tud válni. Sajnos maszk és jelmez segítségével továbbra sincsen, gesztusok sincsenek, arcjáték is hiányzik. A fényt viszont - a kiemeléseket továbbra is zenével, zenei effektusokkal tudjuk pótolni.

Miért volt ez a vargabetű idáig? Mert a most hallott mű, eredetileg szindarab volt. Nem véletlen, hogy a rendező a rádiósforma megoldására sztereóra gondolt, mert kénytelen volt megküzdeni egy olyan problémával, mint a tér ábrázolása. Lefordítani akarta a más közegben élő anyagot, a rádió közegére. Nagy feladatot jelenthetett, sok munkát Poós Sándor részére. Megbirkózott ezzel a feladattal? Ugy érzem, többnyire igen. De volt sok rész, ahol az anyag nem engedelmeskedett. És egy-két helyen úgy érzem elkerülte figyelmét, a kifejezés tisztább megvalósítása. Sokszor találkozunk olyan nehéz helyzettel, hogy bennünk - elmélyültebben foglalkozva az anyaggal - sokkal jobban él, a képzeletünkben sokkal színesebb és összefüggéseiben történik a dráma, mint a megírt darab és nem érezzük szükségét, hogy ezt megsegítsük, hogy ezt mások számára érthetővé tegyük. Félünk attól, nehogy a "szájbarágás" bélyegét süsseék ránk. Demoklész kardjaként függ mindig fölöttünk. Ne hogy szájbá-

rágóságok legyünk. Inkább találják ki az emberek. Én úgy érzem, hogy jobb ha a hallgató gondolkodását, figyelmét erősebben irányítjuk a lényegre. Jobb élesebben fogalmazni, megmagyarázni, mint sok esetben ezt az "aláhuzást" teljesen elhagyni. A sztereo-díszlet, a sztereohelyszin, ebben a darabban egy utcarészlet. Helyesebben az utcának egy sávja. A darab szerint döntő a részletes helyszin, hogy hol áll a telefon, hol van a megálló és hogy hol vannak a szemetesládák. Miért érzem döntőnek? - Mert pl. a megálló helye indokolja, hogy miért is vagyunk itt és miért mindig ehhez akar visszakerülni az egyik szereplő. A telefonfülke pedig a külvilággal lévő kapcsolatot jelzi. Nem mindig sikerült számunkra ezt a helyszini képet felkelteni a hangjátéknak, bár kitűnően indított Poós. Nem úgy indítja a darabot - a saját hangjátékát - mint ahogyan a szinpadon. És ezt nagyon helyesnek tartom. Saját kifejezési eszközt keresett, hogy el tudja vele mondani - ebben az új térben - a mondanivalóját. Nagyon jó volt ez a prológus: a telefonkagyló levétel, a lapozás, stb. és csak ezután indította el a valódi cselekményt. Ezt kellett volna - ilyen nagyon jól - az egész szindarabon végigvinni. Elmaradt pl. a ládákkal való játék, az elbujás lehetősége is. A színészek mindent megcsináltak és mégis, számunkra nem ért-

hető, hogy hová mennek. A mozgással mi a céljuk, hol van a megálló, amibe a szereplők szinte belekapaszkodnak, onnan el nem mozdulnak. A sztereozás számunkra azt teszi kötelezővé, hogy a helyszínnel jobban kell számolnunk. És a tér az egyik nagyágyú a kezünkben. Ugy érzem, hogy éppen az előbb említetteknek elmaradása miatt erőteljesen a szójátékokra tevődött az alkotók és ezáltal a hallgatók figyelme is. Persze nem véletlenül. Mert sokminden nincsen a rádiórendező kezében, de a szó igen. És ha ezért csak dicsérménk, akkor nem járnánk el helyesen, mert nekünk az a feladatunk, hogy minél több eszközt találjunk gondolataink kifejezésére: ne elégedjünk meg kizárólag a leírt és kimondott szóval.

