

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
LATVISTIKAS UN BALTISTIKAS NODAĻA

RADIOTEĀTRA POĒTIKA:
LATVIJAS PIEMĒRS

MAGISTRA DARBS

Autors: Agnese Linka

Studenta apliecības numurs: al17135

Darba vadītāja: asoc. prof. p. i. Līga Ulberte

RĪGA 2019

Anotācija

Pētījums „Radioteātra poētika: Latvijas piemērs” ir mēģinājums raksturot radioteātra rīcībā esošos specifiskos mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus un to lietojumu Latvijas Radioteātra 21. gadsimta sākuma iestudējumos. Pētījumā tiek apskatīts radioteātra jēdziens un radioteātra poētiku formējošie faktori, kā arī analizēts to lietojums 10 Latvijas Radioteātra iestudējumos: “Kauja pie Knipskas” (režisors Harijs Gerhards, 1999), “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” (režisores Irēna Cērmāne un Diāna Bērza, 2002), “Svētais Grāls” (režisors Tamurs Tohvers, 2003), “Eh!” (režisore Irēna Cērmāne, 2004), “Privāta reportāža” (režisors Lauris Gundars), “Melnais meža strazds” (režisore Diāna Bērza, 2005), “Pulss” (režisors Ivo Briedis, 2005), “Būda mežā” (režisore Ināra Kolmane, 2015), “X un Y” (režisore Aija Treija, 2015), “Zaļa līgava” (režisors Viktors Jansons, 2015).

Atslēgvārdi: radioteātris, Latvijas Radioteātris, radioteātra vēsture, skaņu māksla, skaniskie izteiksmes līdzekļi, akustiskās zīmes.

Annotation

The research paper „Poetics of Radio Theatre: Example of Latvia” is an attempt to pinpoint specific means of artistic expression in radio theatre and the use of it in the Radiotheatre of Latvia. The study explores the concept of radio theater and classifies the artistic means of expression used in it and also looks for them in 10 productions, which are analyzed in the paper: „Kauja pie Knipskas” (Battle at Knipsk), “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” (One Night in a Young Man's Life), “Svētais Grāls” (The Holy Grail), “Eh!” (Eh!), “Privāta reportāža” (Private Report), “Melnais meža strazds” (Black Forest Thrush), “Pulss” (Pulse), “Būda mežā” (Hut in a Forest), “X un Y” (X and Y), “Zaļa līgava” (Bride of the Grass Snake).

Keywords: radio theater, Radiotheatre of Latvia, history of radio theater, sound art, acoustic means of expression, acoustic signs.

Saturs

Ievads	3
1. Radioteātris. Teorētiski vēsturisks ieskats	6
1.1. Radioteātra jēdziens	6
1.2. Radioteātra rašanās un attīstība pasaulē	8
1.3. Radioteātris Latvijā	14
1.4. Teorētiskās pieejas radioteātra pētniecībā	20
2. Radioteātra poētiku formējošie faktori	25
2.1. Neredzamības fenomens	25
2.2. Prāta teātris	26
2.3. Dramaturģijas specifika	29
2.4. Paralingvistiskie izteiksmes līdzekļi	31
2.5. Skaņas un klusums	36
2.6. Mūzika un ritms	42
3. Teksta veidošanas principi Latvijas Radioteātra iestudējumos	44
3.1. Teksta pielāgošana radioteātra vajadzībām	44
3.2. Teksta radīšana radioteātra vajadzībām	48
4. Aktiera loma Latvijas Radioteātrī	52
4.1. Balss	52
4.2. Personība	56
5. Skaņas dizains Latvijas Radioteātra iestudējumos	59
5.1. Skaņu efekti, trokšņi	59
5.2. Mūzika	63
Secinājumi	69
Avoti un literatūra	72

Ievads

Maģistra darba **tēma** ir radioteātra poētika un tās pielietojums Latvijas Radioteātra iestudējumos. Poētikas jēdziens šajā pētījumā lietots kā māksliniecisko izteiksmes līdzekļu kopums. Maģistra darba **mērķis** ir raksturot un analizēt specifiskos radioteātra izteiksmes līdzekļus, kā piemērus izmantojot atsevišķus Latvijas Radioteātra iestudējumus. Maģistra darba **uzdevumi** ir: 1) apskatīt radioteātra jēdzienu; 2) raksturot radioteātra rašanās vēsturi un attīstību pasaulē un Latvijā; 3) apkopot teorijas par radioteātra mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem un to specifiku; 4) analizēt atlasīto radioteātra iestudējumu kopumu un identificēt tajos lietotos mākslinieciskos izteiksmes līdzekļus; 5) izdarīt secinājumus par Latvijas Radioteātrī valdošajām poētikas tendencēm 21. gadsimta sākumā.

Problēmas raksturojums. Mākslinieciski augstvērtīgā radioteātra iestudējumā jāapvienojas radošiem skaņas dizaina meklējumiem un radio formāta specifikas diktētām dramaturģijas likumībām. Radioteātra teorētiķi (Elke Havelere (*Elke Huwiler*), Tims Krūks (*Tim Crook*)) apgalvo, ka tieši radio vajadzībām tapuša dramaturģiskā materiāla iestudējumi ir radioteātra radošās darbības vērtīgākā daļa, kas spēj vispilgtāk atainot žanra poētiku un izteiksmes līdzekļu pielietojumu, jo dramatiskajam teātrim rakstītām lugām vai prozas darbiem, ko arī mēdz adaptēt iestudēšanai radioteātrī, raksturīga literārā paradigma, kas neparedz akustisko un lingvistisko zīmju sistēmu līdzvērtīgu pastāvēšanu. Latvijas Radioteātra praksē ir ļoti maz tieši radioteātrim rakstītu raidlugu. Veicot nozares profesionāļu aptauju, lai sastādītu analizējamo avotu sarakstu, izrādījās, ka no vairāk kā 1200 Latvijas Radioteātra arhīvā uzglabāto radioiestudējumu tikai daži tapuši pēc speciāli veidota dramaturģiskā materiāla. Tas skaidrojams ar vēsturisko tradīciju – tāpat kā Rietumeiropas vadošajos radioteātros (Vācijā, Lielbritānijā un citās vāciski un angļiski runājošās valstīs) 20. gadsimta 30. – 50. gados pastāvējusi radiodrāmas centrēšanās uz literāro funkciju, tas noticis arī Latvijā. Padomju okupācijas apstākļos, Latvijas Radioteātris nav piedzīvojis to paradigmas maiņu, kas Vācijas un Lielbritānijas teātros notika 20. gadsimta 60. gados, kad radās skaņu gleznas jeb skaņu ainas jēdziens un radioteātris izpelnījās autonomas, akustiskas teātra mākslas statusu. Tāpat kā dramatiskajā teātrī un citos mākslas žanros pēc neatkarības atjaunošanas, arī Latvijas Radioteātrī vērojams jaunu ideju pieplūdums un 21. gadsimtā notiek mēģinājumi radīt mūsdienīgus radioteātra iestudējumus.

Maģistra darbā izmantotās **pētnieciskās metodes** ir: 1) vēsturiskā metode pielietota, izzinot radioteātra fenomena pirmsākumus un attīstību gandrīz 100 gadu gaitā, apkopojot informāciju par žanra attīstību un dažādiem apstākļiem, kas ietekmējuši šo procesu; 2) semiotiskā pieeja realizēta, analizējot radioteātrim raksturīgo zīmju valodu un interpretējot to pielietojumu Latvijas Radioteātra iestudējumos; 3) naratoloģiskā pieeja, lai skatītu radioteātra iestudējumos izmantoto tekstu uzbūvi; 4) fenomenoloģiskā metode – lai fiksētu un raksturotu, kā uz klausītāja uztveri iedarbojas konkrētu poētisku paņēmieni lietojums.

Maģistra darba **avotu izvēle** veikta, meklējot mērķtiecīgus radioteātra poētikas izmantojuma piemērus Latvijas Radioteātra jaunāko laiku repertuārā, kā arī konsultējoties ar Latvijas Radioteātra profesionāļiem un lūdzot nosaukt, viņuprāt, specifiskiem radioteātra mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem bagātākos iestudējumus. Izvērtējot saņemtos ieteikumus un koncentrējoties uz pēdējo 20 gadu laikā tapušiem darbiem, pētījuma autore atlasījusi 10 Latvijas Radioteātra iestudējumus, tā, lai tie pārstāvētu atšķirīgus dramaturģiskā materiāla izcelsmes veidus: literāru darbu pārlikumi, dramatiskajam teātrim rakstītu lugu adaptācija un raidlugas – speciāli radioteātrim tapuši teksti. Jaunāko laiku iestudējumi izvēlēti analīzei arī tāpēc, ka, apzinoties milzīgo avotu lauku – Latvijas Radioteātra apjomīgo arhīvu – hronoloģiskais ierobežojums bija neizbēgams. Ar jaunāko laika iestudējumiem strādāt šķita izdevīgi arī tāpēc, ka bija iespējamas intervijas ar to veidotājiem. Arī teorētiskie avoti, kas vēsta par radioteātra poētiku un izmantoti maģistra darbā, tapuši apmēram šajā laika posmā.

Atlases rezultātā analīzei šī pētījuma ietvaros izvēlēti gan pielāgoti literāri vai dramaturģiski darbi, gan speciāli radioteātrim radīti teksti. Pielāgotie darbi:

- Jāņa Poruka stāsts “Kauja pie Knipskas” (režisors Harijs Gerhards, 1999);
- Andrusa Kivirehka stāsts “Svētais Grāls” (režisors Tamurs Tohvers, 2003);
- Egila Ermansona luga “Eh!” (režisore Irēna Cērmāne, 2004);
- Sandras Vensko luga “Melnais meža strazds” (režisore Diāna Bērza, 2005);
- Erika Ādamsona novele “X un Y” (režisore Aija Treija, 2015);
- Aspazijas luga “Zaļa līgava” (režisors Viktors Jansons, 2015).

Speciāli radioteātrim rakstītie:

- Ivo Brieža raidluga “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” (režisores Irēna Cērmāne un Diāna Bērza, 2002);
- Laura Gundara raidluga “Privāta reportāža” (režisors Lauris Gundars, 2004);

- Ivo Brieža raidluga “Pulss” (režisors Ivo Briedis, 2005);
- Aivas Birbeles raidluga “Būda mežā” (režisore Ināra Kolmane, 2015).

Temata **līdzšinējā izpēte** nav apjomīga. Latvijas Kultūras akadēmijā Kultūras teorijas un vēstures katedrā Iveta Bērziņa 2003. gadā aizstavējusi maģistra darbu “Audio teātra vizualitāte”, kurā aplūko audio teātra fenomenu un analizē latviešu dramaturģijas klasiķu 19. gadsimta beigu – 20. gadsimta sākuma darbu iestudējumus Latvijas Radioteātrī. Latvijas Universitātē Sociālo Zinātņu fakultātē 2013. gadā Paula Gulbinska darbā “Latvijas Radioteātris un tā iestudējumi Atmosferas periodā” pētījusi Latvijas Radioteātra darbību 1987. – 1991. gadā, pētniecisko pieeju balstot nacionālās identitātes formēšanās konceptos. Netieši atsevišķiem radioteātra specifikas aspektiem pievēršas arī mākslas zinātņu doktora grāda kandidāte Zane Daudziņa, kas Latvijas Kultūras Akadēmijā strādā pie promocijas darba „Aktiera runa latviešu teātrī 21. gadsimtā”.

Galvenā pētījumā izmantotā **teorētiskā literatūra** par radioteātra mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem un to specifiku ir Tima Krūka, kā arī Roberta Mota (*Robert L. Mott*) grāmatas, svarīgs avots ir Elkes Havileres zinātniskā publikācija. Maģistra darbā izmantoti arī teorētiski koncepti no vācu teātra pētnieces Ērikas Fišeres-Lihtes (*Erika Fischer-Lichte*) un franču teātra zinātnieka Patrisa Pavī (*Patrice Pavis*) darbiem, kas apskata dažādas teātra priekšnesuma analīzes iespējas.

Kopumā Latvijas Radioteātra publicitāte 21. gadsimtā ir zema. Laikā no 2002. līdz 2006. gadam Latvijas Radioteātrim ir piešķirtas nominācijas un balvas “Spēlmaņu nakts” ceremonijā, kategorijā “Labākais aktierdarbs radioteātrī”. Apjomīgu publikāciju plašsaziņas līdzekļos ir maz. Pārskatu par daļu no projektā “ReStarts” tapušajiem iestudējumiem “Radioteātra konteksti” portālā “Krodē.lv” 2014. gadā publicējusi Agrita Aune. Tā kā nav arī kvalitatīva un visaptveroša apkopojuma par Latvijas Radioteātra vēsturi un arhīva materiālu analīzes, tas ir ieteicams darba lauks **turpmākiem padziļinātiem pētījumiem**.

Maģistra darba **struktūru** veido piecas nodaļas: 1. nodaļa apraksta radioteātra jēdzienu, radioteātra vēsturi, attīstību pasaulē un Latvijā un pētnieciskās pieejas; 2. nodaļa ir teorētiska un aplūko radioteātra poētiku formējošos faktoros, bet 3., 4. un 5. nodaļa ir Latvijas Radioteātra iestudējumu un tajos izmantoto māksliniecisko izteiksmes līdzekļu analīze. Darba beigās ir secinājumi un avotu, kā arī izmantotās literatūras saraksts.

1. Radioteātris. Teorētiski vēsturisks ieskats

1.1. Radioteātra jēdziens

Radio ir plašsaziņas līdzeklis, kas izplata informāciju, sūtot un uztverot skaņas viļņus jeb signālus.

Ar jēdzienu **radio teātris** šajā pētījumā apzīmēta teātra nozare, kas veido dramaturģiskus darbus skaņu formātā. Jēdzienam radio teātris starptautiski nereti kā sinonīms lietoti apzīmējumi audio teātris vai audio drāma (*drama*),¹ tādējādi saglabājot uzsvaru uz šī žanra skanisko formātu, tai pat laikā it kā raksturojot plašāku, ar radio kā mediju nesaistītu mākslas darbu izplatīšanas veidu. Tā kā Latvijā skaņu formātā radītu teātra iestudējumu patstāvīga (ar radio nesaistīta) veidošana un izplatīšana nenotiek un arī pētījumā analizētie avoti ir Latvijas Radioteātra iestudējumi, tad šī pētījuma ietvaros izvēlēts lietot apzīmējumu radio teātris.

Radio teātra iestudējums šī pētījuma ietveros ir skaņu formā radīts un ierakstīts dramaturģiskas izcelsmes mākslas darbs, paredzēts pārraidīšanai radio un/vai padarīts pieejams interneta vidē, mūsdienās aizvien biežāk – arī podraidēs jeb aplādēs.² Radioteātra iestudējuma galvenās sastāvdaļas ir runa, skaņas efekti un trokšņi, kā arī mūzika.

Britu teātra zinātnieks, Līdsas (*Leeds*) Universitātes profesors Martins Benems (*Martin Banham*) norāda, ka diskusija par formāta robežām ir allaž aktuāla un akadēmiskiem mēģinājumiem rezervēt radio teātra jēdzienu tikai mākslinieciski augstvērtīga iestudējumu klāsta apzīmēšanai ir nācies piekāpties miljonu klausītāju iemīļotu masu kultūras produktu priekšā.³ Starpkaru periodā arī ASV top ļoti daudz radio *ziepju operu*. Ja tās neuzskatītu par radioteātra sastāvdaļu, tad ASV šis apjomīgais žanrs saruktu līdz nenozīmīgiem apmēriem. Tādējādi Benems norāda, ka viss – gan dramatisēti lasījumi, gan trilleri un komēdiju seriāli, gan dramaturģijas

¹ Ar teātri angļu valodā cieši saistīts jēdziens *drama* – tas apzīmē gan teātrim, radio vai TV uzvedumam domātu lugu, gan tēlošanas darbību. (*Oxford bez g.*)

² Šis jēdziens tiks skaidrots nodaļā 1.2., 15.lpp.

