

АНА ТОПАЛДЖИКОВА

ЗА МОНОДРАМАТА И МЕЖДИННИТЕ ФОРМИ

Монодрамата е драматургичен текст предназначен да бъде изпълняван от един актьор. Тя представлява интерес за зрителя от края на XVIII в., преживява своето възраждане в началото на XX в. и широкото си разпространение в края на XX в. и началото на XXI в. Очевидна е връзката ѝ с монолога и в този смисъл може да бъде разглеждана като вътрешен монолог адресиран към въображаем партньор или към зрителя. Тъй като в самата си същност монологичният текст в своята изповедност е близък до лириката, можем да кажем, че доколкото е лирична, монодрамата е не-драматична. Действително, изповедният характер на монодрамата е в противоречие с необходимостта от сблъсък на две противоположни позиции, които стои в основата на диалога на една реалистична, натуралистична грама. Но това противоречие, което определя монодрамата като съществено по-близка до лиричното, отколкото до драматичното, може да бъде компенсирано с довода за наличието на вътрешен драматизъм, изправяне на героя сам срещу себе си или с пренасянето на конфликта между него и опонента му във въображаемия свят на вътрешния монолог. Същевременно можем да открием пресечни точки на монодрамата с прозата, като имаме пред вид информационния пласт на текста, който често в наративна форма проследява хода на събитията. От друга страна, противоположността на определена теза, на

въображаем партньор или на зрителя, носи драматичната същност на монодрамата, защото конфликтът е същността на драматичното.

В постмодерната ситуация монодрамата се развива многостранно. За това допринася от една страна тенденцията на цялостния текст към разпад – в този смисъл тя може да бъде видяна като отломък от цялото, в който е фокусирана гледната точка на единия партньор, възможност да бъде чуто неговия вътрешен глас. Авторите на монодрама от втората половина и края на XX в. развиват текста в посока на онова, което готогава е било приемано за негова слабост. Монодрамата е изглеждала изкуствено лишена от диалог, преднамерено обърната към зрителя, което като цяло я прави неправдоподобна. Постмодерният автор превръща тази непълноценност в качество. Самата неправдоподобност е видяна като възможност за друга форма на контакт между актьор и зрител. Така се ражда своеобразната театралност на монодрамата като вътрешен монолог – изваждане навън на всичко онова, което протича като поток на съзнанието или се таи в подсъзнанието.

Театралната практика от последните години показва, че монодрама се пише преди всичко от автори-драматурзи и от актьори. Възщност това са двете професии, които лично се изразяват чрез нея. Драматургът остава с личното си присъствие в текста, а актьорът изразява себе си директно

пред зрителя. В този смисъл режисьорът е отдалечен от зрителя, неговата лична позиция, идеи и усещания са пре-предадени чрез актьора, както и чрез цялостната визия на спектакъла. Може да се каже, че концептуалният режисьорски театър, който има своя пик през 60-те и 70-те години на ХХ в. е опозиция срещу тази даденост – себедоказване на режисьора, изразяване на себе си пред зрителя, извеждане на режисьорско „себе си“ като максимално видимо и осезателно в театрален смисъл. Това се е случвало и с останалите театрални професии. Режисура е най-млада – възниква едва в ХІХ в., докато актьорът и авторът са „в театъра“ откакто той съществува. Като се има пред вид всичко това, може да се каже, че моноспектакълът като естетическа позиция е максимално отдалечен от режисьорския театър, тъй като той оставя актьора и текста в недвусмислено пряк контакт със зрителя. Това съвсем не означава, че добрият моноспектакъл не се нуждае от режисьор. Но тук вече говорим за една режисура, която владее самосъзнанието и умението да се изрази чрез останалите, да премине към зрителя вливайки своя глас в сложната тъкан на една многогласна структура.