Az elhangzott hangjátékban a cselekvések, a törekvések, nem minden esetben teljesen tiszták. Többször elolvastam azt a szindarabot, amiből a hangjáték készült. Több van ott leírva, mint amit meg lehet itt valósítani. Persze nagyon nehéz is, mint említettem, mert színház. De úgy érzem, állandóan keresni, vitatni kellene. Én a sztereozásban mindig beleütközöm ebbe a problémába, hogy hogyan tudom még érthetőbben kifejezni az író és a saját gondolatomat. Ennél a produkciónál mire gondolok például? Arra, hogy

a színészi játék kitünő volt, és elmaradt a helyzetek konfliktusa. Mindegyik színész mindent megtett, ami a szavakkal való brilirozást illeti, és mégis hiányérzetem van. Mégpedig egy szerepet és nem színészt illetően, s ez az indus. Mert a konfliktus az indus és a gyerekek között van. És az indus reagálásait, akcióit nem lehet megérteni. Nem azért mert hindiül beszél, hanem éppen azért, mert ezzel olyan szituáció áll elő, hogy csak gesztusok útján tud kapcsolatot teremteni a másik két féllel. Nekem - hallgatónak - szükségem lenne olyan eszközökre, melyek ezeket a "gesztusokat" számomra érthetővé teszik. Például: a pénzjáték jelenet. A fiú azt mondja a hindunak kétszeri pénzeldugás után, te sipista vagy. De miért mondja? Mert az indus eltalálta - rámutatott - hogy a pénz a fiú melyik kezében van. Vagy pláne az indián félelme? Miért nem megy el az indián? Elmehetne. Ha idáig eljutott, eddig a megállóig, miért nem megy tovább? Mert nézi őket és fél, hogy ha elkezd szaladni, menekülni, a fiuk utánaerednek. Rengeteg ilyen látható játék van a szindarabban, amelyek élesebben fejezik ki a helyzetek konfliktusait. Amikor az indián el akar szaladni, hárman egyszerre sikitanak. A sikításból nem tudom, hogy ki kezdte a sikítást? Tehát az akció kinek a részéről indult el? A szindarab ismerete nélkül azt

is feltételezhetően volna, hogy a két fiu rávetette magát az indusra, aki csak egy helyben állt. S csak ez után kezdett el menekülni. Tudom, hogy nehéz probléma ez. Én most nem tudnék valami megoldást hirtelenében mondani, hogy mit lehet ilyenkor tenni. De kellene valamit tennünk, kellene valamit kitalálnunk. Vagy az elbujtatása a szemetesládák közé? Először nem tudjuk, hogy elbujtattuk-e, mert nem mondjuk ki szavakkal, hogy vannak itt szemetesládák is. Egyszer sem. Ti ismertétek a helyszínt és a jelenet bennetek élt. Ti tudtátok, hogy mi történik. És ezáltal úgy érzem, egy fontos probléma veszett el: az indus félelme. Hogyan válik az indus cselekvőképtelenné. És ezt hindi nyelven csak eljátszani nem lehet. Tudom, ez sok nehézséget okozott, több helyen meg is oldottátok; nagyon érdekes és izgalmas értelmezést adtatok az alapanyaghoz, a szindarabhoz és ennek ellenére mégis úgy érzem, hogy nem ártott volna nagyobb gondot fordítani a cselekvések, törekvések és a szituációk konfliktusainak és fordulatainak tisztább, élesebb kidolgozására.

Az a véleményem, hogy a sztereora nekünk kell alkalmazni a műveket. Dramaturg kollégáknak, rendezőknek. Nem várhatjuk el az írótól, hogy a sztereo szabályokat, kifejezési eszközöket megtanulják. A sztereozás olyan pontos felkészülést, kidolgozott munkát kíván, mint a filmforgatókönyv.

Az írók nem fognak rádiós forgatókönyvet írni. Tőlük csak irodalmi forgatókönyvet várhatunk. Felvetődik, hogy meddig mehetünk az átdolgozásban? Véleményem szerint formai téren nem lehet megkötöttség. Eszmei téren - igen. Eszmei téren nem változhat meg a darab. Annak kell maradnia, amit az író írt. És amit mi hiszünk, hogy az író írt. Formai téren azt csinálhatunk vele, amit a rádió-szerűség megenged. Mindent. Mindent, mint ahogy nagyon ügyesen és közösen Mesterházi Márton és Poós Sándor sokhelyen meg is tettek az elhangzott hangjátékban, sőt bele is írtak, mert érezték, hogy a szindarabbal szemben egyes szituációkat meg kell erősíteni. A jövőben merészebbnek kell lennünk ebben is. Gondolkozni többet a helyes megoldásokon és használni az összes, most már megtalált rádiós eszközöket.

Befejezésül úgy érzem, hogy szándékában, kísérletezésében sikeres munkát végzett az alkotógárda. Főleg azzal, hogy az igényes és művészi élmény adására törekedtek. Gondolom, - mert mindegyik alkotónál így van ez - mindebből Poós Sándor tanult a legtöbbit.

