

КАТЯ ПЕТКОВА

ИМА ЛИ ДНЕС НИША ЗА РАДИОТЕАТЪРА?

Допускам различни отговори на този въпрос – от убедено „да“ до пренебрежително свиване на рамото. Това почти би могло да онагледя и пропорцията на слушащи и неслушащи радиотеатър. Но предмет на следващите редове не са статистически разсъждения за рейтинга му, а по-скоро опит за вглеждане в онази негова специфика, която го обособява в особен остров на словесността сред агресивния информационен поток от гуми; превръща лесния и донякъде рутинен контакт с радиото във възможност за избор на някакъв друг свят, съставен също от гуми, но над линейната реалност на фактите, въображаем и поставящ други условия на общуване.

Радиотеатърът съпътства развитието на театъра почти от самото му начало, вписва се във всички етапи на усъвършенстването на техниката на излъчване – от изпълнението „на живо“, през по-сложните звукозаписни периоди, до сегашните наистина уникални възможности за създаване на обемна звукова картина. Още първата радиопиеса – „Опасност“ от Ричард Хюз, излъчена в Лондон (Англия и до днес проявява много голямо внимание към развитието на радиодраматургията), заявява въздействието, което този нов жанр ще има в следващите дотелевизионни десетилетия. Писатели и театрални виждат възможност не само за широк излаз на изязната словесност от литературните салони и театрал-

ните зали, привлича ги самата идея за „слухова игра“. Брехт, Толер, Деснос, Елюар, Дюренмат, Борхерт... Всъщност почти няма значителен драматург от първата третина на миналия век, който да не е изкушен от звучащия театър във всичките му форми, стига да се намери най-директния път към вниманието на слушателя. А що се отнася до въздействието – не мога да си позволя да пропусна широко известния пример от 1938 г., когато Орсън Уелс предизвиква паника в Ню Йорк с изпълнението си на „Война на световите“ на Хърбърт Уелс. И този случай (най-фрапиращ, но не и единствен в различните степени на емоционално внушение на радиотеатъра) не се вписва толкова в категорията „вяра/наивност“, колкото във феномена на съществуването на два пласта – на реалността с нейните събития, личности, конфликти, и на изкуството с въображаемите му образи и ситуации, в една и съща, при това лесно осъществяваема плоскост на възприемане. Но това е тема, която би ни отпредила към други посоки и други форми на общуване – от репортажа до документалната драма, чиито герои са реални лица в реални ситуации и чиито структури са по-скоро колажни, без разбира се това да ги лишава от драматургични акценти. Докато, струва ми се по-важно е да се върнем към същинския обект на радиотеатъра – радиодрамата, която в различните периоди от съществуване-

то си е доказала, че е обособен жанр. Независимо, а може би именно поради това, че се подчинява на драматургични закони, валидни за театралната практика и теория изобщо.

Един от големите „комплекси“ на радиотеатъра се дължи на непрекъснатото му сравняване с живия театър. Не толкова сред теоретиците му, колкото в широко разпространените представи на зрители/слушатели, а и сред немало театрални. Признаването на неговата специфика не отменя представата за театър без декор и костюми, в който ремарките и разграниченията на действията са заменени с музика и звукови ефекти. Всъщност това опростено тълкуване съдържа донякъде онази част от истината, в която се състои и предимството на радиотеатъра. Драмата, осъществена в студио (или „на живо“ в миналото) се разгръща в две измерения – време и пространство, драматично пространство, което трябва да изгради представите за образите, ситуацията и конфликтите без опорни точки в материалното пространство на сцената. В известен смисъл освободена от материята, драмата се съсредоточава в себе си, натовава с повече значения диалога, вслушва се в него. „От това, доколко е възможен диалогът, зависи доколко е възможна драмата“, пише Петер Соди и това твърдение, приложено към звуковото измерение, в което съществува радиотеатърът, има решаващо значение. Диалогът (и „приютения в него монолог“) става единствения изразител на човешките отношения, човешките чувства, човешкото битие, без зримото посредничество на жеста, мимиката, движението.