³ Varētu, piemēram, diskutēt, vai gadu desmitiem BBC (*British Broadcast Company*) veidotais seriāls “Strēlnieki” (*The Archers*) ir augstvērtīgs konkrētās teātra formas atzara darbs, vai izklaides produkts, kas domāts masu patēriņam. BBC ēterā “Strēlnieki” pastāv kopš 1950.gada un tiek raidīts joprojām, sēriju skaitam 2019. gadā tuvojoties 19 tūkstošiem.

klasikas iestudējumi, gan oriģinālas raidlugas – kopā veido radioteātra repertuāru. (Banham 1988: 897)

Radioteātris gan Latvijā, gan ārzemēs ir maz akadēmiski pētīts fenomens. Vācu literatūras un radioteātra pētniece no Amsterdamas Universitātes Elke Haviere uzsver pētniecības problēmu, kuras pamatā ir tieši žanra definējums un attiecīgi – radio teātra iestudējumiem piemērotu analīzes instrumentu trūkums. Viņa skaidro, ka radioteātris joprojām tiek daļēji uzskatīts par literatūras atzaru un tāpēc pētīts, balstoties literatūrzinātnes teorijās vai arī vadoties pēc ierastajām dramatiskā teātra analīzes metodēm. Haviere piedāvā tēzi, ka radioteātris ir pilntiesīga, patstāvīga akustiskās mākslas forma un kā tādu to pienāktos arīdzan pētīt. Viņa arī norāda, ka skaņu teātrī pastāv stilu dažādība, neskaitot augstākminētos piemērus, pie radio teātra pieder arī:

- dialogu/monologu lugas;
- eksperimenti ar valodu un mūziku;
- dokumentāli apraksti;
- radio seriāli;
- literatūras adaptācijas;
- interaktīvas radiolugas.

Savā pētījumā Haviere secina, ka radioteātra attīstība vēl nav nonākusi fāzē, kurā šīs mākslas formas robežas būtu pilnībā definējamas. Aizvien jaunu skanisko stāstniecības formu (piemēram, radiolugu–performanču un interaktīvo radiolugu) rašanās liecina, ka tas ir atvērts pārmaiņām un ar sašaurinātiem formulējumiem vai priekšrakstiem nevajadzētu to ierobežot. (Huwiler 2005: 49)

1.2. Radioteātra rašanās un attīstība pasaulē

Lielbritānijā, ko var uzskatīt par radioteātra lielvalsti, šī žanra attīstība aizsākas 20. gadsimta 20. gados. 1923. gada februārī britu raidsabiedrība „British Broadcasting Company” (*turpmāk tekstā – BBC*)⁴ pirmo reizi radio pārraida fragmentus no Viljama Šekspīra lugām “Jūlijs Cēzars”, “Henrijs VIII” un tā paša gada maijā translē luga “Divpadsmitā nakts” iestudējumu pilnā garumā. Pirmā tieši radio formātam rakstītā luga BBC ir Ričarda Hjūza (*Richard Hughes*) 1924. gada “Briesmu komēdija” (*A Comedy of Danger*). Dramaturgs min, ka viņam pasūtīts “uzrakstīt lugu, kurā būtu galvenokārt skaniski iespaidi, līdzīgi kā tolaik tapa mēmo filmu scenāriji, kas sastāvēja vienīgi no vizuāliem efektiem” (*Audioboom* 2014) un tā radīta pasaulē pirmā oriģinālā raidluga – stāsts par raktuvēs ieslodzītu cilvēku pārdzīvojumiem pilnīgā tumsā.⁵

Pirmā tieši radioteātra vajadzībām adaptētā luga ASV radioteātra vēsturē ir 1924. gadā iestudētā Jūdžina Valtera (*Eugene Walter*) “Vilks” (*The Wolf*), bet pastāv arī liecības par daiļliteratūras lasījumiem, kas dažādu ASV raidstaciju ēterā translēti vēl pirms tam, un vietēja mēroga dramatiskā teātra izrādēm, kas spēlētas radio studijās un pārraidītas tiešajā ēterā. 20. gadsimta 30. gados radioteātra pārraides aizņēma 14% no visas radiotranslācijas ASV. (*Wynn* 2017)

Radioteātra aizsākumi Krievijā datējami ar 1925. gada 25. decembri, jo šajā dienā Vissavienības radio ēterā izskan iestudējums “Vakars pie Marijas Volkonskas” (*Вечер у Марии Волконской*), kam pamatā kņazienes Volkonskas dienasgrāmatas dokumentālos notikumos balstītais oriģināscenārijs sarakstīts par godu dekabristu sacelšanās 100-gadei. (*Шерель* 2017: 28)

Par jaunas fonētiskās paradigmas formēšanos, kas saista radio un teātri un Eiropā norisinās 20. gadsimta pirmajā pusē, runā kanādiešu teātra pētnieks Mladens Ovadija (*Mladen Ovadija*). Viņš pievēršas skaņu mākslas autonomijas pirmsākumiem – dadaistu, ekspresionistu un visvairāk futūristu daiļradei un norāda, ka eksperimentiem ar skaņu efektiem tieši radio formātā bija nozīme arī t.s. *sintētiskajā teātrī*.⁶ Ovadija

⁴ Lielbritānijā bāzēta raidorganizācija, britu sabiedrisko mediju analogs, kurā apvienots radio, televīzija un interneta vietne, korporācija, kas veic gan iekšējās, gan ārējās pārraides un pārdod savas programmas citām apraides organizācijām visā pasaulē.

⁵ Formātam izdevīgā *tumsas* un *akluma* tematika radio dramaturģijā bieži izmantota arī turpmāk.

⁶ 1915. gadā publicētais “Futūristiskā sintētiskā teātra manifesti” paredz analītiskā, pedantiski psiholoģiskā, eksplikatīvi statiskā, precīzā teātra noliegumu, tas jānomaina ar sintētisku, alopisku, dinamisku, simultānu ireālu teātri. Lai to izdarītu, jāpievēršas zemapziņai un fiziskajai darbībai,

kā būtisku atzīmē faktu, kā teātri radio formātā savā 1933. gada publikācijā “Radio” (*La Radia*) ataino itāliešu futūristu idejiskais līderis un daudzu tā laika Eiropas teātra vadošo mākslinieku iedvesmotājs Filipo Tomazo Marineti (*Filippo Tommaso Marinetti*, 1876 – 1944), prognozējot, ka radio, būdams pārākais no medijiem, apvienojot gan teātra, gan kino, gan literatūras māksliniecišķos izteiksmes līdzekļus, savā māksliniecišķajā formā pārspēs citus teātra veidus, jo lietos “uztveres pastiprināšanas un transformācijas vibrācijas, kas radīsies no dzīvām un nedzīvām būtnēm, darbības, prāta stāvokļiem, kas pilni ar skaņu efektiem, bet bez vārdiem.” (*Marinetti, Masnata*, 1933) Ar radioteātra starpniecību Marineti piedāvā arī “likvidēt teātrim nepieciešamo telpas, laika un darbības vienotību, dramatiskos tēlus un auditoriju, kas ir pret visu jauno un par atpakaļrāpību.” (*Marinetti, Masnata* 1933) Futūristi definēja vides, apkārtnes un dabas trokšņus par skaņu teātrim derīgiem izteiksmes līdzekļiem un pareģoja plaša skaņu spektra ieraksta iespējas – tās varēs fiksēt ar sevišķi jutīgu aparatūru, kas būs spējīga ierakstīt visplašāko skaņas vibrāciju veidu. Viņi prognozēja arī mikrofona kā ierīces pieaugošu nozīmi vēl neatklātajā skaniskuma pasaulē. Marineti uzskatīja, ka radio funkcija ir estētiskas, ne komunikatīvas dabas un veidoja radiofoniskas sintēzes, piemēram, skaņu kolāžu “Attāluma drāma” (*Drama of Distances*), kurā viens pēc otra dzirdamas septiņas dažādas skaniskas ainas – maršs Romā, reliģiska mūzika no Tokijas, boksa mačs Ņujorkā, u.t.t. – eksotisku, bet reālu skaņu sēriju, apvienotu akustiskā mākslas darbā. (*Ovadija* 2013: 137) Protams, mākslas procesu tālākā attīstība ir pierādījusi, ka futūristu manifestā teikto par pilnībā realizējušos uzskatīt nevar, tomēr tajā paustās idejas ir mūsdienu skaņu efektu kā radioteātra māksla virziena iedīgļi.

Radioteātra izteiksmes līdzekļu attīstību un ietekmi uz auditoriju ilustrē viena no visu laiku slavenākajām radioteātra pārraidēm, kas notika 1938. gada 30. oktobrī Amerikas Savienotajās Valstīs (*turpmāk tekstā – ASV*), kad raidstacijā “CBS”⁷ tiek atskaņota režisora Orsona Velsa (*Orson Welles*, 1915 – 1985) dramatisēta Herberta Velsa (*Herbert Wells*) fantastikas romāna “Pasauļu karš” (*War of Worlds*) epizode. Pārraidi klausās ap 6 miljoniem amerikāņu un tā izraisa ažiotažu, jo, par spīti tam, ka iesākumā tiek pieteikts radioiestudējums, tomēr, pateicoties skaņu efektu

jānojauc sienu starp skatuvi un zāli, jāatsakās no žanriem, no skatuves kā reālistiskas vides, no secīguma notikumu attīstībā, u.t.t. Futūristu teatrālie eksperimenti iznesa atklātībā iracionālo impulsu un deva iedvesmu vēlākajam 60. un 70. gadu avangardam. (*Gulbe* 2011: 140 – 141)

⁷ “CBS” – “Columbia Broadcasting System” ir komerciāls radio un televīzijas tīkls ASV.

izmantojumam un reālistiskajam pārraides stilam, daudzi notic, ka sācies citplanētiešu uzbrukums planētai Zeme. (*History* 2018)

20. gadsimta 30. – 50. gadi ASV tiek dēvēti par žanra “zelta laikmetu”, kad radio tranzistors kalpo kā galvenais laika kavēklis katrā mājsaimniecībā, bet Eiropā kara laikā radioteātra attīstība apsīkst, radio tiek izmantots militārām vajadzībām un kā propagandas instruments.⁸

Salīdzinot turpmākās radioteātra attīstības tendences Rietumos un Padomju Savienībā, vērojamas gan līdzības, gan būtiskas atšķirības. Uzplaukumu radioteātris kā žanrs pēckara gados piedzīvo gan Rietumos, gan Padomju Savienībā, tostarp Latvijā. Tas notiek, pateicoties radio tehnoloģiju izaugsmei un arī tāpēc, ka televīzija vēl nav izplatīta un nav pieejama lielam skaitam mājsaimniecību. Tā, piemēram, magnētiskās ierakstu lentas izgudrošana un magnetofona tehnoloģijas ieviešana 40. gadu beigās un 50. gadu sākumā veicina visaptverošu radioteātra attīstību, jo tehnoloģija ir piemērota apkārtējās vides skaņu ierakstu veikšanai, bet lenta izrādās piemērota materiāla montāžai, tiešās translācijas vairs nav vienīgais iespējamais pārraides veids. Rodas trokšņu un skaņu ierakstu fonotēkas, kas kalpo radioteātra skaniskās izteiksmes vajadzībām.

Franču teātra zinātnieks Patriss Pavī (*Patrice Pavis*) savā darbā “Teātra vārdnīca” (*Словарь театра*) ir iekļāvis radioteātrim veltītu šķirkli. Viņš tam licis virsrakstu – “Sapņi un realitāte” un salīdzina, ka, tāpat kā televīzija, radioteātris ir atkarīgs no skaņu ieraksta un translācijas kvalitātes, kā arī organizācijām, kas iestudējumus finansē un dod tiem iespēju izskanēt ēterā. Lai arī teātra reformatori Bertolts Brehts (*Bertolt Brecht*, 1898 – 1956), Alfrēds Dēblins (*Alfred Döblin*, 1878 – 1957) un Žaks Kopo (*Jacques Copeau*, 1879 – 1949) radioteātri savulaik uzskatījuši par plašām tautas masām piemērotu nākotnes mākslu, taču attaisnot šīs cerības nav izdevies, uzskata Pavī. Viņš skaidro, ka par iemeslu tam pat nav bijis speciālas radio dramaturģijas trūkums (Pavī norāda, ka, radioteātrim attīstoties, šāds dramaturģijas virziens izveidojās Anglijā, Vācijā un daļā Francijas), bet gan situācija kultūrā kopumā. Radio konkurence ar televīziju, vispārēja komercializācija un daļēja valsts monopola atcelšana attiecībā uz raidstacijām, bezgalīgas un nesekmīgās diskusijas par neatkarīgo raidstaciju tiesībām, kultūras industrijas orientēšanās uz masu kultūras

⁸ Nacistiskās Vācijas propagandas ministrijas vadītājs Jozefs Gebelss (*Joseph Goebbels*) bija pārliecināts, ka, uzrunājot klausītāju un apelējot pie viņa iztēles, radio var mobilizēt emocijas un panākt nekritisku informācijas uztveršanu. (*Kruks* 2005: 12)

muzikālajiem standartiem, pieaugošā televīzijas un video hipnotiskā iedarbība uz publiku – tas viss, Pavī skatījumā, stāvējis ceļā radioteātra attīstībai. (*Ilavuc* 2003: 300) Taču Rietumeiropā un citviet pasaulē, demokrātijas apstākļos, šajā jomā strādājošiem māksliniekiem saglabājas interese par radioteātra žanru un pastāv iespēja nodarboties ar radošiem meklējumiem un eksperimentiem.

Pēc 2. pasaules kara ietekmīgā vācu literātu grupa “Gruppe 47”⁹ bija cieši saistīta ar vairākām raidstacijām. Tas deva literātiem iespēju veidot radioteātra estētiku Vācijā un noteica ciešu žanra saistību ar rakstniecību, tāpēc kopš 20. gadsimta 50. gadiem līdz pat mūsdienām daļa teorētiķu uzskata, ka radioteātra iestudējums ir literāra mākslas forma. Šis redzējums balstās pieņēmumā, ka vārds, nevis skaņa ir primārais radio kods, (*Crisell* 1994: 53) tātad, šķiet loģiski, ka mākslinieki, kas strādā ar tekstu, būtu tie, kas rada pamatmateriālu radioteātra vajadzībām, un, ja tādās jomās kā kino vai digitālā māksla strādāt ar paša medija piedāvātajiem elementiem tiek uzskatīts par pašsaprotamu, tad radioteātris Vācijā galvenokārt veidojies kā alternatīvs rakstniecības izpausmes veids (*Huwiler* 2005: 47) Arī vadošo Vācijas raidstaciju radioteātru vadības nostāja 20. gs. 50. gados veicināja to, ka tika nomāktas idejas par jauna veida estētikas nepieciešamību, tomēr 60. gados vairākiem radioteātra māksliniekiem izdevās iedzīvināt izmaiņas izpratnē par to, kādam jābūt radio iestudējumam, eksperimentējot ar esošo formātu un radot jaunus skaniskās stāstniecības piemērus. Tie tika dēvēti par „Jauno radiolugu” (*Neues Hörspiel*) un tiecās līdzsvarot attiecības starp valodu un citām radioteātrī eksistējošām akustiskajām zīmēm. Valodas semantiskā jauda vairs nebija galvenais elements, skaniskais materiāls varēja diktēt savus noteikumus. “Jaunās radiolugas” mākslinieki sāka veidot iestudējumus, kuros netika stāstīti lineāri sižeti, skaņu efekti nostādīti tekstam līdzvērtīgās pozīcijās. Lai arī šāds radioteātris tika kritizēts kā elitārs un masu auditorijai grūti uztverams skaņu mākslas veids ar jūtamu avangarda teātra un avangarda mūzikas ideju ietekmi, tas tomēr atstāja paliekošu ietekmi uz žanra estētiku.¹⁰ (*Huwiler* 2005: 48)

⁹ Neformāla vācu jauno rakstnieku apvienība, dibināta 1947. gadā ar mērķi atjaunot kara un nacisma deformētās vācu literatūras tradīcijas, grupas priekšgalā Hanss Verners Rihters (*Hans Werner Richter*). (*Britannica*: bez g)