Bozó László: Ujházi Lászlóé a szó.

Ujházi László: Sztereo szempontból és technikai szempontból szeretnék néhány gondolatot elmondani. Tulajdon-

képpen ez a forgatókönyv eredeti formájában véleményem szerint sem alkalmas a sztereóra. Tehát nem kiált a sztereo után. Igaz ugyan, hogy ez egy színházi, szinpadai műnek a rádióváltozata, de abban azt hiszem egyet értenek, hogy a sztereójáték és a sztereohangjáték nem lehet egyszerűen színházi közvetítés. Ennél többnek kell lenni és ha csak most dramaturgiai szempontból nézzük pl. az egyidejűséget, ez a forgatókönyv nem tartalmazza mondjuk a sztereonak egy nagy lehetőségét dramaturgiai szempontból. Ha technikai szempontból nézzük, különösen nagyobb ivű mozgások, nagy tömegjelenetek nincsenek benne, nincs benne olyan zaj, közeg, ami sztereo szempontból kimondottan érdekes lenne. Ilyenkor persze, amikor az ember nem olyan forgatókönyvet kap amely kiált a sztereo után és meg kell mondanom, hogy eddigi hároméves, lassan négyéves sztereohangmérnöki pályafutásom alatt majdnem csak ilyenekkel találkoztam, az embernek két lehetősége van. Vagy elveszti a kedvét és azt mondja, hogy teljesen mindegy, valamit majd csinálunk, beállnak a színészek a sztereomikrofon elé és aztán valami majd lesz. Akkor nagyon érdektelen valami lesz az, ami kiszül a darabból. A másik lehetőség az, hogy azt mondjuk sztereózzunk minden áron és megpakoljuk mozgásokkal, érdekes zajjal, tehát megpróbáljuk sztereoszempontból feldobni. Meg kell,

hogy mondjam, hogy mind a kettő rossz és tulajdonképpen nem is lehet eldönteni, hogy a sztereozásnak melyik módszer árt jobban. Én a darabnak és ennek a megvalósításnak egy olyan erényét látom, hogy annak ellenére, hogy a sztereoközegben, ez a darab nem viselkedik könnyen, nem adja magát könnyen, egy nagyon jó optimumot látok a két véglet között. Végsősoron a stáb munkája alapján és a rendezés nyomán, ez a darab úgy lett sztereo, hogy én a sztereotechnikát egy pillanatig sem éreztem erőltetettnek, még mozgásoknál sem, ugyanakkor primitívnek sem, tehát lényegében úgy készült ez a sztereohangjáték; hogy nem vesszük észre azt, hogy sztereo. Persze ha mono lenne, rögtön észrevennénk. És meg kell mondanom, hogy ez nagyon nagy erény és tulajdonképpen ha jól belegondolunk sokkal nehezebb egy hangjátékot így realizálni, mint egy olyan forgatókönyvet, mint amelyik kívánja a sztereot. Tudniillik a sztereofelvételeknél legalábbis már jelenlegi időszakban úgy érzem, hogy nem a hogyan a kérdéses, hanem hogy mit. Mert az, hogy hogyan valósítok meg valamit, arra megvannak a bevált szokások, illetve amit nem tudtunk eddig megvalósítani rendesen, például a mozgásokat, azokkal még ugyis elbibelődünk pár évig, vagy évtizedig. De

általában a hogyan kérdése az most már egy-két alapvető problémát tekintve tisztázódott, de hogy mit, mit akarunk a sztereoval kifejezni rendkívül tisztázatlan és ennél a darabnál elsősorban a mit kérdése merült fel élesen és nem a hogyan. Hát ilyen értelemben tartom én ezt nagyon szép munkának. És hogy a darab sztereo lett, annak egy óriási előnye lett a felvétel szempontjából az, hogy jobban követhető, kellemesebb hallgatni, egy kellemesebb atmoszférában szól, meg minden. Majdnem azt lehet mondani, hogy 60 perces hangjátékot az ember sztereóban jobban elvisel, mint monóban. Ezt ilyen egyszerűen is ki lehet fejezni. Tehát lényegében előnyére vált a darabnak a sztereotechnika amellet, hogy azt tényleg fenntartjuk és azt el kell ismernünk, hogy nem kiáltott a forgatókönyv a sztereozás után. Na most a másik kérdés, ami miatt egy kicsit szorongva ültem le, mikor először hallgattam a darabot, két vagy három héttel ezelőtt, hogy tudom azt, hogy ez a rendezőnek, Poós Sándornak az első sztereomunkája. Sőt azt is hozzá kell tennem, hogy a stábben szereplő hangtechnikusnak, Balogh Attilának is tulajdonképpen ő is az első sztereo-hangjátékot készítette. Előtte ugyan a Csongor és Tündébe bedolgozott már, de mondjuk nem annyira mérhető az a hangjáték mércéjével. Felmerült bennem az a probléma, hogy vajon egy új stáb, hogyha