Той става по-синтезиран, по-склонен да приеме абстракцията на словото, отколкото да търси ефекта на реалността; в него думата, нейното звуково пласиране и тоналната ѝ пластичност трансформират самата способност и нагласа на възприемане. Идеята за зримото съществува посредством асоциацията, в образите, предизвикани от паметта, която става активен посредник между слушателя и акустичната грама. Така на пръв поглед ограничената сетивност дава погтик на въображението, застава го да компенсират, да изгражда нова реалност, да стигне до собствена „визия“ за случващото се. Драматичното пространство, заложено в текста, добива своя шанс да се реализира именно чрез работещото въображение, чрез готовността на слушателя да се включи в играта. Игра в условията на невестественото. Харолд Пинтър, един от авторите с най-много радиопиеси в творчеството си, казва: „Обичам да пиша за радиото със звуковата му същност заради свободата, която дава. Можам да експериментирам с формата – радиото дава възможности за гъвкавост и променливост на структурата, далеч превъзхождащи възможностите на кое да е друго средство. А от гледна точка на съдържанието – можам да му отпусна края и да се забавлявам с открителство, което би било отхвърлено от всяка друга медия.“ Това твърдение отлично изразява нерегламентираните правила на играта в дискурса автор-публика.

И все пак драматургията, създавана за радио, приема основната част от правилата в структурирането на драматичния текст, като ги „пречупва“

през призмата на собствените си методи на въздействие. В известен смисъл по-близка до особеностите на епическия театър, така както Брехт го определя (но това е тема на отделно изследване за посоките и степенята на епизиране на текста), радиодрамата изисква по-съгъстено драматично действие, чието напрежение възниква и въвлеча в хода му, образите в него се нуждаят от ясна идентификация, без разбира се това да ги лишава от развитието и променяемост, изграждането на сюжетния разказ не е зависимо от линейната реалност, в която са разположени събитията, а езикът представлява условието, без което не е възможно да се говори за значимо и амбициозно постижение в този жанр. Да припомним – времето и драматичното пространство са неговите две измерения и ако си позволя да перифразирам Лиотар, в тях „време-пространство-материята“ трябва да се преобразува във „време-пространство-звук“, за да се постигне истинския, вълнуващ образ на творбата. Позицията на автора, пишец за радиотеатър изисква боравенето с тези измерения, способността по-скоро „да чува“, отколкото „да вижда“. Впрочем това е необходимо условие и при адаптацията на всеки текст за радиото и се отнася за всички участници в този процес. Защото тук става дума за онзи „вътрешен взор“, който може да пресъздава света в друга „видимост“, да постигне зрелищността извън или над визуалната ѝ конкретност.

Никъде по света (включително и у нас) радиотеатърът не разчита единствено на оригинални радиопиеси – за развитието на такава продуцентска

дейност се изискват значителни средства, и разбира се кръг от автори, които имат траен професионален интерес към жанра. И едното, и другото съществуват (позовавам се на практиката на радиотеатъра при БНР), но в границите на умерено субсидиране и на творческо любопитство и желание за разнообразна реализация от страна на драматурзите (макар че именно от радиотеатъра и в миналото, и сега са „тръгвали“ към голямата сцена редица талантиливи автори). И все пак, заради спецификата – този път на самото радио с почти денонощния му контакт с аудиторията, а и заради творческото предизвикателство, изкушението да се „въведат“ в радиотеатъра текстове, писани за сцена и да се драматизират литературни произведения е наистина голямо. Възможностите за избор са респектиращи, но жанрът в известен смисъл налага своите ограничения. Освобождаването на един текст от материалните му белези не означава, че той е готов за интерпретация в радиотеатъра, това е очевидно и няма нищо общо с неговите качества. Произведението, което може да се превърне в интересен радиоспектакъл трябва да съдържа възможната проекция на действието и образите в друга реалност, близка, но не идентична с оригиналната. Вече споменах понятието интерпретация – именно то е в основата на това преображение. Не адаптация, не „превод“ чрез звукови прийоми, а асимилация на зрелищното и връщането му към зрителя/слушател в друга сетивна област. Процесът е сложен и включва всички фази от раждането на спектакъла – от избора на текста, през ре-