Връщайки се назад във времето, можем да открием монограмата на експресионизма в един текст на Жан Кокто – „Човешкият глас“. Авторът разиграва в театрална ситуация мотива на самотата – раздяла по телефона до финала, в който една жена се самоубива, увивайки телефонната жица около врата си. Телефонът присъства като единствената и последна връзка с любимия, своеобразна „пънна връв“, която е била връзката ѝ с живота. Човешкият глас

е отсъстващото, към което е насочена енергията на целия монолог. По-късно в един абсурдистки текст – „Последната лента на Крап“ на Бекет се срещат отново човекът като живо присъствие и човешкият глас. Персонажът беседва с другите свои „Аз“ от различни периоди на живота, запазени на магнетофонна лента.

В нашата драматургия имаме няколко много силни текста в областта на монограмата – „Лазарица“ на Йордан Радичков, „Великденско вино“ на Константин Илиев, „Втора сряда“ на Маргарит Минков, както и два текста на Станислав Стратиев, които представят една друга тенденция – междинна форма между монограмата и драматургията за няколко действащи лица, която е структурирана изцяло върху монолога. В „Лазарица“ и „Великденско вино“ монологът е агресивен към нечие безответно присъствие на сцената – кучето при Радичков и немият при К. Илиев. Маргарит Минков също въвежда един въображаем опонент – пишещата машина, която отвърща с вариации на „траката – трака – трак...“ „Лазарица“ следва биологичния часовник на човешкия живот в синхрон с космическите цикли, „Великденско вино“ се обръща към личната и същевременно към общонационалната съвест с въпроса за вината, „Втора сряда“ се занимава с неравностойната борба на човека – в битов и във философски план – с неразрешимите въпроси на живота. В „От другата страна“ и „Празни стаи“ Станислав Стратиев търси друга форма на съществуване на монограмата, разширявайки пространството на монолога. „От другата страна“ е поредица от монолози на изхвърлените „зад борда“ на живота старци. „Празни стаи“ е струк-

турирана върху монолога на самотния човек-кариатида, прекъсван от диалозите му с един реален персонаж – крадец и въображаеми за него събеседници – любимата (вече в миналото) и сина (вече в чужбина), а също – гласа на съпругата по телефона.

В монограмата от последните десетилетия се открояват няколко тенденции. „Нощта преди горите“ на Бернар-Мари Колтес е написана като загърхана експресивна изповед – без препинателни знаци. Едно дълго изречение, което протича всъщност по време на цялата монограма и е самата монограма, като едва накрая е поставена точката – единствен препинателен знак. Такова писане е характерно за определена стилистична посока в световната литература от втората половина на миналия век. Монограмата на Колтес е изповед, адресирана към един непознат. Изповед за самотата, страховете, влеченията на различния, на човека от малцинството – различен било като национална, религиозна или сексуална идентичност. Онова, което най-силно характеризира стила на тази монограма е нейната сетивност. В този смисъл различна от нея е „Контрабасът“ на Патрик Зюскинд, в която авторът полага в рационално и спокойно подредена структура маниакалната изповед на един музикант за странното му общуване с неговия инструмент. Едно общуване, в което самотникът, обратно на самотника на Колтес, който независимо от рисковете жадува и търси човешкия контакт, е напълно изолиран от човешкия свят. Единственото „съществуване“, на което се е посветил, е огухотворения от него контрабас. И обратно на този типично абсурдистки модел, в своята последната пиеса, мо-

нограмата „Психоза 4:48“ Сара Кейн е разголваща се до пълна откровеност в своята болезнена изповед – тук авторът натуралистично присъства в своя текст. Монологът всъщност е адресиран към въображаемия партньор – психиатъра, който е едновременно опонент и обект на натрапчива обсебя. В броя на сп. „Панорама“ (2/2000 г.) посветен на френскоезичната драматургия, е публикувана монограмата „Учителят или сянка върху дъската“ от Жан-Пиер Допан. Конструктивният белег на този текст е преди всичко поведствувателен. Един учител, който мрази учениците си се връща назад към причините, които са го подтикнали към насилие.