sztereoba kerül, akkor mit vesznek észre a sztereóban, milyen lehetőséget látnak benne egyáltalán. És ilyenkor az ember mindig egy kicsit fél, hogy ők is beleesnek abba a hibába, mely hibába sokan beleesnek, hogy tulajdonképpen a sztereóban első-sorban az irány az, ami érdekes a magasabbrendű dramaturgiai tartalmat nem veszik észre. Én is úgy tapasztaltam még a saját munkámban is, hogy az első sztereofelvétel akár zenében, akár hangjátékban, a valamikor tíz évvel ezelőtti első amerikai sztereohanglemezekhez hasonlított, amelyeknek a hatását ma már csak ping-pong effektnek neveznék. Ez a legnagyobb becsmélés, ha egy sztereofelvételre azt mondják, hogy tele van ping-pong effekttekkel. Ezzel állítottak emléket az első, azt hiszem Telefunken gyártmányú sztereobeállító hanglemeznek, amelyben úgy hirdették a sztereót, hogy egy ping-pong meccset vettek fel sztereóra és direkt be is mondták, egyik hangszóróról a ping a másik hangszóróról meg a pong hallatszik. Aztán hallgassuk ezt meg monóban és halljuk milyen nagy a különbség. Na most, ez már tíz vagy tizenkét évvel ezelőtt volt, de tény az, hogy akik sztereóval kezdenek foglalkozni, mindig ez ragadja meg őket és az ilyen felvételek mindig tele vannak azzal, hogy hol itt szól valami, hol meg a másik hangszórában. Közte általá-

ban semmi. Nagyon örülök annak, hogy ez a stáb nem esett ebbe a hibába. És anélkül, hogy ezt részletesen lényegében ez azt bizonyítja, hogy a biológia általános törvényszerűségétől eltérően ugy látszik a sztereóban nem szükséges a stábnak a sztereozás, a saját egyedfejlődésében a sztereozás törzsfajlódását végigkövetni. Tudniillik az még gyorsított formában is egy jónéhány évbe tollene és hát erre, azt hiszem egyetértünk, erre nincs idő. Ilyen szempontból is nagyon örülök, hogy ez a felvétel így sikerült.

A másik kérdés a zajoknak az alkalmazása, mely szempontból ez a hangjáték ugyancsak problémátikus. Hiszen gondoljunk arra, hogy itt a zajokban nagy változatoságot nem vihetünk bele, hiszen itt tulajdonképpen nem is az annyira a város szélén. Külvárosban játszódik és istenhátamögötti helyszínen, hogy tulajdonképpen a városi zaj is egészen távolról szűrődik ide. No most ha monóban csináljuk a hangjátékot, egészen biztos, hogy mindenki úgy csinálná, hogy először jelzi az utcát, ereszti a zajt, utána az utcát szépen lassan kincsenjük és a hangjáték lemegy végig, zaj nélkül, a végén megint behozzuk az utcát aztán kész. Ez monóban teljesen rendben is volt. Igenám csak az a különös, hogy sztereóban a zajnak a monohangjátékban elfogadott funkcióján