¹⁰ Joprojām “Jaunā radioluga” un nu arī elektroniskās mūzikas un digitālo tehnoloģiju ietekme mūsdienu radioteātra tapšanā vāciski runājošās zemēs ir liela. Tā sauktās bez-naratīva radiolugas (radušās ne tikai “Jaunās radiolugas” ietekmē, bet arī iedvesmojoties no 20. gadu avangarda mūzikas eksperimentiem, tādiem kā Valtera Rutmana (*Walter Ruttmann*) “Nedēļas nogale” (*Weekend*)), top arī šodien, taču kopumā vācu radioteātrim joprojām raksturīga vērstība uz stāstniecību, kurā integrēta akustisko iezīmju dažādība, izmantojot dažādas radio kā medija piedāvātās iespējas (*Huwiler* 2005: 49)

Arī Lielbritānijā notiek mēģinājumi mainīt radioteātra estētiku, izceļot un izmantojot radioteātra akustiskās daudzveidības potenciālu. Viss liecina par apjausmu, ka radio estētikā noteicošs ir ne tikai vārds un lineārs teksts, bet arī skaņas, mūzikas un trokšņu kombinācija, kas veiksmīgi ļauj ietekmēt klausītāja iztēli. Padomju Savienības apstākļos šādas izpausmes ir ierobežotas. Lai arī varētu šķist, ka cilvēka iztēle jeb iedomu pasaule ir dziļi individuāla, personiska, grūti aizskarama un ietekmējama, tomēr padomju ideoloģija pret sabiedrības fantāzijas rosināšanu allaž izturējusies piesardzīgi. Krievu radio vēsturnieks, mākslas zinātnieks un profesors Aleksandrs Šereļs (*Александр Шерель*, 1937– 2005) norāda, ka fantāziju un asociāciju virknes, kas veidojas radio klausīšanās rezultātā, totalitārajai varai kontrolēt šķita sarežģītāk nekā parastu tekstu, kurā cenzors varēja jau laikus svītrot šaubīgos vārdus un frāzes. Dzīvojot valstī, kurā tika pieliktas visas pūles, lai mazinātu jebkādas viedokļu atšķirības un veidotu standarta domāšanu, tāda iztēles brīvība, kādu piedāvāja patiesi radoša radio dramaturģija, elitei likās sociāli bīstama parādība. (*Шерель* 2017: 84)

Krievu radioteātra pētniece Jekaterina Bolotova (*Екатерина Болотова*) raksturo, kāpēc 90. gados strauji kritusies radioteātra popularitāte un radošā darba apjomi krievu radioteātrī – Padomju Savienībai sabrūkot, finanšu līdzekļu samazinājuma dēļ sarūk arī pārraižu apjomi un valsts radio kļūst aizvien grūtāk konkurēt ar komercraidstacijām, kas apņēmīgi ienāk tirgū. (pēc: *Болотова* 2018) Tai pat laikā, krītot “dzelzs priekšķeram”, rodas iespēja detalizēti uzzināt, kādas tendences valda brīvās pasaules radioteātra estētikā un notiek mēģinājumi tās ieviest praksē. Tā, piemēram, arī krievu radioteātri sasniedz ārzemēs jau plaši lietotā metode – skaņu efektu dizains, skanisku ainavu veidošana. Līdzīgi Lielbritānijā 1978. gadā radītajai bezteksta skaņu lugai “Atriebība”,¹¹ Krievijā 1993. gadā top Dmitrija Nikolajeva (*Дмитрий Николаев*) iestudējums “Dziesmiņa” (“Песенка”), kurā arī viss darbības izklāsts balstīts uz dažādiem skaņu efektiem, trokšņiem, izsaukumiem un muzikālām variācijām par pazīstamo tēmu “Daudz laimes dzimšanas dienā” (*Happy Birthday to You*). (*Болотова* 2018)

90. gadu beigās visā pasaulē sprādzienveidīgi pieaug interneta pieslēgumu un tā lietotāju skaits. Informācijas tehnoloģiju attīstībai ir bijusi nepārvērtējama ietekme uz mediju formātu dažādošanos, tai skaitā radioteātra izplatības veidiem un to, kā šī

¹¹ BBC 1978. gadā translētā Endrjū Saksa (*Andrew Sachs*) pakalīdzīšanās drāma “Atriebība” (*The Revenge*) sastāv vienīgi no skaņu efektiem, tajā nav teksta vai skaidras, saprotamas runas elementu.

mākslas žanra saturs sasniedz auditoriju. Tagad klausītājs pats nosaka, kad, kur un kādā apjomā klausīties radioiestudējumu, tas ir viņam pieejams 24 stundas diennaktī, kas ļauj būt īslaicīgās, fragmentārās attiecībās ar daiļdarbu un pieprasa tā tiešu un precīzu spēju saistīt patērētāja uzmanību. (Crook 1999: 44) Tomēr, līdz ar moderno tehnoloģiju attīstību, arī radioteātris gūst iespēju transformēties un atdzimt. Lielu vietu radioteātra satura izplatībā šobrīd ieņem t.s. podraides jeb aplādes¹² - periodiski izdoti skaņu (tie var būt arī video vai citu datņu) kopumi, kas tiek izvietoti internetā, pieejami lejupielādei datorā, viedtālrunī vai citās atskaņošanas ierīcēs. Podraides iespējams arī abonēt, tad saturs pats noteiktā laikā parādās norādītajā ierīcē un to iespējams noklausīties sev ērtā laikā un veidā.¹³ Aplādes sniedz neierobežoti plašas radioteātra patērēšanas iespējas, sevišķi liela izvēle paveras klausītājiem, kam piemērots angļiski vai vāciski radīts saturs. Piemēram, aplādes radioiestudējums “Laipni lūgti Naitveilā” (*Welcome to Night Vale*) kopš tā radīšanas 2012. gadā lejuplādēts 170 miljonus reižu. (pēc: Cabral 2017) Vietni www.archive.org, kurā glabājas desmitiem tūkstošu radioiestudējumu, amerikāņu informācijas tehnoloģiju apskatnieks, žurnālists Marks Zalcmans (*Marc Saltzman*) nodēvējis par “interneta vislabāk glabāto noslēpumu”, (*Saltzman* 2016) akcentējot, ka lielākoties visiem šiem ierakstiem šobrīd jau beidzies autortiesību termiņš, tāpēc tagad ikvienam interesentam tie pieejami bez maksas.

Lai arī visā pasaulē joprojām tiek ieskaņots daudz tradicionālas formas un lineāra vēstījuma radiolugu, 2017. gadā BBC izziņo interaktīvas radiolugas tapšanu, proti, zinātniskās fantastikas komēdija “Inspekcijas palāta” (*The Inspection Chamber*) ticis pielāgots balss vadības viedierīcēm “Amazon Aleksa” un “Google Home”, lai lietotājs ar savas balss iesaisti varētu virzīt radioiestudējuma darbību, naratīva turpinājumu kombinējot dažādā secībā. (Cooke, 2017) Radioteātris, līdzīgi kā citas teātra formas, ir dažādu saturas un formas attīstības meklējumos.

¹² *Podcast* (no angļu val.) – saliktenis “podraide” ir veidots no vārdiem “iPod” un “raidīt”, jo sākotnēji aplādes varēja klausīties tikai no kabatas atskaņošanas ierīcēm “iPod”. (*LZA Terminoloģijas komisijas ITTEA protokola* 2007)

¹³ Amerikāņu socioloģisko pētījumu uzņēmums „Edison Research”, kas specializējas podraižu lietošanas un ar tām saistītās statistikas pētniecībā, ziņo, ka 2019. gadā podraižu izplatība turpina strauji pieaugt, pirmo reizi cilvēku skaitam, kas ASV vismaz reizi klausījušies to saturu, pārsniedzot 50% kopējās populācijas sliekšni. (pēc: *Edison research* 2019)

1.3. Radioteātris Latvijā

Latvijas Radiofonu 1925. gadā Rīgā dibināja kā kultūras iestādi pasta un telegrāfa departamenta paspārnē. To uzskatīja par tehnisku līdzekli, kurš ļaus daudziem cilvēkiem piekļūt mākslai – simfoniskajai mūzikai, operai, teātrim. (*Kruks* 2005: 13)

Izsmeltošu un vispusīgu materiālu par Latvijas Radioteātra pirmsākumiem un vēsturi nav daudz. 20. gadsimta 20. – 30. gadu norises radioteātrī apkopojis režisors Andrejs Migla. 1926. gadā radio ēterā atskaņo Edvarda Vulfa (1886 – 1919) viencēlienu “Pielūdzēji”, kas uzskatāms par Latvijas Radioteātra aizsākumu. Šajā komēdijā Zeltmata (*Ernests Kārklīšs*, 1868 – 1961) vadībā uzstājās viņa aktieru kursu audzēkņi. 1926. gadā radio pārraida arī Zeltmata priekšlasījumus par aktiermākslu un daiļrunas pamatprincipiem. 1927. gadā Voldemārs Feldmanis iestudē Rūdolda Blaumaņa “Pēc pirmā mītiņa”, kurā jau var runāt par radioteātra izteiksmes līdzekļu lietojumu un skaņu efektiem. Tas bija ideāls materiāls raidlugas sagatavošanai, jo sižets ir spraigs, darbojošos personu skaits neliels un skaņu partitūras piedāvājums gana plašs – sadzīviskie mājas trokšņi, dziesmas, raudas. Iestudējumā piedalās Anta Klints, Teodors Podnieks, Ludmila Špīlberga, kā arī Voldemārs Feldmanis pats. (*Migla*, 2000: 50) Drīz izplatīti kļuva literārie lasījumi, pie mikroфона savus jaunākos darbus lasīt nāk paši autori, tostarp Rainis, Aspazija, Andrejs Upīts, Anna Brigadere, Pāvils Rozītis, Aleksandrs Grīns un Edvarts Virza. Diemžēl ne apraksti, ne recenzijas par ievērojamo rakstnieku darbību radio nav saglabājušies, zināms vien, ka Rainis, runājot fragmentus no Turaidas Maijas, darījis to klusi un nervozi, iekšup vērsti. (*Migla*, 2000: 51) Migla uzskata, ka 1928. gadā Latvijas Republikas 10-gadei veltītais Raiņa “Daugavas” radioiestudējums uzskatāms par “pirmizrādi Latvijā”, bet 1930. – 1934. gads, kad radiofonu vada Jānis Akuraters – par radio un arī radioteātra “zelta laiku”. (*Migla*, 2000: 52)

Par ideālo raidlugas formātu tiek atzīti viencēlieni, dramatisēti un radio vajadzībām adaptēti latviešu (Blaumaņa, Sudrabu Edžus, brāļu Kaudzīšu) un ārzemju klasiķu (Gētes, Moljēra, Voltēra, Servantesa, Čehova, Kalderona, Šillera, Lopes de Vegas, Hauptmaņa, u.c.) darbi. (*Migla*, 2000: 54) Pamazām top arī oriģinālā dramaturģija – tieši radioteātra vajadzībām rakstījuši Rutku Tēvs, Valda Mora, Elza Stērste, pat aktrise Tija Banga sacerējusi viencēlienu, kas ticis iestudēts. Ražīgs radio rakstnieks bijis feļetonists Kārlis Krūmājs – Štrauchs ar pseidonīmu *Kokaīns*. (*Migla*,

2000: 52) Noritēja translācijas no Parīzes, Stokholmas, Varšavas un Vīnes operām, arī Rīgas opernama, un drīz vien sākās arī teātra izrāžu translācijas, par kurām A. Migla teic – tolaik tās bijušas ļoti svarīga radioteātra sastāvdaļa.¹⁴ Tā kā apmeklēt teātri klātienē cilvēkiem no laukiem tolaik iespēju bija daudz mazāk kā mūsdienās, tad dramatiskā teātra izrāžu translācijas bija vienkāršo ļaužu iespēja tuvināties kultūrai, mākslai, iepazīt aktierus, kuru balsis drīz pazina ikkatrā Latvijas nostūrī. Laikā no 1930. – 1934. gadam no Nacionālā teātra pārraidīti 39 jauniestudējumi, no Dailes – 54, bet no Liepājas operas un teātra – 13. Par spīti bažām tā rezultātā arī operas un teātru biļešu pārdošanas rādītāji nevis saruka, bet tikai palielinājās. (*Migla*, 2000: 54)

Pēc 1934.gada Latvijas autoritārā vara radio izmanto kā “nacionālisma politikas ieroci” (Kruks 2001: 66) 1934. gadā tiek izsludināts konkurss “par labāko latvju raidlugu godalgošanu”, kas darīts ar nolūku veicināt latviešu autoru aktivitāti un jaunu raidlugu tapšanu. (*Rulle* 2007: 45)

2. pasaules kara laikā arī Latvijā Radioteātra attīstība apstājas, mijoties padomju un hitleriskās Vācijas varām, Latvijas Radio tiek izmantots kā propagandas rīks, ēterā raidlugu lietā skanēja cenzēti vai vajadzīgās ideoloģijas garā ieturēti literatūras lasījumi, reizumis patriotiska dzeja un dziedājumi. (*Lāce* 2015) Pēc kara radio tiek dibināts literāri dramatisko raidījumu aktieru ansamblis, kuru vadīt iecelts režisors Voldemārs Feldmanis. Viena no tā dalībniecēm Valda Kalnroze atceras: “Toreiz magnetofona lentē neko neierakstīja, lasījām un spēlējām pie mikroфона “dzīvi”, un tāpēc arī katrā lugā, vienalga, cik reižu to raidīja, mūsos vibrēja radošais spraigums un īsts pārdzīvojums, kas piepildīja visu studiju. To droši vien sajuta arī klausītājs. Lugas magnetofona lentē sāka ierakstīt 1948. gada beigās. Es saku “studiju”, bet tādas īpašas studijas, kā mēs to tagad saprotam, toreiz vispār nebija. Toreizējā radionamā (Skolas ielā 6, bijušajā Ebreju teātrī) bija skatuve un liela skatītāju zāle, mēs spēlējām šajā telpā. Skatuves viena daļa akustikas labad bija ar drapērijām atdalīta. [...] Blakus mikrofonam bija novietoti trokšņu meistara rīki, lai vajadzīgā vietā lugā atskanētu gan lietus, gan zirgu pakavu dipoņa, gan strazdu svilpieni, gan pulksteņa sitieni un viss cits, kas vien vajadzīgs. [...] Vienu vakaru bija jāieģūtas kolhoza traktoristes ādā, citu – jādzied un jādejo kankāns Čikāgas bārā. [...] Lugās, kur bija vairāk darbojošos personu, uzaicināja arī aktierus no teātriem, tā radās

¹⁴ Šajā pētījumā teātra izrāžu translācijas kā radioteātra veids aplūkotas netiek.

iespēja spēlēt kopā ar Bertu Rūmnieci, Antu Klints, Emīliju Bērziņu, Jāni Osi, Artūru Filipsonu, Edgaru Zīli, Luiju Šmitu un citiem.” (*Kalnroze* 2000: 159-160)

Okupācijas varas apstākļos pārmaiņas skar arī Latvijas Radioteātri un tā darbības principus. Padomju mākslā dominē sociālistiskais reālisms un, līdzīgi kā citu nozaru pārstāvjiem, arī radioteātra māksliniekiem nākas meklēt vidusceļu starp varas lemtiem *mesliem* un radoši jēgpilnu darbu. Pētījums par valdošo ideoloģiju atspoguļojumu Latvijas Radio programmā, kurā dramatiskie iestudējumi iekļauti literāro raidījumu kategorijā, atklāj, ka strauji aug padomju autoru darbu izmantojums, tie tiek izvēlēti atbilstoši padomju varas interesēm, no latviešu autoriem skan padomju varas atzītu autoru darbu ieskaņojumi, (*Rulle* 2007: 81) samazinās ārzemju autoru iestudēto darbu apjoms, (*Rulle* 2007: 91) kas nedaudz atkal pieaug tikai 70. gadu beigās. (*Rulle* 2007: 102) Katrā ziņā, radioteātris un radio kopumā padomju laikā vairs nav platforma kultūras izplatībai un veicināšanai, bet pirmkārt – varas rupors. “Ja katru ceturksni bija paredzēts iestudēt un ierakstīt 3-4 *lielos* radioiestudējumus, tad vismaz vienam bija jābūt ideoloģiski pamācošam, padomju propagandu daudzinošam”, atceras ilggadējā Latvijas Radioteātra redaktore Alda Briede. (*Linka int. A.Briede* 2019) Irēna Cērmāne stāsta, ka padomju laikā bijis jāiestudē „*draudzīgo tautu* autoru darbi, bet, piemēram, laikā, kad Padomju Savienības Centrālkomitejas ģenerālsēkretārs bija Jurijs Andropovs,¹⁵ bija aizliegts iestudēt tādu dramaturģiju, kurā parādās alkohols vai tā lietošana.” (*Linka int. Cērmāne* 2019) Tai pat laikā, ja saistībā ar televīzijas augošo popularitāti Rietumos tiek runāts par radioteātra *zelta laikmeta* beigām, Latvijas Radioteātrī 20. gs. 60. – 80. gadi ir apjomu ziņā ražīgākais darbības posms. Štatā vienlaikus darbojās pat 10 režisori, iestudējumos piedalījās lielākā daļa vadošo dramatiskā teātra aktieru. (*Linka int. Briede* 2019)