Прави впечатление, че навсякъде в тези текстове на съвременната драматургия монологът, който е едновременно „материал“ и същност на монограмата, е преди всичко отношение на автора към темата. Той е изповед, споделяне, но същевременно и коментар. Съвременните автори търсят нов тип излизане извън рамките на диалогичната форма. Така се появява *междугинен текст* – между монограмата и традиционната пиеса за повече от едно действащо лице. Поредица от монолози на различни персонажи, които всъщност разказват всеки по своему множество истории, отправени към една обща история – онова събитие, в което по някакъв начин същностно или периферно всички те участват. Структурата е изградена от наславането на тези различни монолози. Става дума за нова разновидност на текста за театър, която отваря драматургията в по-голяма степен към прозата, доколкото наративът прониква активно в монолозите на отдел-

ните персонажи, дава и известна „обективност“ на съществуването на общи за всички ситуации“ и същевременно структурирането на отделните монолози в едно цяло дава различните гледни точки към определена тема. Доколкото всеки един от монолозите може да бъде видян и като изповед, откриваме дълбоко, съкровено личностното – разширяването в посока към поезията. Откриваме и порасналия интерес на съвременния текст към интерпретацията – всяка интерпретация е преди всичко отношение, пречупване през индивидуалната оценка.

„В сянката на лимоновите гръвчета“ от Конър Макферсън, публикувана в „Панорама“ (2/2002 г.), посветен на британската драматургия, е силно потвърждение на тази тенденция. Авторът изгражда една структура от няколко монолога – редуват се монолозите на три действащи лица. Има едно събитие, в което и тримата по някакъв начин участват, ситуации, които са общи и за тримата, но всеки един от тях се докосва по различен начин до събитията. Субективността на всеки един от монолозите превръща определен факт в централен или периферен и дава не само различна оценка на случващото се, но и го прави едновременно обективно съществуващо „някъде“ и дълбоко личностно интерпретирано, изкривено от траекторията си в посоките на индивидуалното мислене и сетивност. Да бъдеш идеалист или скептик, това не е само вътрешна нагласа и убеждения, това поражда действия в една или друга посока. И ако две момчета са отгледани от позитивен в морала и в поведението си човек, който се е провалил социално и с това е зависим от обстоятелствата, от по-силните,

какъв ще бъде техният избор? Авторът събира гледните точки на трима души – двамата сина и един преподавател, техен приятел.

Силното активизиране на монограмата от края на ХХ в. насам се определя и от чисто театрални мотиви – от промените в самосъзнанието на актьора като човек на театъра. Режисьорът-концептуалист е достигнал своя апогей и започва да залязва отвъд театралния хоризонт като диктатор на всичко, което се случва на сцената – от текста до тялото на актьора, полагащо в пространството и манипулирано в него. У актьора се пробужда създавателен дух: „Аз не съм само изпълнител, аз съм креативен и в областта на идеите.“ Тази посока на мислене мотивира до голяма степен разрозяването на толкова много авторски моноспектакли в последните десетилетия. (Друга причина за създаването им е и тяхната мобилност – моноспектакли от типа one man show обикалят много лесно света). Актьорът добива самочувствието да създаде спектакъл изцяло от свое име. Той е едновременно автор на текста, режисьор и изпълнител. Създава един продукт, който го изразява напълно. И всъщност никоя от театралните професии не е в състояние да направи това – да се изрази така всецяло в спектакъла само чрез себе си. Неволно човек си задава въпроса: а щом театърът стигна до тази точка, как ще продължи нататък? Преливането между изкуствата, проникването на нови медии в до преди време уютно затвореното между актьор и зрител театрално пространство дават нови посоки на развитие на театъра. Там някъде се очертава силуетът на театралното бъдеще...

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-