kivül még egyéb funkciói is vannak, itt én első-
sorban a technika meghatározó szerepét szeretném
kiemelni. Ugyanis a sztereohangjátéknál nagyon
sokszor jelenetek során vagy hosszú időszakon
keresztül csak a zaj közege az ami a darabot
valóban sztereová teszi. Gondoljuk meg azt, hogy
például előfordult, hogy egy dialógus valamelyik
hangszóróban majdnem tisztán pontszerűen szólt.
Ha most ebbe belehallgatunk, nem tudjuk, hogy
sztereo vagy mono. Akkor ha nincsen mögötte egy
sztereo atmoszféra. Tehát a sztereo hangjáték az
kivánja a sztereo atmoszférát, és épp ezért nem
csinálhatjuk meg, hogy jelezzük az atmoszférát
aztán szépen kicsenjük. Mert akkor nem egyszerűen
az történik, hogy elhalt az utcazaj, amíg még mo-
nóban a hallgató mondjuk hát nem vesz észre, hanem
megszűnik a sztereohatás. A sztereoatmoszférának
az a bizonyos foku nem is kvadrofón, de minden-
esetre a mononál sokkal jobb értelemben vett je-
lenléti érzet biztosítása azáltal megszűnik a
hallgatóban és egy ürt érez. Na most nagyon ötle-
tesnek kell tartanom ennek a nehéz kérdésnek át-
hidalását ebben a hangjátékban mikor az utcát lé-
nyegében a hangjáték elején megszólaló zaj na-
gyon szépen, plasztikusan jelképezi. Amikor az
első szövegrész jön, akkor mindez hátramegy,
ezáltal megszűnik a zajnak a zavaró hatása és
megszűnik az, hogy a hallgatónak végig hatvan
percen keresztül a fülét hegyezve kelljen a zaj

mögül kiszedni a színészeknek a szövegét, ugyanakkor a zaj hátul mindig ott van, ez a hátsó zaj már teljesen folyamatos, szinte jellegtelen morgás, ez nagyon jól jelképezi a távoli várost az egész városszéli kietlenséget és aztán végén a zaj megint szépen feljön. Lényegében a zaj megvalósítása szempontjából is nagyon ötletesnek és szerencsésnek tartom a felvételt. És mi az, ami ami nem tetszett benne? Ami zavart az, hogy feltehetően a hindu szövege vagy legalábbis egy részének a felvétele külön készült. Ugyanis főleg a darab első részében, az első 20-25 percében a két suhanc meglehetősen hangoskodik, egyszerűen csak teljesen elhallgatnak, egy kicsit más atmoszféra is ugrik be. Már az első síkban, az utca zaja marad hátul az természetes és megszólal a hindu. A két suhanc hallgat. Utána a hindu elhallgat, megint vált az atmoszféra, megszólal a két suhanc. Na most a hindu első megszólalásánál még elhittem azt, hogy hát az ismeretlen nyelv hallatára földbegyökerezett a lábuk, szemük szájuk eltátották és nem tudtak szóhoz jutni. Miután már másodszor és harmadszor is ez jön, akkor rögtön, kicsit rádiós füllel az ember rájött arra, hogy a felvétel nem egy időben készült, függetlenül attól, hogy technikailag is zavaró, hogy atmoszférváltás ugrik be, amit nem lehet technikailag kompenzálni. Állítom azt, hogy az egyik szolgálatnál ha már az egyik felvételnél csak másképp fujják

a klimát a stúdióban mint a másikonál, már akkor az alapzaj teljesen különböző. Más az a hangsík, például sokkal közelebbi hangsíkban szólal meg például a hindu mint a két suhanc. Na most én tudom azt, hogy ez nem szándékosan történt. Tisztában vagyok azzal, hogy ezt a hindu szöveget nem volt könnyű elmondani, és ismerve a rádió színészetikát nem szívesen hallgatják végig, amíg az egyik társukba beleverik a hindu szöveget. Ezt is megértem, valamint azt is tudom, hogy azt hiszem a most korszerűen fejezem ki magam, az össze magyarországi tömegkommunikációs intézmény között a rádió van legjobban kiszolgáltva a színészeknek. Tehát a színészegyeztetésen sem megy az, hogy mindenki mindig ott legyen a felvételen. Na most monóban nincs is probléma. De sztereóban probléma van. Állítom, hogy mono változatban ha meghallgatnánk ezeket a részeket nem is tűnne fel, de sztereóban igen. És ahol realisabb atmoszféra van, ahol a sztereomikrofonok folytán érezzük annak a stúdió-
nak a légkörét, ott mindenfajta vágás, ilyen utólagos beszúrás lényegében hallatszik, megtöri a felvétel folyamatát. El tudom képzelni azt, hogy adásban az URH-adásnak a magasabb zajszintje miatt ez a különbség esetleg már elmosódik. De hát mondjuk, itt magunkkal szemben azért legyünk igényesebbek. Hangsúlyozom azt, hogy ez nem szándé-