Strādājot Padomju Savienības apstākļos, latviešu radioteātra praktiķiem nebija tik plašu iespēju nodoties radošiem meklējumiem, kā to varēja kolēģi Rietumos, tomēr zināmas paralēles ir velkamas. Piemēram, arī Latvijas Radioteātrī 1963. Gadā top radioseriāls, Voldemāra Sauleskalna raidluga daudzos turpinājumos „Māras Silenieces dienasgrāmata”. Šīs pārraides dēļ lauku ļaudis pakārtoja savus darbus, lai tikai varētu dzirdēt, kā sokas jaunajai zootehniķei Mārai, kuras lomu ierunāja aktrise Antra Liedskalniņa. (*Lāce* 2015) 1972. gadā ēterā izskan pirmā Latvijas Radioteātra

¹⁵ Jurijs Andropovs bija Padomju Savienības Komunistiskās partijas Centrālkomitejas ģenerālsēkretārs no 1982. – 1984. gadam.

veidotā stereo izrāde, R. Blaumaņa “Velniņi” Osvalda Krēslīņa režijā. (*Briede, Eglīte* 2017)

Gadu gaitā Latvijas Radioteātrī kā galvenie režisori strādājuši Kārlis Piesis, Klāra Volšteine, Osvalds Krēslīšs, Oļģerts Šalkonis, Viktors Zvaigzne, Andrejs Migla, Uģis Brikmāns, bet štata režisoru statusā darbojušies arī Anastasija Stepulāne, Herta Naudiņa, Harijs Gerhards, Jānis Vītoliņš, Dace Strelēvica, Boriss Praudiņš, Irmgarde Mitrevice, Antons Stankevičs, Nora Vētra-Muižniece, Biruta Bauma, Visvaldis Znatnajs, u.c. Iestudējumu veidošanā piedalījušies arī citu teātru un kino režisori – Kārlis Lapenieks, Irīna Liepa, Kārlis Liepa, Voldemārs Pūce, Olga Bormane, Aloizs Brenčs, Imants Krenbergs, Tīna Hercberga, Aivars Freimanis, Kārlis Pamše, Vera Singajevska, Ints Burāns, Māra Ķimele, Velta Krūze, Edgars Zīle, Ēriks Brītiņš. (*Bērziņa* 2003: 39-40)

Pēc neatkarības atgūšanas, līdzīgi kā daudzas kultūras iestādes, arī Latvijas Radioteātris piedzīvo finansiālas un tām sekojošas radošas grūtības, tomēr turpina veidot jaunus iestudējumus un iespēju robežās arī nodoties formas un satura eksperimentiem. Pēc 2000. gada Latvijas Radioteātris piedzīvo jaunu attīstības izrāvienu, notiek arī mēģinājumi iekļauties starptautiskajā aprītē. Galvenā režisora un producenta funkcijas apvieno un no 2001. gada līdz 2006. gadam pilda Diāna Bērza, kas iniciē vairāku iestudējumu iesniegšanu prestižajā elektronisko mediju konkursā “Prix Europa”, ko katru gadu oktobra otrajā nedēļā rīko Eiropas Raidorganizāciju savienība (*European Broadcasting Union*) Berlīnē. Latvijas Radioteātris festivālā „Prix Europa” piedalījies ar šādiem iestudējumiem: 2002. gadā – Ivo Briedis „Viena nakts jauna vīrieša dzīvē”, 2003. gadā – Inga Ābele „Dzelzsžāle”, 2005. gadā – Lauris Gundars „Privātā reportāža”. Latvijas Radioteātrī ar meistarklasi viesojies žanra profesionālis, eksperts no Francijas, dramaturgs un autors Deivids Zeins Meirovics (*David Zane Mairowitz*), tolaik vēl jaunā igauņu autora Andrusa Kivirekha Berlīnē prezentētās raidlugas „Svētais Grāls” iestudējumu Latvijas Radioteātrī veido Igaunijas Radioteātra galvenais režisors Tamurs Tohvers. Latviešu režisori un dramaturgi Lauris Gundars, Ivo Briedis, Diāna Bērza un skaņu režisors Ungars Savickis dodas pieredzes apmaiņā uz BBC Radioteātra nodaļu Mančesterā, Lielbritānijā un somu sabiedriskās raidstacijas „YLE” Radioteātri Helsinkos, Somijā. „Šajā laikā Latvijas Radioteātra repertuāra izvēli noteica gada plāns, kuram idejas iesniedza gan režisori, gan kultūrizglītojošo raidījumu redakcijas redaktori, pastāvēja arī mākslinieciskā komisija 3 cilvēku sastāvā (režisores Māra Ķimele, Virdžīnija Lejiņa, teātra

vēsturnieks Jānis Siliņš), kas izvērtēja pieteikumus un budžeta ietvaros pieņēma lēmumu, kurus no tiem sezonas laikā iestudēt.” (*Linka int. Bērza* 2019)

2002. gadā pirmo reizi aktiera darbs Radioteātrī tiek novērtēts arī ikgadējā Latvijas profesionālās teātra mākslas sasniegumu apbalvošanas ceremonijā “Spēlmaņu nakts”. 2002./2003. gada sezonas kopvērtējumā to saņem Ivars Stonins par Vīrieša lomu iestudējumā “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē”, 2003./2004. gadā Marija Daņiļuka par Katjas lomu iestudējumā “Telefona romāns”, 2004./2005. gadā Vita Vārpiņa par Klaudijas Prokulas lomu iestudējumā „Pivlāta Evaņģēlijs”, bet 2005./2006. gadā – Ligita Dēvica par Annas lomu iestudējumā “Melnais meža strazds”.

Mēģinājumus apliecināt radioteātra žanra renesansi Latvijā aptur 2008. – 2010. gada ekonomiskā krīze valstī, kad štatu samazināšanas rezultātā Latvijas Radio spiesti pamest virkne darbinieku un visas iestādes, tostarp arī Radioteātra, budžets tiek krasī samazināts. Atšķiras arī Latvijas Radio administrācijas un Radioteātra vadības skatījumi uz Radioteātra vietu iestādes prioritāšu sarakstā.

2013. gadā tomēr tiek rasts finansiāls papildinājums Latvijas Radioteātra vajadzībām un sadarbībā ar Ināras un Borisa Teterevu fondu aizsākas projekts “ReStarts”. Tas iecerēts, “lai vairotu teātra mākslas pieejamību visā Latvijas teritorijā, veicinātu radio formātam atbilstošu literāru darbu piemērošanu un jaunradi, attīstītu unikālu teātra mākslas pasniegšanas veidu – Latvijas Radioteātri”. (*Teterevu fonds* 2013) Projekta ietvaros ierakstīt jauni iestudējumi – radioseriāli (“Taksista stāsti” (20 sērijas), “Stopētāji” (33 sērijas), “Starpbrīdis” (43 sērijas), “Konteksti” (65 sērijas), “Nojautas” (15 sērijas)), romānu dramatisējumi (“Jelgava 94”, “Audums kāzu kleitai”), lugas (“Mūsu Dieva brālis”, “Zaļša līgava”), un detektīvistu sērija bērniem („Mākslas detektīvi”). Top arī jauni iestudējumi krievu valodā. Lai izceltu Latvijas teātra un radio personības, projekta ietvaros veidots arī raidījumu cikls “Latvijas Radioteātra leģendas” un “Latviešu teātra neatminētās mīklas”, kas aplūko latviešu teātra pirmo 50 gadu vēsturi, bet, lai iepazīstinātu jauniešus ar radioteātri un iesaistītu viņus radioteātra žanra attīstīšanā, organizēti jaunatnei paredzētie raidlugu konkursi. 2014. gada konkursā saņemtas 28 raidlugas, 2015. gadā – 32. No tām ieskaņotas Aivas Birbeles “Būda mežā” un Artas Dzīles “Mūsu virtuve”. Sarunas ar aizvadīto gadu Latvijas Radioteātra iestudējumu izcilākajiem aktieriem ierakstītas 20 raidījumos “Latvijas Radioteātra TOP 20”. (*Teterevu fonds* 2013)

2018. gada nogalē, beidzoties Latvijas Radioteātra sadarbībai ar Terevu fondu, oriģinālu iestudējumu veidošanai pieejamie finanšu līdzekļi atkal sarūk un kā jaunu, radošu un inovatīvu skanisku teātrālu mākslas darbu tapšanas centrs Latvijas Radioteātris šobrīd nefunkcionē, top daži jauni ieraksti, bet pamatā tas nodarbojas ar esošā arhīva uzturēšanu un tā materiālu izvietošānu radioteātrim atvēlētajos ētera laikos.

Latvijas Radioteātra repertuārs iespēju robežās izvietots podraidēs, taču attiecībā uz lielāko arhīva daļu, to liedz dažādi specifiski ar autortiesībām saistīti ierobežojumi. Latvijas Radio Multimediju daļas vadītāja Linda Rulle uzskata, ka arī šādā formātā būtu vairojama auditorijas interese par radio teātra darbu un ir tehniski vienkārši to podraidēs izvietot, tomēr nepieciešams plānot un realizēt mērķtiecīgas mārketinga aktivitātes, kas auditorijai pavēstītu, ka radio teātra saturs tapis pieejams. (*Linka int. Rulle 2019*)

Pateicoties savam formātam – skaņas ierakstam – radioteātris ir viena no iespējamajām fiksēt teātra mākslas procesus un glabāt liecības par teātra mākslinieku, aktieru, režisoru darbu, kas raksturo aizejošus laikmetus. Latvijas Radioteātra arhīvā, piemēram, ir unikāls ieraksts, kuru no 2. pasaules kara laikā no bombardētās radio ēkas iznesa latviešu filmu un teātra režisors un aktieris Vilis Segliņš – tā ir plate, kurā Eduards Smiļģis ir ierunājis Raiņa dzeju. (*Lāce 2015*) Kopumā arhīvā kopš tā pirmsākumiem uzkrājies ap 20 tūkstošiem ieraksta vienību, ne tikai radiologu iestudējumi, bet arī liels skaits literāro lasījumu un dramatiskā teātra izrāžu ierakstu. Ja pasaules praksē dramatiskā teātra izrāžu ierakstīšana un translēšana notikusi salīdzinoši reti,¹⁶ tad Latvijas Radioteātrī šāds “teātris pa radio” (*Linka int. Bērza 2019*) ticis praktizēts gadu desmitiem un arī arhīvā glabājas tūkstošiem dramatiskā teātra iestudējumu ierakstu. Jaunākais no veiktajiem ierakstiem, kas kopš 2014. gada ir izvietots Latvijas Radio mājaslapā un kopš pieejams jebkuram interneta lietotājam, ir Jaunā Rīgas Teātra 2004. gada iestudējums “Latviešu stāsti”.

Teātra zinātniece Guna Zeltiņa atceras: “Man atmiņā ir palicis ļoti emocionāls brīdis tad, kad man bija apmēram pieci seši gadi un es dzīvoju Ērgļos. Tā bija ziema ar dziļu sniegu, un es radio klausījās “Skroderdienas Silmačos” ar Nacionālā, toreiz – Drāmas teātra aktieriem. Kā mani tas viss aizrāva, kā dzīvoju līdzī! Biju pilnīgi

¹⁶ Martins Benems apskatā par radioteātri Liebritānijā min, ka agrīnajos radio attīstības posmos notika mēģinājumi rīkot tiešraides no dramatiskā teātra izrādēm un mūzikholiem, taču šāds formāts ticis atzīts par neveiksmīgu, jo, izpaliekot vizuālajam elementam, klausītājam ir grūti sekot notiekošajam (*Benham 1988: 896*)

fascinēta! Būmaņa Aleksandra mūzika! Līgo vakara skatā es biju tā uzbudināta, ka teicu vecākiem – jāiet ārā, jāsvin Līgo vakars. Mamma teica – paskaties pa logu, ziema! Tas mani pilnīgi apbūra un iepilināja teātra maģiju. Atceros – vēl dienām dzīvoju ar tām dziesmām, dialogiem un jokiem. Tas bija brīnums ziemas vidū.” (Adamaite 2019)

1.4. Teorētiskās pieejas radioteātra pētniecībā

Teātra priekšnesuma analīzes pamatā var būt ļoti dažādi jautājumi un pētnieciskās intereses, sākot no fokusa uz konkrētām mākslinieciskām tehnikām, līdz pat iestudējuma plaša spektra politiskas nozīmības izvērtēšanai. Šie pētnieciskie uzdevumi ir tie, kas noteiks, kādu analīzes metodi labāk pielietot. Priekšnesuma analīze ir kognitīvs process, kam jānovēd pie nozīmes sapratnes un performances nozīme, savukārt, izriet no tā, kā mēs psiholoģiski un enerģētiski uztveram konkrēto fenomenu, kādu efektu tas uz mums atstāj. Vairākas teātra priekšnesuma analīzes iespējas apraksta vācu teātra zinātniece Ērika Fišere-Lihte (*Erika Fischer-Lichte* 1943), viena no viņas piedāvātajām ir fenomenoloģiskā pētījuma metode. Caur fenomenoloģisko pieeju jāapskata, kā priekšnesuma laikā parādās cilvēki, vide un skaņas, kādu iespaidu tie atstāj uz publiku, jāizvērtē, kas tiem raksturīgs un kādas kvalitātes atstāj jūtamu ietekmi uz mani vai citiem priekšnesuma klātesošajiem. Šādu analīzi jāsāk ar to fenomenu aplūkojumu, kas auditoriju iespaidojuši visspēcīgāk. Fenomenoloģiskā pieeja fokusējas uz priekšnesuma mijiedarbību ar publiku, uztveri un pieredzi. Kādu pieredzi auditorijai sniedz priekšnesums? Pieredzes uzrādīšana, atšķirībā no interpretācijas, nevar būt pareiza vai nepareiza, uzsver Lihte un tā ir būtiska priekšnesuma, kā arī atgriezeniskās saites pastāvēšanai. Fenomenoloģiskās analīzes mērķis ir izprast priekšnesumu caur personiskām un kolektīvām reakcijām. (Lichte 2014: 55)

Uz katru priekšnesumu auditorija ierodas ar līdzšinējām zināšanām, tā saukto pieredzes diskursu. Tas, ko viņi piedzīvo priekšnesuma gaitā, ir saistīts ar viņu iepriekšējo pieredzi, jaunai pieredzei ir nozīme plašākā kontekstā, tā pievienojas jau pastāvošām pieredzes struktūrām. Nozīme, ko auditorija piešķirs priekšnesumam, būs katra konkrētā cilvēka biogrāfisko, sociālo un kulturālo dzīves nosacījumu caurausta. Tā kā šīs pieredžu kombinācijas ir pilnībā individuālas, tad analīzes process būs subjektīvs, raksta Ērika Lihte. Tā kā uztveres process saistīts arī ar to, kā semiotiski

interpretējam objektus un ko tie reprezentē, tad viņa min, ka pilnvērtīgai priekšnesuma analīzei jāiekļauj gan fenomenoloģiskā, gan semiotiskā pētniecības metode. Semiotiskās pieejas skatījums centrējas uz nozīmju veidošanu un uztveres reprezentācijas kārtību. Šajā uztveres veidā viss tiek saprasts kā zīme, gan telpa, gan objekti tajā, gan aktieri, gan skaņas, gan vārdi, gan mūzika. (Lichte 2014: 56)

Ērika Fišere-Lihte piedāvā savu teātra zīmju klasifikāciju, sk. tabulu nr.1.