жисьорската идея и подбор на състава до режисурата на звукозаписния път, работата над звуковата и музикалната партитура, монтажа. Приоритетите тук са многобройни, а и равностойни. За създаването на акустичната версия на пиесата (независимо дали е написана специално за радиото или не) се изисква пълна концентрация и уточнени концепции – на режисурата, музикалното присъствие, звуковата среда; импровизацията всъщност не е възможна, или поне нейното място е относително: тя е заменена по-скоро от добре пресметнатото и намерено звуково решение, адекватно на зрителното, както и на максимално познаване на технологичните начини за постигането му. За да се случи това, би трябвало да съществуват идеални материални, времеви и технически условия, но добре знаем, че това не винаги е възможно. Често (поне в практиката на Националното радио, а то засега е единствения продуцент на радиотеатър) се работи „въпреки всичко“, в градус на ентузиазма, със средства не винаги заплащащи професионализма. Но пък се изкушавам да посоча макар и произволно подобрени примери на радиоспектакли, постигнали онази сила на въздействие, която отрежда наистина достойното им място в това пространство от театралната ни култура: блестящите „Лазарица“ и „Добродушните смокове“ (реж. Иван Добчев, музика Теодоси Спасов) на Йорган Радичков, с уникалната възможност словото му саму да се визуализира във въображението, „От другата страна“ на Станислав Стратиев, „Чудо“ на Иван Радоев, „Втора сряда“ на Маргарит Минков, а също и документалният

спектакъл на Пламен Марков „Гласове отвътре, гласове отвън“ с тяхната провокация в усещането за българския характер; „Делириум за двама“ на Йонеско, „Там вътре“ на Метерлинк, „Последната лента“ на Бекет, „Мълчание“ и „Нещо като Аляска“ на Пинтър, „Посвещава се на Ялта“ на Бродски, заглавия от панорамата на британската радиодраматургия като „Пет мълчания“ на Шийла Стивънсън и „Сивият човек“ на Джийл Авънс... и разбира се, произведения на едно ново поколение български драматурзи, което вече има собствен почерк в радиото – Теодора Димова, Яна Добрева, Ана Топалджикова, Георги Тенев... След авторите би било непълно, ако не добавя и имена на режисьорите, проявили интерес към този специфичен жанр като Иван Добчев, Крикор Азарян, Здравко Митков, Илия Добрев, Явор Гърдев; композитори като Асен Аврамов, Теодоси Спасов... и естествено професионалистите в тази област Мария Нанчева, Ребека Арсениева, Илия Атанасов, Петър Дамянов... Това много откъслечно и произволно позоваване на примери от практиката на нашия радиотеатър ми дава повод да припомня колко голяма е неговата репертоарна амплитуда, какви културни пластове може да обхване. Нещо повече, тенденциите в репертоарната му политика не засягат само определен период, съизмерим с нов театрален сезон, да речем, те имат своите корени в годините, в огромния фонд от реализирани произведения, в самата идея за паметта. И това е добре осъзнато в страни, в които въпросът не е дали и с какви средства да съществува радиотеатър, а как най-пълноценно да се реализира, възползвайки

НА ФОКУС

се от мощните технологии за производство и разпространение.

Между заглавията, които посочих има и театрални спектакли, преработени по-късно за радио, и присъствието им не само не оспорва твърдението за собствена стилистика на радиодрамата, а го допълва в частта му за съхраняването на уникалните творчески индивидуалности. Характерът на работата пред микрофона изисква особено поведение на артистичната природа – овладяването ѝ, трансформация на изразните средства и чувствата, насищане на изровното поле между микрофоните с вътрешно действие, друго качество на общуването, концентрирано във въз-

можностите на човешкия глас. А точно този глас си струва да бъде чул. И разпознат в опитите да ни разказва за „другата реалност“. Просто трябва да проявим малко желание да навлезем в нейната ниша. Защото както пише Брехт: „Ако искаме да постигнем художествена наслада, съвсем не е достатъчно да желаем да потребяваме сред удобство и за малко средства резултата от някаква художествена дейност. Необходимо е да участваме в самата дейност, самите ни да сме в някаква степен създатели, да сме склонни да употребим въображението си, да присъединим личния си опит към опита на артиста или да му го противопоставим.“