kosan történt. A hindu szöveg miatt is és nyilván színészegyeztetés miatt is felmerültek problémák. Na most a másik kérdés az, hogy a felvétel folyamán néhányszor hallatszik a zajban való átváltás, hangsúlyozom nem kötési hiba, tehát nem a technikának kell ezt felróni, egyszerűen arról van szó, hogy zajkérdés és bizonyos szempontból ilyen jellegű hangjátékoknál tapasztalatom szerint a legjobban bevált módszer az, hogy ha a szöveg teljesen készen van, de isten bizony készen van, azon nem kell semmit változtatni, tehát a szövegfelvétel, s úgy teszünk alá zajfelvételt, hogy két zajtekercslünk van sztereozajtekercs és a kettőt átuszással váltjuk. Mert a darab folyamán bárhol végszózni kell, az egész biztos a zajban való kötés nem fog menni, mert a zajoknál hát egy állandóan változó hangerősségű változó színezetű zaj bármilyen távolra is van keverve, ott a váltásnál bizony azt észre lehet venni, hogy most valamilyen ugrás van, főleg azért, mert ezek a váltások a végszózás nyilván hogy a szöveg közötti szünetekben történik, ahol a zajt szöveg nem fedi, tehát sokkal jobban észre vesszük ezt.

Végül a mozgások kérdése. Nem tudunk rá mit mondani. Én sem tudom megmondani, hogy hogyan kell, nagyon problematikus. Egyszerűen azért, mert ilyen sztereohangjátéknál tisztáznunk kell, hogy milyen

legyen az egész bázisnak a képzése. Magyarán a méretarány milyen legyen. Tehát mekkorák azok az emberek, akik mozognak. Addig amíg állnak, addig hogy melyik ember mekkora, nem nagyon zavar minket. Mi általában fejmagasságban halljuk a hangot a hangszóróból. De amint lépnek, miután az emberi lépéseknek bennünk tudatunkban egy jól kialakult mérete van, hát amint egy színész megmozdul, abban a pillanatban a mozgásában a sebessége egyben jelképezze nekünk azt, hogy most az a színész mekkora. Véleményem szerint itt egy picit gyorsak voltak a mozgások, tehát elég gyorsan átkerültek az egyik hangszóróból a másik hangszóróba, gyakorlatilag azt lehet mondani, hogy majdnem egy lépéssel. Ugyanakkor azt is meg kell hogy mondjam, hogy ezen nekünk segíteni kéne, ez megvalósítható, csak nem a stúdióban. Tudniillik az a probléma, hogy ha közel rakjuk a hangszórót, a mikrofonokat egymáshoz a felvételnél, vagy éppen sztereomikrofont alkalmazunk, akkor egy sztereomikrofont szinte két lépéses körbe lehet járni. Tehát az egész hangszórótól a hangszóróig való távolság a színésznek két lépés. Ha most azt akarjuk, hogy tíz lépés legyen a hangszórótól a hangszóróig, akkor fel kell rakni öt vagy hat ilyen monomikrofont egy ilyen mikrofonfüggönynek és akkor amelletts mondjuk tíz lépést is végigmegy a színész, akkor

ezzel a tíz lépéssel kerül át az egyik hangszórótól a másikig. Lényegében a mozgása lassabb lesz. Na jó, mindenki tudja ezt. A probléma csak az, hogy amikor nem sztereomikrofont alkalmazunk, vagy több mikrofont alkalmazunk, akarva akaratlanul is a színész olyan helyzetekbe kerül, amikor a mikrofontól távolabb van, például amikor a két mikrofon között van, ebben az esetben a stúdiónak a kongása már bejön. És épp itt a problematikus. A sztereonál sohasem az volt nekem a problémám, amikor templomban játszódó jelenetet kellett felvenni, mert az nem probléma, az kong, cseng, ott nem érdekes semmi. De amikor szabad tér van, amikor semmiféle reflexió, semmiféle szobahang vagy teremhang nem lehet, ott a színész valójában nagyon szorosan hozzá van kötve a mikrofonhoz, mert amint a mikrofontól félméteres távolságban van, abban a pillanatban a stúdiónak a kongása már bejön és már terem lesz, szoba lesz. Ilyen esetben viszont folyamatos mozgást, lassú mozgást felvenni nem lehet. Meg kell hogy mondjam, hogy én a stúdióban való felvételeket bár támogatnom kell, mert hiszen egyrészt négy hangjáték stúdió tartozik hozzánk, másrészt stúdióban élünk, de lelkem mélyén nem helyeslem. Nagyon örülünk annak, hogy a Dramaturgia most foglalkozik a dokumentumjátékkal is, mert ez is egyfajta lehetőség arra, hogy a házból kitörjünk.