Skaņas	Akustiskās zīmes	Pārejošās (mainīgās) zīmes	Atkarīgas no telpas
Mūzika			
Lingvistiskās zīmes			
Paralingvistiskās zīmes			
Mīmiskās zīmes	Vizuālās zīmes	Ilgstošās zīmes (izrādes laikā mainās maz vai nemaz)	Atkarīgas no aktiera
Žestiskās zīmes			
Proksēmiskās zīmes			
Maskas			
Frizūras			
Kostīmi		Atkarīgas no telpas	
Telpa			
Dekorācijas			
Rekvizīti			
Apgaismojums			

Tabula nr.1.

Viņa norāda, ka šīs zīmes var tikt apskatītas, kombinētas un kontekstualizētas ļoti atšķirīgos veidos un nodrošina neizsmeļamas iespējas nozīmju radīšanā. Teatrālās zīmes ir tās pašas zīmes, ar kurām auditorijas dalībnieki ir pazīstami savā ikdienas dzīvē, taču to būtība teātrī atšķiras no to būtības ikdienā, to nozīmi nosaka tas, kā aktieri šīs zīmes lieto. Arī iepriekš, fenomenoloģijas sakarā minētie piemēri, var tikt lietoti semiotiskās pieejas vajadzībām. (Lichte 2014: 57) Vadoties pēc Fišeres-Lihtes piedāvājuma, radioteātra analīzes vajadzībām iespējams lietot vienu no viņas zīmju klasifikācijas grupām – akustiskās zīmes, t.i., skaņas, mūziku, lingvistiskās zīmes

(teksts) un paralingvistiskās zīmes (balss, balss tonis, intonācija, augstums, skaļums u.tml.).

Elke Haviere uzskata, ka radioteātra potenciāls pārsniedz literatūras vai teātra formas robežas un piedāvā semiotikā un narratoloģijā bāzētu metodoloģiju, kas dod iespēju analizēt radioiestudējumu un arī tajā ietvertās skaniskās zīmes, jo mūzika, trokšņi un balss, kā arī tehnoloģiskās skaņas ieraksta un apstrādes funkcijas radioteātrī tiek izmantotas kā naratīvu pastiprinoši elementi, tādēļ būtu jāņem vērā un jāanalizē, līdzvērtīgi tekstam. (Huwiler 2005: 49) Literatūras un teātra pētniecības teorijas vispirms lūkojas uz rakstisku vai skatuvisku mākslas izpausmi, norāda Haviere. Attiecinot tās uz radioteātri, analīzei tiek pakļauta galvenokārt aktiera balss un tādējādi uzsvars veidojas uz tekstuālajām, verbālajām iezīmēm, taču novārtā paliek pārējās elektroakustiskajai videi raksturīgās īpatnības. Tas ir šķērslis, kas liedz analizēt radioteātri kā patstāvīgu mākslas formu. (Huwiler 2005: 46) Kaut gan mūsdienās joprojām tiek ieskaņots daudz literāri centrētu radiolugu, tas ir tikai viens no radioteātra iestudējumu veidiem un top arī daudz tādu radioiestudējumu, kuros intergrēti dažādi akustiskie elementi kā līdztiesīgi. Tie ietver plaša spektra mūzikas stilus (sākot ar popu un operu, beidzot ar garīgo mūziku un hiphopu), lieto dažādas teksta formas (uzskaitījumus, dialogus, monologus, citējumus, reportāžas, komentārus kā retoriskas iezīmes) un dažādi izmanto elektroakustiskus paņēmienus un stereofoniju. Tādējādi stāsts pie klausītāja nonāk netieši un vairākos līmeņos, nevis tiek pasniegts tiešā, literārā manierē. (Huwiler 2005: 49) Haviere atsaucas uz Gecu Šmēdu (*Götz Schmedes*, 1967), kas pētījumā par radioteātra semiotiku piedāvā visaptverošu analītisku modeli, kas lietojams dažādu veidu radioiestudējumu analīzei un norāda, ka Būtisks ir Šmēda apgalvojums, ka radioiestudējuma vēstījums var būt ietverts ne tikai tekstā, bet citās zīmju sistēmās. Viņa uzskati par radioteātra semiotiku balstās vairāk Čārlza Sandersa Pīrsa (*Charles Sanders Peirce* 1839 – 1914), ne Feridnande de Sosīra (*Ferdinand de Saussure* 1857 – 1913) semiotiskajā pieejā, jo de Sosīrs pamatā apraksta lingvistisko zīmju semiotisko sistēmu, bet Šmēda piedāvātajam analīzes modelim svarīga iespēja nozīmes veidošanas iespēju dot ne tikai verbālām, bet arī neverbālām zīmju sistēmām. (pēc: Huwiler 2005) Šmēda aprakstītajā pētniecības pieejā balstās arī Haviere, analīzes veikšanai grupējot zīmes šādās sistēmās:

- valoda,
- balss,

- mūzika,
- trokšņi,
- klusums,
- skaņas vājināšanās/izgaišana,
- montāža,
- skaņu miksēšana,
- signālu stereofoniskā pozicionēšana,
- elektroakustiskā manipulācija,
- oriģinālā skaņa/realitāte. (*Huwiler 2005: 51*)

Lai aprakstītu dažādās zīmes un kā tās formē radioiestudējuma vēstījumu, Havelere rod pamatu postklasiskajā naratoloģijā. Jēdziena autors britu naratologs Deivids Hermans (*David Herman*) ar to apzīmē paplašinātu un starpdisciplināru stāstījuma izpētes veidu, kas neaprobežojas ar strukturālistu teorētiskajiem modeļiem, bet gan uzdod jaunus jautājumus par attiecībām starp naratīva struktūru un tā verbālo, vizuālo un citu veidu semiotisko realizāciju un kontekstiem, kuros tā rodas un tiek interpretēta (*Herman 1999: 9*) Postklasiskā naratoloģija uzskata, ka stāstījums nav tikai literāra forma vai izteiksmes līdzeklis, bet gan fenomenoloģisks un kognitīvs pasaules izpētes un pašizziņas veids. Šāda paplašinātā naratoloģiskā pieeja dažāda veida pētniecībā tiek piemērota jau zināmu laiku, tā, piemēram, analizējot, kas un kā tiek vēstīts kino materiālā, kameras leņķis, apgaismojums un kadrējums būs tikpat svarīgas kategorijas kā vide, žesti un dialogi. Nav iemesla uzskatīt, ka tādi pat tehniski raksturlielumi nebūtu tikpat būtiski, analizējot radioiestudējumu, jo arī radio gadījumā auditorijas izpratne par to, kas tiek pateikts, veidojas no tādiem elementiem kā montāža, audio materiāla miksēšana un dažādas akustiskās manipulācijas. (*Huwiler 2005: 51*) Naratoloģiskā analīze lieto tāds jēdzienus kā narators, fokalizācija, stāsta laiks, diskursa laiks, aktori un notikumi. Atkarībā no pētāmā objekta, kādas no šīm kategorijām var tikt izvirzītas kā prioritāras. Elke Havelere atsaucas arī uz kultūras teorētiķes un literatūrzinātnieces Mīkes Balas (*Mieke Bal 1946*) piedāvājumu definēt naratoloģijas kā heuristiska teksta analīzes rīka būtību, ar tekstu šai gadījumā saprotot jebkura medija pārraidītu stāstījumu, kas uztverams kā artefakts. (*Bal 1997: 6*) Naratologu starpā kaismīgi apspriests jautājums – kāda ir stāstu pārraidošā medija ietekme uz vēstījumu un Deivids Hermans sniedz atbildes versiju – pasniegšanas formāts stāstu neveido, bet to ietekmē. (*Herman 2004: 54*)

Medija ietekmei uz naratīvu ir būtiska loma radioteātra analīzē, jo tieši tā iezīmē līdzšinējās literārās ievirzes pētniecības pieejas visvairāk ignorēto pusi. Jaunas pieejas un teorijas, kā analizēt radioteātri, piedāvā arī tādas nozares kā muzikoloģija, filozofija, psiholoģija un mediju pētniecība, taču, joprojām vērojams tādu starpdisciplināru visaptverošu analīzes rīku trūkums, ar kuru palīdzību radioteātris varētu tikt pētīts tieši kā patstāvīga mākslas forma.

2. Radioteātra poētiku formējošie faktori

2.1. Neredzamības fenomens

20. gadsimta otrajā pusē ietekmīgais vācu psihologs, mākslas un mediju teorētiķis Rūdolfs Arnheims (*Rudolf Arnheim*, 1904 – 2007) runājot par radio kā mediju, norāda – kas līdz šim ir pastāvējis atsevišķi, nu organiski apvienojas, miesisks cilvēks var runāt ar gariem, mūzika un teksts pastāv līdzās un uz līdzvērtīgiem noteikumiem. Arnheims slavē radio *aklumu* kā neizsmeļamu iespēju radošumam un tā fonētisko ekskluzivitāti, kas paspilgtina klausītāja iztēli. Grāmatā “Vizuālā domāšana” (*Visual Thinking*) viņš pauž uzskatu, ka “radioteātrī, vēl izteiktāk kā dramatiskajā, vārds vispirms atklājas caur skaņu, caur ekspresiju, iestrādāts dabisku skaņu pasaulē, kas veido ainu. Tas nenozīmē, ka vārdam nav autonomas jēgas, taču tā pamata spēks ir skaņā, kas ikvienu ietekmē tiešāk, nekā vārda nozīme pati par sevi – visai radiomākslai šis būtu jāpieņem par sākumpunktu.” (*Arnheim* 1972: 27)

Runājot par radioteātri, arī citi teorētiķi bieži apspriež *akluma* jēdzienu. Martins Benems raksta, ka daudz lietotais *akluma* jēdziens ir galvenais, kas nošķir radioteātri no citām dramatiskajām formām. Radioteātra *neredzamība* padara neiespējamu virkni tādu elementu, ko uzskatām par pašsaprotamiem dramatiskajā teātrī. Bez scenogrāfijas, tērpiem, apgaismojuma un vizuālās simbolikas, iztrūkst arī proksēmika un kinēzika – aktieru un skatītāju klātbūtnes mijiedarbība un pozas, kustības, žesti, kas iedarbojas komunikatīvi. Viņš gan arī norāda, ka jau antīkajā pasaulē radītas gan vizuālas, gan fonētiskas drāmas formas, līdz tehnoloģiju attīstība 20. gadsimtā padarīja skaņas izrāžu plašu izplatīšanu iespējamu. Pārskatā par radioteātri Benems citē BBC Radioteātra nodaļas ilggadējo vadītāju Velu Gīlgudu, (*Val Gielgud*, 1900 – 1981), kas teicis – nav runa par raidlugas dzirdēšanu vai klausīšanos, bet tās *redzēšanu*. Ja uzskats, ka teātris ir tikai un vienīgi vizuāls medijs, būtu patiess, tad tāda parādība kā mīmi baudītu ievērojamāku popularitāti un skaņu filmas nebūtu izkonkurējušas mēmo kino. Arī Orsona Velsa leģendārā “Pasauļu kara” piemērs ilustrē radio kā medija iespējas, jo ne televīzijā, ne kinoekrānos šādu ticamības efektu augstākā mērā nereālam stāstam nebūtu iespējams panākt un tas ir apliecinājums, ka prasmīgās rokās radio “aklums” pārvēršas par tā lielāko vērtību. (*Banham*, 1988: 896)

2.2. Prāta teātris

Radioteātri mēdz dēvēt par prāta teātri (*theatre of the mind*), tādējādi norādot uz šī žanra rīcībā esošajiem paņēmieniem, ar kuru palīdzību radīt spilgtus tēlus auditorijas prātā. (*Moth* 2014: 1) Radioteātra skatuve atrodas katra klausītāja galvā, un, līdzīgi kā katrs lasītājs galvā konstruē grāmatas ainas, tā radioteātra klausītājs iztēlojas pasauli, kas nav nekā fiksēta vai ierobežota.

Vai radioteātris ir tikai audio fenomens, kam laupīts attēlā balstīts naratīvs? Britu radioteātra pētnieks, Londonas Goldsmita Universitātes profesors Tims Krūks (*Tim Crook*, 1959) apgalvo, ka par to var diskutēt, un norāda – nav teikts, ka auss nevar redzēt. (*Crook* 1999: 7) Viņa piedāvātais teorijas ietvars par radioteātri kā žanru balstās uz fiziskām un psiholoģiskām attiecībām starp atskaņojumu/iestudējumu un tā uztveri/izpratni. Krūks uzsver, ka radioteātris ir ļoti atkarīgs no auditorijas aktīvas iesaistes – cik aktīvi klausītājs izvēlēsies un spēs līdzdarboties, radot iedomu realitāti, vadoties pēc tās akustiskās informācijas, ko piedāvā iestudējuma veidotāji. Klausītāju aktīvu iesaisti apliecina tas, ka viņi iesaistās gan fiziski – klausās iestudējumu, gan emocionāli – darbina iztēli. Šajā ziņā process ir radniecīgāks literatūras lasīšanai, nekā dramatiskā teātra izrādes vērošanai. Tai pat laikā radioteātra klausītāji, atšķirībā no drukāta teksta lasītājiem, tāpat kā teātra un kino skatītāji saskaras ar runātu vārdu un daudzām citām akustiskām zīmēm, tai skaitā mūziku. (*Crook* 1999: 7) Radioiestudējumā, salīdzinot ar grāmatu, notiek tēla interpretācija caur aktiera balsi, taču cilvēka auss ir daudz mazāk “tirāniska” kā acs un atstāj vairāk vietas izdomai. (*Banham* 1988: 896)

Par radioteātra skatuvi kā vietu, ko skatītājs uzbur iztēlē, runā arī franču teātra zinātnieks Patriss Pavī. Viņš raksta, ka atšķirībā no skatuves publikai neredzamā studija, kur notiek radioiestudējumu ieraksti un pēcāk balsu montāža, trokšņu, mūzikas un balsu sinhronizācija, kļūst “nemateriāla” un klausītājam var rasties ilūzija, ka raidlugas veidošana un translācija notiek vienlaicīgi ar skanējumu. Klausītāja uztveres buda balstās iztēlē – viss ir dzirdams, bet nekas nav redzams: radiouzveduma aktiera paustais teksts un skaniskais noformējums klausītājam rada iespaidu, ka darbība tiek izspēlēta uz citas, ne studijas skatuves – viņa iztēles skatuves, kuru nav iespējams redzēt, bet kura skatāma ar “iekšējo redzi”. (*Пауэс* 2003: 302)

Teātrī tik pašsaprotami lietotais jēdziens *izrāde*, ar ko saprotam priekšnesumu, uzsver tā vizuālo iedabu, un radioteātra veidotāji, sevišķi angļiski runājošās zemēs, lieto šo pašu apzīmējumu (*show*¹⁷), kas liecina, ka rādīšana jeb izrādīšana var tikt uzskatīta arī par visnotaļ audiālu pieredzi. Izņemot pilnīgu bezskaņas pantomīmu, visa cita veida teātris, lai cik bagātīgs būtu skatāmais materiāls, būs saistīts arī ar skaņu un dzirdi. Radioteātrī *demonstrēšana* tiek panākta lielākoties caur valodas lietojumu, tāpēc radioteātri var uzskatīt par kaut ko ne vien teātrim, bet arī rakstniecībai pietuvinātu. Tas it kā atrodas pa vidu starp tīru tekstuālo formātu – literatūru un dramatisko teātri. (Banham 1988: 896) Lai gan radioteātrī iespējams no teksta arī atbrīvoties pavisam, lietojot tikai un vienīgi skaņas efektus (minētais piemērs, Endrjū Saksa “Atriebība”), tomēr šāds ierobežojums – stāstījumu veido tikai skaņas un trokšņi – padara to par interesantu izņēmumu, ne vispārējai attīstībai pielietojamu modeli.