Hogy kitörjünk a hangjátékstúdióknak nagyon univerzális, de éppen ebből eredően rendkívül jellegtelen atmoszférájából. Ezért örültem annak, amikor Bozó Lászlóval kimentünk a Panoptikumot kint felvenni és a kvadrofondarabokhoz is külső helyszíneken készítettünk felvételt. Most Hámor Jánosék dolgoznak kint szabadtéren, eredeti atmoszférában egyetlen sztereomikrofonnal minden további nélkül biztosítható lett volna. Ha azt mondom a színésznek, hogy egy lépéssel menjen át egyik hangszóróból a másikba, akkor azt mondom, hogy egy fél méterre a sztereomikrofontól mozogjál és ha azt akarom, hogy tíz méterre menjen el, akkor mozogjon öt vagy hat méterre a mikrofontól. Biztos, hogy szabadtéren nem fog kongani. Tehát én érzem azt, hogy itt nagyon nehéz lett volna ennek a megvalósítása. Inkább a figyelem felkeltése érdekében mondtam el mindezt, hogy tulajdonképpen a hangjátékstúdiók viszonylatában a mozgásoknak a felvétele akkor, hogy ha szabad térben játszódik a jelenet rendkívül problematikus. Azt kell mondanom, hogy szinte megoldhatatlan. Én a színészeknek ezt a levegőben való úzását akkor vettem észre, amikor a Fidélióban a próza felvételét csináltuk és Leonora Floresztán találkozásánál Leonora elkiáltja magát, hogy Flóresztán, így szépen hosszú ó-val, mert így jön ki jól, odarohan

hozzá, de miután a lépéseket nem lehetett hallani, hát úszott hozzá a levegőben. Szóval szabályosan.

Ki is hagytuk aztán. És azóta is ha úgy mozognak a színészek, hogy nem hallani a lépteiket, kicsit olyan érzésem van, hogy úsznak a levegőben. Főleg miután a sztereo nem vízszintes siku elképzés, hanem ami középen van azt egy kicsit fölülről magasabban halljuk, tehát mintha így repülne át. Ha viszont a lépéseket odateszük, akkor meg tele lesz az egész felvétel lépészajjal. És és... ez mondjuk, hogy dühöngő, ordító naturalizmus és hát ezt isten ments, hogy bárkire is kimondják. Nem tudom mi a megoldás megmondom őszintén. Lépések nélkül valóban a színészek kúsznak, az egész talán nem is annyira mozgalmás, viszont ha a léptek hallatszódhatnak, akkor, akkor ténylegesen ez van, hogy egy olyan hangjáték ami rengeteg mozgáselemet tartalmaz tele lesz lépéssel, nem beszélve arról, hogy például állítom, hogy most már a sztereozás korában a hangjáték stúdióknak ez a filc padlója teljesen irreális valami. De még a műanyag padló is, mert a 6-osban éppen Varga Gézával próbáltunk egyszer színészi lépteket kicsiholni, nem ment. A stúdiók így vannak építve. Ez is olyan probléma, amire nem tudok megoldást adni, tanácsolni, csak, csak felvetem. Ami nem annyira terchnikai

probléma már, nekem mint hallgatónak tisztán hallgatói füllel hallgatva, nagyon tetszett a színeszek vezetése. A színészi játék nagyon szép volt, az ember szinte érezte annak a két suhancnak a büztét, szóval két olyan embert, akit az ember az utcán legszívesebben elkerül. És főleg azt, hogy viszonylag hosszú időtartama ellenére is tulajdonképpen még én is, aki elsősorban zenészbeállított-ságú ember vagyok, én is azt mondom, hogy végighallgattam és nagyon érdekes volt. Kétszer is végighallgattam a darabot, még a mai lehallgatás előtt. Összefoglalva tehát a felvételt sztereoszempontból is nagyon szép munkának tartom, nagyon örülök, hogy ennek a fiatalságnak ilyen első és viszonylag tényleg sztereo- és technikai szempontból is problematikus darabja így sikerült. Ami problémát említettem azok egyrésze levethető azzal, hogy a hagyományos monorutinról már tényleg lemondunk és akik egyszerre játszanak, azokat egyszerre vesszük fel. Más része viszont olyan, hogy ez inkább ránk, műszakiakra tartozik, hogy mozgásokat, stb. próbáljuk finomabban megoldani. Végezetül még egy mondatot szeretnék mondani, nem a darabban kapcsolatban, hanem a kísérleti stúdióval kapcsolatban, mert ezt még máshol nem tudtam elmondani. Nem tudom, hogy a kísérleti stúdióval mindenki egyet ért-e vagy sem, gondolom a jelenlévők biztosan, mert ha nem, akkor nem jöttek volna el. Azt sem tudom,