Patriss Pavī uzsver, ka medija specifika ietekmē radioteātra vēstījuma uztveri, jo klausītāju uzmanība reti kad ir pilnībā pievērsta tikai radio, jo uztvērējs ļauj piekļūt radioteātrim daudzviet. Tai pat laikā viņš norāda, ka radio ir “intīms, gandrīz reliģiozs runas mākslas avots, pati tā būtība mūs pārceļ laikā, kad literatūra eksistēja vien kā mutvārdu tradīcija”. Neesot piesaistīts vienai vietai, kā skatītājs, kas teātri vēro televīzijā, radioklausītājs atrodas situācijā, kas tuva nomoda sapnim – “pateicoties balss maģijai, kas plūst no ētera, līdzinoties it kā klausītāja iekšējam monologam, it kā tā atbalsij, personīgiem sapņojumiem un slēptiem pārdzīvojumiem”, uzskata Pavī. (Пауэс 2003: 301)

Raksturojot fenomenoloģiskās analīzes pieeju, Ērika Fišere–Lihte iesaka pievērsties arī enerģētiskajam laukam, kas pastāv auditorijas un aktieru starpā – īslaicīgai, taču brīdi eksistējošai piederības, kopienas sajūtai. Šajā norisē svarīga gan ritmiskā pieredze, gan ķermeņa sajūtas, atmosfēriskais pārdzīvojums. Kaut gan radio gadījumā tādi lielumi kā enerģētiskais lauks vai auditorijas piederības vai vienotības sajūta varētu šķist neeksistējoši, tomēr ilggadēja Latvijas Radioteātra režisore un producete Diāna Bērza, teic, ka, viņasprāt, tie tomēr pastāv: “Kad klausies iestudējuma ierakstu, tu saņem tās emocijas un enerģijas lādiņu, ko aktieri tajā ir ielikuši un atstājuši. Nav tik svarīgi, ka enerģijas apmaiņa nenotiek vienā un tajā pašā laika nogrieznī, t.i. – šeit un tagad, konkrētajā acumirkļī, kā teātrī vai radio tiešraidē.

¹⁷ *show* (no angļu val) – parādīšana, demonstrēšana, izrāde (pēc Tilde: 2018)

Šajā aspektā laika jēdziens, manuprāt, pazūd, jo, tāpat kā kino – enerģija ir ieguldīta, tā saglabājas un ierakstā tiek nodota klausītājiem. Starplaiks pazūd, un, kad mākslas darbs tiek sadzirdēts, enerģija tiek saņemta un iegūta. Šobrīd, strādājot ar Latvijas Radioteātra arhīva materiāliem, izteikti sajūtu, cik neizsmeļama krātuve tā ir, tas enerģijas *vezums* glabājas aktieru balsīs, mūzikā, vārdos, savstarpējās attieksmēs.” Diāna Bērza arī uzsver, ka “radioteātris ir tiem, kas ne tikai dzird, bet arī grib klausīties” (*Linka int. Bērza 2019*)

Uztveres jēdziens psiholoģijā tiek skaidrots kā priekšmetu un parādību atspoguļošanās smadzenēs juteklisku veidolu jeb tēlu veidā, uztvere ir tieši saistīta ar dažādu maņu orgānu vienlaicīgu aktivitāti: izraisītie sajūtu kompleksi ierosina atbilstošus priekšstatus un domas, kas sajūtas apvieno veidolos, kurus cilvēks pazīst kā noteiktus priekšmetus vai parādības. Uztveres fizioloģiskais pamats ir maņu orgānu izraisītā galvas smadzeņu funkcionālo sistēmu aktivizēšanās. Impulsu cirkulācija šo nervu šūnu veidotajos nervu tīklos un lokos aktivizē agrāk izstrādātās nervu pagaidu sakaru funkcionālās sistēmas, notiek no maņu orgāniem saņemtās informācijas salīdzināšana ar pieredzē uzkrāto informāciju un attiecīgu uztveres veidolu sintēze. (*Medicine 2012*) Amerikāņu pētnieki Deivids Balkins (*David Bulkin*) un Dženifera Makgro (*Jennifer McGroh*) atklājuši, ka daži dzirdes neironi, kas atrodas dzirdes smadzeņu garozas apgabalā, spēj ietvert arī vizuālu informāciju. Tātad, ja vizuāli skaņu avots nav redzams un skaņas radītais kairinājums ir pietiekami spēcīgs, ir iespējams to vizualizēt – uztvert kā attēlu. (*Bulkin, McGroh 2006*) Šis ir radniecīgs process neirozinātnē pazīstamajai sinestēzijai, kas nozīmē sajūtas rašanos kādā maņu orgānā, kad kairināts tiek kāds cits maņu orgāns, piemēram, cilvēks, izdzirdot noteiktu skaņu, saredz krāsu vai sajūt kādu konkrētu garšu. Vēl šai kontekstā iederīgs šķiet arī akusmātiskās klausīšanas koncepts, ko 1966. gadā formulējis franču komponists un muzikologs Pjērs Šefers (*Pierre Schaeffer*) un kas apzīmē skaņas uztveri, neredzot tās avotu. Tiesa, akusmātiku ar saviem studentiem praktizējis jau Pitagors – lai viņa sacītais tiktu labāk uztverts, lekcijas viņš lasījis, atrodoties aiz priekškara. Akusmātiska auditorija ir atvērtāka un ar tīru uztveri. (*Kim-Cohen 2009: 13*)

Kādiem kritērijiem jāatbilst radioteātra iestudējumam, lai tas apmierinātu auditorijas gaidas? Tims Krūks raksturo kādu eksperimentālu aptauju, ko veicis radioteātra izpētes vajadzībām – viņš izveidojis kopumu no 50 radioteātra klausītājiem un lūdzis tiem 2 nedēļas pēc iespējas intensīvi veltīt laiku tam, lai

noklausītos iespējami vairāk BBC radioteātra pārraižu. Pēc tam izvaicājis respondentus par viņu iespaidiem. Īsumā pārstāstot secinājumus, auditorijas iebildumi attiecībā uz materiālu kvalitāti bija šādi – nepārliciecināmi iestudējumu iesākumi, vāja vai neeksistējoša to reklāma, līdzīgu aktieru balsu izmantojums, kas rada grūtības atšķirt darbojošās personas, vājas kvalitātes aktierdarbi un režija (daļa aptaujāto atzina, ka viņi iztēlē redzējuši aktierus darbojamies ierakstu studijā, ne naratīva dotajos apstākļos) un iestudējuma garuma neatbilstība uzmanības noturībai. (Crook 2012: 157)

2.3. Dramaturģijas specifika

Pēdējās desmitgadēs virkne ietekmīgu teātra zinātnieku ir pievērsuši uzmanību vizuālās komponentes nozīmībai uz pārējo dramatiskā teātra elementu rēķina, kas attiecīgi provocējis citus teorētiķus atkal un atkal tiekties nostiprināt vispārējo valodas un teksta nozīmību teātrī. (Banham 1988: 896) Arī saskaņā ar Hansa Tīsa Lēmaņa izvirzīto postdramatiskā teātra teoriju, 20. gadsimta 60. gados Rietumeiropas teātrī notiek teksta dominantes mazināšanās, teksta līmenis vēstījumā piedalās nevis kā nozīmes pamatnesējs, bet gan kā viens no vēstījuma komponentiem, tas var būt būtiskāks skanisks materiāls, nevis jēgas paudējs. Martins Benems norāda, ka mēģinājumi radīt skaņu lugas bez teksta ir interesanti radoši meklējumi, kas uzskatāmi par izņēmumu, ne paliekošu tendenci, kas varētu patstāvīgi turpinātu attīstīties. Viņš arī atgādina, ka radioteātra specifika – auditorijas identifikācija ir fonētiska, tā notiek ar dzirdes palīdzību – ir viens no iemesliem, kāpēc radioteātrī jāvairās lietot lugas ar plašu darbojošos personu loku, jo sevišķi, ja to vidū ir vairāki vienlīdz svarīgi tēli ar līdzīgu balsu reģistru. Vidusmēra dzirde bez redzes palīdzības grūti nošķir un izseko vairāk kā pārim balsu vienlaicīgi. Neveikli var izklausīties tekstā iepītas dažkārt neiederīgas uzrunas, personvārdu atkārtojumi, ko lieto paši tēli vai arī teicējs, ja tāds tiek izmantots. Arī tādas skatuvei pašsaprotamas izpausmes, kā runātā vārda pasvītrojums (vai noliegums) ar sekojošas darbības palīdzību, radio formātā nav iespējamā. Šis uzskatāms par vērā ņemamu šķērsli, piemēram, Antona Čehova dramaturģijas adaptācijai radioteātrī, jo tajā personu sacītais nereti ir pretrunā ar darbību. Tāpat bezjēdzīgi kļūst dažkārt tikt būtiskie bezteksta tēli, kas ar savu klātbūtni rada spēcīgu skatuvisko efektu, taču verbālā dimensijā nespēj eksistēt. Šekspīra laika dramaturģija ar tai piemītošos vārdisko ainaviskumu un citiem

apprakstošiem paņēmienu, kuru lietojumu noteica tā laika priekšstati par teātri, ir daudz vieglāk piemērojami radioteātra vajadzībām, nekā naturālisma vai ekspresionisma estētikā tapušas lugas, kas izteikti paļaujas uz vizuālo interpretāciju, secina britu teātra zinātnieks. (*Banham* 1988: 896)

Teksts ir teju neatņemams radioteātra elements un radioteātra teksts ir ideāls priekšmets, lai pētītu intertekstuālo dinamiku dramatiska diskursa vienkāršotā formā, ņemot vērā medija limitētās iespējas un to, ka liegts vizuālais elements, uzskata amerikāņu dramaturģijas pētnieks Maikls Isaharovs. (*Issacharoff* 1989: 47) Elke Havelere uzsver, ka radioteātra mākslinieciskās iespējas vispilnīgāk demonstrē īpaši radioteātra vajadzībām rakstīts dramaturģiskais materiāls. (*Huwiler* 2005: 48-49) Virkne nozīmīgu pagājušā gadsimta dramaturgu un literātu, tostarp Bertolts Brehts, Volfgangs Borherts (*Wolfgang Borchert*, 1921–1947), Arčibalds Maklīšs (*Archibald MacLeish*, 1892 – 1982) un Dilans Tomass (*Dylan Thomas*, 1914 – 1953), ir rakstījuši tieši radioteātrim domātu dramaturģisko materiālu. Arī tādi autori kā Semjuels Šepards (*Samuel Shepard*, 1943 – 2017), Artūrs Millers (*Arthur Miller*, 1915 – 2005), Edvards Olbijs (*Edward Albee*, 1928 – 2016), Harolds Pinters (*Harold Pinter*, 1930 – 2008), Toms Stopards (*Tom Stoppard*, 1937) un Semjuels Bekets (*Samuel Beckett*, 1906 – 1989) ir radījuši vienu vai vairākas radiolugas. 1956. gadā BBC rosināja Semjuelu Beketu izmēģināt roku radio dramaturģijā un tapa “Visi, kas krīt” (*All That Fall*) – raidluga, kuru, kā apgalvo pats autors, nemaz nav iespējams adaptēt teātra skatuvei. Turpmākajos 15 gados Bekets uzrakstīja vēl 5 raidlugas, katru no tām – inovatīvu un savas daiļrades attīstībā svarīgu. (*Frost* 1987: 109)

Dramaturgs un režisors Lauris Gundars uzskata, ka atšķirība starp radioteātrim un dramatiskajam teātrim paredzētu tekstu pastāv izteiksmes veidu lietojumā, bet tā nav pārāk liela, jo mākslinieciskais mērķis paliek tas pats. “Līdzīgi kā leļļu teātrī, arī radioteātrī iespējams viss tas, kas nav iespējams dramatiskā teātrī, tu vari panākt tādu tuvplānu, kādu spēj parādīt vēl tikai kino. Aktieris atrodas klausītājam pie pašas auss, intimitāte ir daudz lielāka. Tas ir jāizmanto. Cits jautājums, kā noskaņot viņu uz šo klausīšanos.” (*Linka int. Gundars* 2019)

Arī britu radioteātra pētnieks Tims Krūks uzskata, ka radošas veiksmes priekšnosacījumi kā radioteātrī, tā dramatiskajā teātrī, televīzijas uzvedumā vai kinofilmā ir līdzīgi un radioteātra teksta specifika nedominē pār nepieciešamību, lai dramaturģijas pamatā būtu labs stāsts un reāli, saistoši raksturi, kas kopīgi spēj noturēt auditorijas uzmanību. (*Crook* 2012: 157) Viņš arī uzskata, ka liela daļa radioteātrim

radītās dramaturģijas ir vājas kvalitātes teksti un min, ka tieši tas ir viens no iemesliem, kas padarījis radioteātri par “apdraudētu sugu”. (Crook 2012: 151) Krūks izvirza labas dramaturģiskās rakstības pamatpostulātus:

- Spēcīgs stāsta iesākums – ieteicams sākt ar spriedzes pilnu motīvu, mirkli, kas var saistīt klausītāja uzmanību, iesveļot viņa prātā daudzas košas jautājuma zīmes par tālāk notiekošo. (Crook 2012: 158)
- Struktūra un sižets nav viens un tas pats – dramaturģiskā struktūra ir stāsta disciplīna, bez precīzi izstrādātas struktūras tās naratīvs, kas veido interesantu sižetu, būs auditorijai grūti uztverams, uzsvēr Krūks un atsaucas gan uz Aristoteļa “Poētikā” definētajiem kompozīcijas pamatiem, gan geštaltpsiholoģijā izpētīto – ka labi strukturēts mākslas darbs sekmīgāk sasniedz recipienta apziņu. (Crook 2012: 159)
- Scenārija izstrāde jāveic vēl pirms rakstīšanas iesākuma. (Crook 2012: 169)
- Pašam sava stāsta kritiska analīze – kāds ir sākums, konflikts, darbības attīstība un tās balanss visā sižeta garumā, spriedze un humors, emocijas un noskaņa, dialogi un to mērķi, galvenais varonis, pagrieziena punkts, jautājums un tēma. (Crook 2012: 172)

Svarīgs aspekts, kas kopīgs vairāku teorētiķu uzskatos – radioteātrī izmantotam tekstam jābūt tādām, kas pieļauj vienlīdz spēcīgu akustisko zīmju līdzāspastāvēšanu.

2.4. Paralingvistiskie izteiksmes līdzekļi

Radioteātrī aktieris ir tikai viņa balss, un tās fiziskā kvalitāte ir svarīgs aspekts radioteātra aktiera darbā. Lai arī būtiskas ir citas skaņas, skaņu efekti, kā arī katra runātāja lietotā intonācija, izelpa, pat pauze, taču aktiera balss tomēr ir un paliek galvenais instruments, ar ko veidot naratīvu. No aktiera veiksmes vai neizdošanās šajā procesā vistiešākajā mērā atkarīgs tas, cik saistošs būs stāsts un vai izdosies piesaistīt un noturēt auditorijas uzmanību.

Teātra semiotiķis Patriss Pavī raksta, ka aktiera balss analīze ir vēl sarežģītāk veicams uzdevums, kā žestu un ķermeņa valodas izpēte. Aktiera balss, tāpat kā kustības, nav atdalāma no viņa ķermeņa, jo ir tā turpinājums, tāpat balss nav nošķirama no teksta, ko tā iemieso vai vismaz pārraida. Pavī uzsvēr, ka balss analīze

pieprasa arī izvērstas zināšanas par vokālo aparātu, kas sastāv no elpošanas sistēmas, balsenes, rezonatora dobumiem, un piedāvā šo orgānu detalizētu fizioloģisku aprakstu, lai izprastu to, kas pētnieku varētu interesēt aktiera balss analīzes kontekstā, proti, katra konkrētā orgāna radītos efektus. (*Pavis 2003: 131*)

Ar vēdera muskulatūras palīdzību (galvenokārt, diafragmu) un iekšējiem savienojumiem elpceļu sistēma veic ieelpu un izelpu. Skaņas analīzei pievēršoties, jāizprot elpošanas process. Jāizvērtē tajā ieguldītā enerģija, jānoskaidro, jāprecizē, vai elpošana (ieelpa un izelpa) ir skaidri dzirdamas un kādas jūtas un emocijas tā pārraida (sevī nes, ietver), jānovērtē, kādu fiziskuma (ķermeniskuma) sajūtu elpa rada mūsu izpratnei un pieredzei. Lai no jauna pārradītu un nodotu teksta autora domu, aktierim teksts jāsadala enerģētiskos vektoros, ko nosaka sintakse un viņa elpa, uzsver Pavī un iesaka – lai analizētu aktiera sacīto, ir jāizprot, kā viņš veic teksta sadalījumu, izmantojot elpu. (*Pavis 2003: 132*)

Orgāns, kas nosaka balss augstuma variācijas, ir balsene. Pēc balss augstuma tās iedala reģistros. Zemā reģistra (*krūšu balss*) balss saites ir nedaudz pagarinātas, bet augstā (*falseta*) balsij tās ir ievērojami īsākas. Skaņām no balsenes jāšķērso dobumi jeb rezonatori – rīkle, mutes dobums, aizdegunes dobumi, nāsis. Zinošs klausītājs spēs noteikt ķermeņa daļu, ar kuru saistīts katrs rezonators – žokļi, mēle, rīkles muskulis, balsene, aukslējas, lūpas. (*Pavis 2003: 133*)

Patiesi izcilu aktieru darbā nav iespējams nošķirt *verbālo trajektoriju* no jūtām, saskaņa starp balss tehniku un izteiksmību ir nevainojama, un nevar saprast, vai emocijas rada verbālo trajektoriju vai verbālā trajektorija izraisa emocijas. Līdzīgi kā Ērika Fišere-Lihte, arī Pavī norāda uz subjektivitāti kā būtisku jebkuru pētniecības procesu ietekmējošu faktoru, un zināma deva subjektivitātes ir neizbēgama jebkura teātra elementa, tai skaitā, aktiera balss analīzē. (*Pavis 2003: 134*)

Tā kā radioteātrī eksistē tikai personas balss, tai ir jābūt raksturīgai un atšķirīgai no pārējo personu balsīm. Lomu sadalījums pēc izpildītāju balss īpatnībām ir viena no galvenajām prasībām radiouzvedumā. (*Ilāeuc 2003: 301*) Radioteātra režisore Irēna Cērmāne norāda, ka, izvērtējot dažādu aktieru balsu kombināciju iespējamo saskaņu radioteātra iestudējumu vajadzībām, viņa parasti vadījusies pēc mūzikā vispārpieņemtā balsu iedalījuma soprānos, altos, tenoros, baritonos un basos, un pēc balss skanējuma rakstura – liriskās un dramatiskās balsīs. Nebūtu ieteicams, ka vairāki vienāda vai līdzīga reģistra balsu īpašnieki atveido vairākas lomas vienā iestudējumā. (Linka int. Cērmāne 2019)

“Teātra vārdnīcā” Patriss Pavī arī citē franču aktiera, režisora un teātra reformatora Žaka Kopo rakstīto par aktiera darba specifiku radioteātrī: “...atbrīvojies no nepieciešamības sasprindzināt savu atmiņu, jo teksts ir acu priekšā, neizjūtot baiļu, aktieris atrodas “zem kupola” pats ar sevi un savu iedvesmu, publikas reakcija līdz viņam vairs nenonāk, viņš ir atbrīvots no negadījumiem ar dekorācijām, kostīmiem vai rekvizītiem, kuru dēļ uz skatuves bieži zaudē koncentrēšanos, beidzot ne ar ko neapgrūtināts, izņemot tekstu, ar kuru viņš paliek viens pret vienu, kas kļūst par vienīgo viņa prāta un sirds barību; nolemts nekustībai, kurai jāklūst par dziļas koncentrēšanās garantu, bet balss – vienīgais instruments patiesības paušanai; aktieris pret mikrofonu, ja viņš ar daudzkārtīgiem mēģinājumiem tam ir nopietni sagatavots, atrodas ideālos apstākļos.” (*Pauc* 2003: 300)

Ja no skatuves aktierim jābūt spējīgam ar savu balsi piepildīt jebkura izmēra telpu, šim mērķim profesionāli pielietot visas fizioloģiskās sistēmas, tad radioteātrī aktiera balss pie klausītāja nonāk ar mikroфона starpniecību. Teksasas Universitātes profesors Pīters Maknīleidžs (*Peter MacNeilage*) savā pētījumā par cilvēka runas izcelsmi un attīstību norāda, ka mikroфона funkcijas ir līdzīgas video kamerai, jo padara mazo par lielu un izceļ detaļu kā veselumu. Runāta, čukstēta un nepārveidota runātā vai dziedamā balss, kas normālā veidā no liela attāluma nav dzirdama, ar pastiprinājuma vai ieraksta palīdzību top vienkārši saklausāma, arī balss individuālās īpatnības tiek pasvītrotas un akcentētas. (*MacNeilage* 2008: 73)

Visa veida vokālās izpausmes teātra priekšnesumā neizbēgami atklāj emocionālo situāciju, kas bieži, bet ne vienmēr, tiek kodēta caur balss darbībām, piemēram, vaidiem, kliegšanu, pārsteiguma izsaucieniem, smiekliem. Balss nokrāsu nosaka emocijas, ko tā sevī gan ietver, gan rada. Patriss Pavī norāda, ka viens no visgrūtāk izskaidrojamajiem jautājumiem ir – kas kāda cilvēka balsī mūs visvairāk sajūsmina, satrauc vai kairina. (*Pavis* 2003: 136) Priekšnesuma analīzē būtu svarīgi ne tikai veikt balss tehnisko analīzi, bet arī saprast vokālo ietekmju dramatisko vērtību, diferencēt visu diapazonu balsis un izjust, kad runātāji maina balsi, vai tas notiek saskarsmē ar sarunu biedru un ko šīs izmaiņas apzīmē. (*Pavis* 2003: 138)

Salīdzinot ar normālu runu, balss teatralizācija vienmēr nes sev līdzī pārspīlējumus vokālo mehānismu darbībā, deklamāciju, izteikti pareizu pronansējumu ar visām fonētiskajām sakarībām, aliterācijām un melodiskās shēmas variācijām. Ja dramatiskajā teātrī aktieriem jāliek sevi sadzirdēt ne tikai tiem, kas darbojas līdzās, uz skatuves, bet visiem zālē klātesošajiem un tāpēc var būt grūti nošķirt, kuras tēla

vokālās izpausmes attiecas uz nepieciešamību skaidri un saprotami pasniegt tekstu auditorijai un kuras saistās ar tēla psiholoģisko raksturojumu vai sociālo dabu, (*Pavis* 2003: 135) tad radioteātrī tā nav problēma, jo, strādājot pie mikrofona aktierim nav jādomā par to, kā ar balsi piepildīt telpu, kā to kvalitatīvi nogādāt pie skatītāja arī zāles pēdējā rindā. Jau pieminētā intimitāte – aktiera balss tieši klausītāja ausī, ko kā būtisku radioteātra priekšrocību akcentē režisors un dramaturgs Lauris Gundars (*Linka int. Gundars* 2019) – nodrošina iespēju aktierim domāt tikai par precīzas emocionālās darbības atspoguļojumu un netikt apgrūtinātam ar vokāli tehniskiem uzdevumiem.

Patriss Pavī atkārtoti norāda uz objektīviem un subjektīviem faktoriem, kas ietekmē aktiera balss analīzes procesu. Tā, piemēram, ar sonogrāfisku tehnoloģiju palīdzību var tikt precīzi mērīti dažādi akustiskie balss parametri un gan runājoša, gan dziedājoša balss var būt zinātniskas izpētes objekts. Pētnieka rīcībā esošais balss objektīvi izvērtējamo parametru saraksts ir frekvence, intensitāte, tembrs – parametri, kas izšķirīgi, analizējot jebkura teātra priekšnesumu. Balss frekvence – katras individuālās balss pamats – tiek lietota, lai runas laikā novērtētu balss variācijas. Balss tonis dara to augstu vai zemu. Balss intensitāte raksturo balss spēku vai vājumu, bet tembrs atspoguļo tās īpašības – gaiša, tumša, neizteiksmīga, piesmakusi, dobja, dziļa vai maiga. Vokālā intensitāte rodas no plaušās esošā gaisa spiediena uz balss saitēm un to pretestības. Tas ir būtisks faktors, ko ietekmē runātāja anatomija, fizioloģija, ieradumi un izglītība. Pastāv arī individuālās un kultūras atšķirības, kā arī nozīmīgas variācijas lomas interpretācijā, kas saistītas ar klausītāja nešaubīgajiem pieņēmumiem attiecībā uz emocijām. Emociju izpausme saistīta ar balss intensitātes izmaiņām, kas tiecas rast to piemērotāko kodējumu. Piemēram, balsī pieaugoša spriedze un intensitāte radīs iespaidu, ka runātājs dusmojas. Zināšanas par valodas intonatīvo organizāciju, tās melodijas uztvere – apstiprinoša, vaicājoša, šaubīga un tamlīdzīgi – dos precīzāku liecību par tēla sacīto. Tembrs ir balsenes radīto skaņu rezultāts rezonatoru dobumos, katra cilvēka tembrs ir individuāls. Precīzākai balss analīzei jāņem vērā arī tās tembriskās modulācijas un to maiņas iemesli. (*Pavis* 2003: 134) Tembru mēdz dēvēt arī par balss nokrāsu un būtiski atcerēties, ka tembrs ir autonomākā no paralingvistiskajām teātra zīmēm, jo to nav iespējams pēc savas gribas koriģēt vai mainīt. Runas mākslā Pavī vēl iesaka analizēt:

- runas plūduma vienmērīgumu vai saraustītību,
- cezūras un pauzes, to garumu, novietojumu, funkciju,

- runas ātrumu attiecībā pret kulturālajām un individuālajām klausītāja normām,

- akcentus, konturēšanu un balss iespēju pielietojumu.

Apkopojot – aktiera balss analīzē Patriss Pavī pauž arī šādus savus novērojumus:

- Dikcija ir pakļauta izteiksmes veidam, katrs runas paņēmiens – ātrs vai lēns, ar iekodētām, viegli atpazīstamām emocijām vai citu valodu akcenta lietojumu – atkarīgs no konteksta normas.

- Teikuma melodija aktierim un arī viņa auditorijai ir līdzeklis, kas palīdz saprast teikuma sintaktisko struktūru un tādējādi – teksta jēgu. (*Pavis 2003: 139*)

- Balss ir cilvēka ķermeņa projekcija tekstā (*Pavis 2003: 140*) – apgalvojums, kas radioteātra kontekstā šķiet sevišķi noderīgs un pārdomu vērts.

Jau Konstantīns Staņislavskis uzskatīja, ka tēla vokālā identitāte ir tikpat svarīga kā ķermeniskās izturēšanās, žesti, sejas izteiksmes, (pēc *Gillett 2014: 205*), bet radioteātrī, kur, kā vairākkārt minēts, aktiera balss ir viņa galvenais instruments, vēl jo vairāk būtiskas ne tikai balss tehniskās kvalitātes, bet tās dažādi pielietojuma veidi. Tādu paralingvistisko zīmju lietojums kā variācijas ar balss intensitāti, tonalitāti, intonācijām, uz klausītājiem radioteātrī iedarbojas īpaši, jo, kā jau minēts akusmātiskās klausīšanas jēdziena skaidrojumā – neredzot skaņas avotu, auditorijas dzirdes uztvere saasinās.

Pieredzes bagātais vācu radioteātra režisors Haralds Krēvers (*Harald Krewer 1964*) apgalvo, ka radiolugas iestudēšanu var salīdzināt ar mūzikas atskaņošanu un interpretāciju, jo, līdzīgi kā skaņdarba, arī radiolugas kvalitāti nosaka teksta ritma maiņa, skaļums, pauzes un balss tembrs. Aktierim precīzi jāstrukturē teksts, tai pat laikā tā plūdumu padarot melodisku. (*Gaisbauer 2017*)

Viena no spilgtām epizodēm Krievijas radioteātra vēsturē saistīta ar režisores Rozas Joffes (*Поза Иоффе, 1907 – 1966*) izdarītu atklājumu, ka, mainot magnētiskās ierakstu lentes atskaņošanas ātrumu, kas it kā būtu tehnisks brāķis, iespējams mainīt šajā lentē ierakstītās skaņas (piemēram, aktiera balss) augstumu. Tas izrādījās interesants radošs paņēmiens, ko, pielietojot 1948. gada iestudējumā “Zelta atslēdziņa jeb Buratino piedzīvojumi” (*Золотой ключик, или Приключения Буратино*) visas darbojošās personas atveidoja viens vienīgs aktieris Nikolajs Ļitvinovs (*Николай*

Лутвинов, 1907 —1987). Pateicoties jaunatklātajai iespējai, viņa balss iemiesoja te dzidro koka puisēnu, te rēcošo Karabasu. *Buratino pieeja* ļoti uzrunāja radioteātra veidotājus un tā pielietošana notika ar mērķi piešķirt runai komisku skanējumu. (*Шевелева* 2017: 171) Šāds piemērs ilustrē, kā jaudīgais radioteātra mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis – cilvēka balss, savienojumā ar tehnoloģiju izpēti un jaunatklājumiem, nes sevī plašas mākslinieciskās izteiksmes iespējas.

Patriss Pavī norāda, ka izmainot balss intensitāti, pielietojot balss attālināšanas efektu, atbalsi, reverberāciju¹⁸ u. tml. radioteātrī tiek veidots priekšstats arī par laiku un telpu, tāpat mikrofona novietojums, skaļuma regulēšanas kontrole, raksturīgu skaņu secīga atskaņošana veido telpisku laika koordinātu sistēmu, kurā klausītājs bez problēmām spēj orientēties. Pastiprināta vai notušēta skaņa, runājošu aktieru pietuvināšanās vai attālināšanās veicina “kadra” maiņu vai informē par pārvietošanos tā ietvaros. (*Паёв* 2003: 301)

2.5. Skaņas un klusums

“Pirmā raidluga Latvijas Radioteātrī bija Blaumaņa “Pēc pirmā mītiņa”. Pirmie skaņu efekti, kādus šai izrādē pielietoja, bija bises šāviens: sitiens ar dēlīti pa galdu. Vajadzēja circeņa dziesmu, bet pat circeņu toreiz radiofonam nebija. Tagad ir īpaša circeņu iedziedāta plate. Bez jokiem! Kā bez circeņu dziesmas attēlot mazas lauku mājas romantiku? Saķerti un atnesti 9 circeņi: 4 gan priekšlaicīgi miruši, bet 5 paspējuši iedziedāt savu dziesmu skaņu platē. Skaņu efekti ir raidlugu kulises un dekorācijas. To radīšanā pa šiem 10 gadiem savākti visdažādākie instrumenti un atrasti visdažādākie paņēmieni. Ir pat ierīce govs slaukšanas skaņu atdarināšanai, bet labus ielu un darbnīcu trokšņus dabū, pieslēdzoties tieši ielai vai pasta – telegrāfa darbnīcai”, (*Krūmājs* 1935: 16) šādi 1935. gadā avīzē “Jaunākās Ziņas”, atzīmējot Latvijas Radioteātra 10 pastāvēšanas gadus, raksturota radioteātra poētika un viens no tās galvenajiem instrumentiem – skaņu efektu izmantojums. Ja radioteātra pirmsākumos to ieguve radio profesionāļiem patiesi nācās likt lietā izdomu, lai iegūtu visa veida nepieciešamās skaņas un trokšņus, tad mūsdienu tehnoloģiskās iespējas piedāvā jebkādu nepieciešamu skaņu vai troksni izveidot ar digitālo metožu palīdzību vai iegūt gatavu kādā skaņu efektu bibliotēkā. Nemainīga palikusi nepieciešamība, lai

¹⁸ Telpas akustikas raksturlielums – skaņas enerģijas dzišana atskaņošanās procesā slēgtā telpā.

radioteātrī strādājošo mākslinieku izpratne par skaņu būtu dziļa un visaptveroša, jo skaņas dizaina izstrāde prasa gan radošas, gan tehniskas prasmes.