hogy a rádió vezetősége mennyire támogatja vagy nem támogatja a kísérleti stúdiót, de azt tudom, hogy három évvel ezelőtt, amikor mi Varga Gézával kezdtük a sztereozást, ha akkor nekünk lett volna egy kísérleti stúdiónk, és lett volna módunk arra, hogy a darabjainkat így kollektívan meghallgassuk és megbeszélhessük, nagyon jó lett volna. Mert az, hogy baráti szivességből Cserés elvtárs és Zentai elvtárs eljött és meghallgatta a darabot és mondtak róla egy-két szót, akár jót, akár rosszat, az nekünk rendkívül jól esett, de lényegében nagyon egyedül vívtuk szélmalomharcunkat, mondhatjuk nyugodtan a rádióval szemben. És azt, hogy én a magam részéről mennyire egyet értek a kísérleti stúdióval, azt talán legjobban a jövő fogja megmutatni. A technikusainkat is, akik ezen a területen dolgoznak, szeretném minél jobban a kísérleti stúdióknak a munkájába és a lehallgatásaiba is bevonni.

Bozó László:

A rádió vezetősége rendkívüli módon támogatja a kísérleti stúdió munkáját mint anyagilag, mint egyébként. Teljesen egyetértenek vele, a módszerével és a darabválasztással is. Beleértve a rádió elnökét, elnökhelyettesét úgy, hogy az a partizánharc ami folyt éveken keresztül, majdnem-hogy hivatali kötelességgé vált. Remélem, hogy a

hamvát nem fogja elveszteni. Én két dolgot szűrtem le magamnak az itt elhangzó előadásokból. Az egyik, hogy a sztereoteret pontosan ábrázolnunk kell. Hogy az ábrázolásnak milyen eszközt vesszük igénybe, stудиót vagy külső helyszínt, az más dolog. De egyszerűen nem engedhetjük meg magunknak azt, mint a monóban, hogy mondjuk így: a színészek üsszanak. Megoldást én sem tudok, de ha emlékeztek a Panoptikumra, annak felvétele egy mozgó mikrofonnal történt, amit Ujházi Laci cipelt és a mikrofon nem a színész lépésére volt irányítva, hanem a színész szája magasságában volt elhelyezve. Lényegében hozta a színész lépését anélkül, hogy egy csöppet is zavaró lett volna, tehát minden naturális mozgás érzéklődött. Lényegében nekünk semmit nem kellett csinálnunk, mert a tér adta magát. Tehát nem kellett megoldani, nem kellett megoldást keresni ahhoz, hogy lépünk vagy üssünk. Nemrég kezembe került egy Gyárfás darab, ahol a sztereo eredményét kellőképpen ki tudtam figurázni. Tehát, miután vigjátékról volt szó, mint azt, amit nem tudtunk még megoldani, rájátszottam. Tehát mikor arról volt szó, hogy lépni kellett a színészeknek, akkor én úgy megléptettem őket, hogy öröm volt nézni. Lényegében a paródiáját tudtam hozni azoknak a dolgoknak, amit még nem tudtunk kikísérletezni. A másik ami rendkívül fontos dolog és nagyon nehéz megoldani; hogy a

színészek mozgása és beszéde és a mikrofontól való távolsága és egyik mikrofontól való eljutása a másikig, teljesen szinkronban kell legyen a mozgással és a térváltozással. Ennél a darabnál nem volt jól megoldva. Nekem tudnom kell, hol a telefonfülke, hol vannak a szemetesedények, hol van az utca és pontosan tudnom kell minden pillanatban anélkül, hogy odafigyelnék, hogy az egyes szereplők, tehát a három szereplő közül, aki éppen beszél, hol van, de még azt is kellene tudnom, hogy a másik kettő hol van. Tehát az egymáshoz való viszonyukat állandóan a perc minden pillanatában tudnom kell és nem csak akkor kell tudnia a rendezőnek és ha lehet a hallgatónak, amikor az illető beszél. S ez borzasztó nehéz.

A Kísérleti stúdió következő bemutatója Merländer kölni rendező rendezésének magyar változata lesz, amit itt készít el a kísérleti stúdió keretében.