Skaņai kā jēdzienam ir daudz un dažādu definīciju, to pēta fizika, akustika, medicīna, psiholoģija, mediju studijas, muzikoloģija un vēl vairākas citas zinātnes. Šī pētījuma kontekstā trāpīgs šķiet Bergenas Mākslas Akadēmijas profesora Brendona Labela (*Brandon LaBelle* 1969) teiktais, ka “skaņa savā būtībā ir attiecībās ar visu apkārtesošo, tā izstarojas, izplatās, komunicē, vibrē un aģitē, tā atstāj vienu ķermeni un iekļūst citā, tā saista un izsit no līdzsvara, harmonizē un traumatizē, tā liek ķermenim kustēties, prātam sapņot un gaisam vibrēt. Tā izvairās no definīcijas, tomēr tai piemīt neapšaubāma ietekme.” (*LaBelle* 2008: ix)

No fizikas viedokļa skaņa ir mehāniskas molekulu svārstības, kas elastīgu viļņu veidā izplatās cietā, šķidrā vai gāzveida vidē un šīs svārstības rada dzirdes sajūtas. Tas, kā cilvēks uztver skaņu, atkarīgs no tās augstuma, tembra, skaļuma, ilguma un vēl citiem fizikāliem parametriem. Troksnis ir dažādu spiedienu frekvences un intensitātes skaņas haotisks sakārtojums, par trokšņiem bieži vien sauc nevēlamas vai nepatīkamas skaņas, (*Cambridge bez g.*) taču radioteātra kontekstā trokšņi var būt arī iederīgi un mākslinieciski vērtīgi.

Britu zinātnieks, Sanderlendas universitātes profesors un mediju teorētiķis Endrjū Krisels (*Andrew Crisell* 1943) darbā “Izprast radio” (*Understanding Radio*) apskata skaņas semiotikas specifiku un skaidro: “Radio visas zīmes ir dzirdamas, tās sastāv no skaņām un trokšņiem, tās var iedalīt vārdos, skaņās un mūzikā. Atšķirībā no vārdiem, kas ir cilvēku ieviesti, skaņas ir dabiskas – zīmes, kas pašas par sevi eksistē reālajā pasaulē. Tās nepastāv kā izolēti fenomeni, bet kā apliecinājums kaut kā esamībai, klātbūtnēi. Var teikt, ka skaņas – gan pasaulē, gan radio dzirdamās – ir indeksējošās zīmes. Varētu arī domāt, ka radio ierakstīta skaņa ir ikoniska, jo tā it kā attēlo oriģinālo, reālajā pasaulē pastāvošo skaņu, taču tādas skaņas kā durvju zvans vai žvadzošas atslēgas liecina par kāda klātbūtni, tātad, ir indeksējošās.” (*Crisell* 1994: 43)

Radioteātrī visi apstākļi, pat diennakts laiks, kad norisinās darbība, jāpaskaidro vai nu tekstuāli, vai skaniski. Bez precīza konteksta arī skaņu efektu jēgas uztvere to neprecizitātes un iespējamās neskaidrības dēļ ir nopietni ierobežota. (*Banham* 1988: 896) Tā, piemēram, kajjas kliedziens var liecināt par ūdens tuvumu, bet nepasaka, vai atrodamies jūrā, pludmalē vai piekrastes tuvumā, vai esam mazā zvejnieku laivā, vai uz luksu jahtas klāja. Pat pulkstenis, kas nosit divpadsmit reižu,

var ziņot, ka ir pusnakts vai arī pusdienas laiks. Tāpēc vajadzīgs vēl kāds papildinošs precizējums – satiksmes troksnis vai pūces ūjināšana. Dažādi trokšņi radioteātrī var būt ne tikai fons, bet arī veidot citu jēgu – paskaidrot darbības vietu un laiku, ziņot par darbības pārvietošanos laikā un telpā, raksturot sižeta daļībnieku psiholoģisko stāvokli vai sniegt notikuma kopējo emocionālo raksturojumu.

Skaņu efektu izvēli, atlasī uzsākot, precīzi jāzina, kādiem mērķiem tie paredzēti. Skaņu efektu eksperts ar 50 gadu darba pieredzi amerikāņu elektroniskajos medijos, vairāku “Emmy” balvu ieguvējs Roberts Motts (*Robert L. Mott*, 1924 – 2016) raksta, ka skaņu efekti ir subjektīvai izpratnei pakļauti elementi, tā, piemēram, pat vienkāršu klauvējienu pie durvīm iespējams raksturot neskaitāmos īpašības vārdos, tas var būt “steidzīgs, uzstājīgs, cieņpilns, bikls, ietiepīgs, piesardzīgs” (*Mott* 2014: 72) – tā viņš turpina vēl uzskaitīt vēl vairākus desmitus šo skaņu raksturojošu apzīmējumu, ar to ilustrējot, cik neizsmeļami dažāda ir skaņu mākslas pasaule. Motts piedāvā skaņu efektu iedalījumu dabiskās un raksturojošās skaņās. Dabiskas ir īstas, neizmainītas skaņas, to lietošana bijusi izplatīta radioteātra pirmsākumos, mūsdienās skaņas izcelsme vairs nav tik būtiska, noteicošās ir klausītāju gaidas un izpratne par to, kam kā būtu jāizklausās. Motts uzsver, ka gadu gaitā izrādījies – dažādas manipulācijas ar skaņu realitāti izklausās veiksmīgākas un auditorijas prasībām atbilstošākas nekā autentiskas skaņas lietojums. Izmantojot dabiskas izcelsmes skaņu, nav garantijas, ka klausītājs to tā arī uztvers un atkodēs vēlamajā veidā. Viņš min piemēru, kā jau pieminētais Orsons Velss, “Pasauļu kara” fenomena radītājs, reiz uz radiostudiju licis atvest kravu smilšu, lai ierakstītu kādas raidlugas ainu, kurā darbība norit tuksnesī, taču, aktieriem bradājot pa smiltīm, cerēto akustiski ticamo efektu nav izdevies gūt, jo īsti soļi smiltīs neizklausījās pēc soļiem smiltīs. (*Mott* 2014: 76) Līdzīga atklāsme izskan no Latvijas Radioteātra profesionāļiem – labāk par īstu, sniegā ierakstītu soļu skaņu ziemas sajūtas palīdz uzburt pie ierakstu aparatūras pirkstos burzīta kartupeļu ciete. (*Lāce* 2015) Režisore Irēna Cērmāne arī atminas, kā kāds raidlugas fināls, kurā vecāki meklē savus it kā pazemē pazudušos bērnus, ticis ierakstīts, aktieriem saucot lejup Doma laukumā esošā kanalizācijas akā. (*Linka int. Cērmāne* 2019) Šādus skaņu efektus Roberts Motts sauc par raksturojošām skaņām. Dabiska skaņa kļūst raksturojoša, kad tā tiek pārveidota vai imitēta, lai atbilstu noteiktām mākslas darba autoru iecerēm vai auditorijas gaidām. Tā kā katra cilvēka uztvere ir individuāla, tad nav citu standartu, kam radioteātra iestudējumā ietvertiem skaņu efektiem būtu jāatbilst, taču jāņem vērā, ka klausītāju priekšstati par dabisku skaņu var būt izmainīti,

realitātei neatbilstoši. Mots iesaka – ja iestudējuma veidošanai paredzētais laiks vai budžets ir ierobežots, veiksmīga skaņu efektu dizaina izstrāde vienai vai dažām ainām veicinās to, ka pārējās auditorija var pieņemt nosacītību un attiecināt to uz visu darbu. (Mott 2014: 85) Autors arī komentē skaņu efektu un pārējo elementu – mūzikas, teksta – saskaņotības nepieciešamību, proti, skaņu efektu kopumam un radioiestudējuma mūzikai jābūt līdzīgā atmosfērā ieturētai, jo piemērotāks radio specifikai rakstīts vai adaptēts teksts, jo mazāk klausītāji būs mudināti izvērtēt skaņu efektu precizitāti. Skaņu efektiem, kas šādi piesaista auditorijas uzmanību, radioiestudējumā nav vietas, apgalvo Mots. (Mott 2014: 86) Līdzīgu domu pauž Tims Krūks, norādot, ka skaņu efektiem jāiegulst klausītāja apziņā dabiski, bez jebkādas piepūles. Krūks arī atzīmē, ka papildus naratīvu tiem piešķirs saskaņotība ar tekstu – ja tēls saka, ka dosies vannā, tad tekoša ūdens skaņa klausītāja apziņā skan silti, bet, ja ir runa par ziemas apstākļos notikušu negadījumu upes malā, neapdzīvotā vietā, kur zirgs nometis savu jātnieku – ūdens čalojošā skaņa šķitīs ledaini auksta. (Crook 2012: 73) Adaptējot britu rakstnieka, dramaturga un BBC radioteātra producenta Lānsa Sīvkinga (*Lance Sievking*, 1896 – 1972) izstrādāto skaņu efektu klasifikāciju, Krūks piedāvā tos iedalīt šādi:

- reālistiski, apstiprinoši efekti (skaņas, kas pastiprina tekstā pausto, piemēram, tuvojas vētra, un kuģis, vējā un viļņos svaidīts, sāk brakšķēt);
- reālistiski rosinoši efekti (piemēram, mierīgu lauku atmosfēru raksturo bišu dūkoņa, putni čivināšana, lopu maušana);
- simboliski rosinoši efekti (sajūtas vai noskaņojumu raksturojošas skaņas);
- konvencionāli efekti (“Big Ben” pulksteņa skaņas, mašīnas, vilciens – atpazīstamas, pašsaprotamas skaņas);
- impresionistiski efekti (sirreālistiskas skaņas, sapņu nereālās pasaules estētika). (Crook 2012: 71)

Nīls Verma (*Neil Verma*), amerikāņu radioteātra un akustiskās mākslas profesors no Ilionoisas universitātes, norāda uz kādu paradoksu – ir simtiem publikāciju un pat grāmatu par to, kādu satriecošu iespaidu uz auditoriju atstāja Orsona Velsa “Pasauļu kara” radioiestudējums, taču tikpat kā nav analītisku aprakstu, kā šis radiofoniski leģendārais iestudējums patiesībā skanēja, kā Velss un viņa radošā komanda demonstrēja savu varēšanu skaņu mākslā, (Wynn 2017) kas liecina, ka radioteātra pētniecībā tieši skaņu efektu dizains un lietojums varētu būt rūpīgākas izpētes vērts.

No klusuma pamazām uznirst putnu dziesmu skaņas un dzirdams troksnis, kas varētu būt kaut kur tālumā tekošs ūdens. Iekaucas sirēna, satricinot rimtās ainas mieru un vienlaikus pavisam tuvu kļūst dzirdama cilvēka elpa, viņš sāpīgi elš, dzirdams, ka pieceļas un skrien. Tam attāli seko, ūjina, dzenās pakal – šāds ir BBC 1978. gadā translētā Endrjū Saksa pakalīdzīšanās drāmas “Atriebība” ievads. Iestudējums ir tam laikam novatorisks un eksperimentāls radioteātra darbs – mēģinājums stāstīt stāstu, izmantojot tikai un vienīgi dažādu skaņu palīdzību. Nav dialogu, nav arī skaidras, saprotamas runas, taču to var uzskatīt par trauksmes, dramatiskas spiedzes un aktīvas darbības pilnu trilleri ar precīzu sižeta līniju. Šis piemērs raksturo ne tikai mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu meklējumus, bet arī 20. gadsimta 60. gados aizsākušos eksperimentus ar skaņas ieraksta un pārraidīšanas veidiem, kas ļauj vairot radioteātra klausītāja klātbūtnes sajūtu.

Komponists un Latvijas Radio mūzikas producents Ģirts Bišs, kas izsenis interesējies par skaņas elektroniskās pārveides iespējām un digitālās skaņu montāžas tehnikām, stāsta, ka mūsdienu radio praktizē vairākus skaņas ierakstīšanas un pārraidīšanas veidus:

- stereo skaņu, kas rada ilūziju par telpu, izmantojot 2 skaņu kanālus;
- binaurālo skaņu, kas būtībā ir tas pats ieraksta veids, kas stereo, tikai īpaši optimizēts, lai to klausītos vienīgi ar austiņām – atskaņošanai ar skaļruņiem tas nav piemērots;
- 5.1 (vai 5.0) jeb visaptverošo (*surround*¹⁹) skaņu, kas izmanto 5 skaņu avotus (5.0) vai arī papildus vēl arī *subbasa* skaļruņi (5.1), lai radītu ilūziju par tādu telpu, kas atrodas ne tikai klausītāja priekšplānā, bet arī viņam apkārt. (*Linka int. Bišs 2019*)

Stereo skaņai ir divi skaņas avoti – skaļruņi ar brīvu telpu starp tiem. Katra cilvēka auss uztver skaņas signālus ar laika nobīdi un dažādu skaņas intensitāti. Ja skaņas avots atrodas tuvāk kreisajai ausij, tad kreisā auss to uztvers ātrāk, bet labā auss – ar laika nobīdi. Pēc tam smadzenes reizē apstrādā no abām ausīm uztvertos skaņas signālus kopā, izveidojot dzirdētās skaņas ilūziju un veidu. (*Papule bez g.*) Stereo skaņas laukā objektu izvietojumu nosaka 2 kanālu attiecības (labais un kreisais), bet *surround* skaņas laukā – piecu skaņas kanālu attiecības (labais, centrs, kreisais, labās puses sāni un kreisās puses sāni). Ja salīdzina cilvēka ausis ar mikrofonu raksturlīknēm, tad var teikt, ka auss uztverei raksturīga apļveida

¹⁹ *surround* (no angļu val.) – ietvert, apņemt, ieskaust, ielenkt (*Tilde 2018*)

diagramma – tā spēj uztvert no visiem virzieniem pienākošas skaņas. (*Linka int. Bišs* 2019) Šis ir skaidrojums, kāpēc, klausoties Saksa veidoto “Atriebību”, kurā savulaik novatoriski izmantotas stereo ieraksta iespējas, šķiet, ka dzirdamās skaņas eksistē mums visapkārt. Tas, kā rodas mūsu priekšstati par ierakstītās skaņas īpašībām – novietojumu telpā, pašu telpu, attiecībām ar citām skaņām, ir mūsu smadzeņu interpretācijas rezultāts, šo jautājumu apskata psihoakustika. Latvijas Radio, piemēram, ir tehniskas iespējas pārraidīt tikai stereo skaņu, bet radio ierakstu studijās (kino skaņas izveides vajadzībām) veic arī *surround* skaņas ierakstus, kurus tehnisku ierobežojumu dēļ gan nav iespējams pārraidīt ēterā. Attiecībā uz augstvērtīgas mūzikas ierakstiem, kā arī raidlūgām vai eksperimentāliem radio žanriem tas tiek praktizēts citu valstu radiostacijās. Jautājums par binaurālu ierakstu tapšanu un pārraidi ir šauri specifisks un strīdīgs, jo eksperti joprojām nav līdz galam vienisprātis par to, cik lielā mērā tie ir pārāki par stereo skaņu un kāda ir to pielietojamība. (*Linka int. Bišs* 2019)

Arī skaņas neesamība – klusums, radioteātrī var tikt izmantots kā mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, taču tā lietojums var tikt interpretēts dažādi. Pauzes un vai apzināta runas aizture radio formātā var tikt interpretēta pat kā kļūda pārraidē, ne daudznozīmīgs klusums. Kad 20. gadsimta pirmajā pusē mājāsaimniecību lietošanā izplatījās radioaparāti, tos, protams, mēdza ietekmēt dažādas tehniskas ķibeles un klausītāji saskārās ar regulāriem pārraides pārrāvumiem, kā rezultātā vēl desmitiem gadu pēc tam, kad radiopārraides kvalitātes ir ievērojami uzlabojušās, auditorija joprojām ir piesardzīga attiecībā uz klusumu radio ēterā. Tāpēc klusums radioiestudējumā nav tas pats, kas gara, dramatiskā, daudznozīmīga galvenā varoņa pauze uz skatuves – tā nekad nemudinās izrādes vērotājus piecelties un pamest zāli, lai dotos uz kādu citu izrādi, kurpretim radioklausītājs var ar vienu rokas kustību pārslēgt kanālu, lai saprastu, vai aparāts maz darbojas. Bailes no klusuma, jo sevišķi agrīnajos radio pastāvēšanas posmos bijušas tik akūtas, ka ASV raidstacijas algojušas pastāvīgi dežurējušus mūziķus, kas gaidīšanas režīmā uzturējušies studijā. (*Mott* 2014: 4) 20. gadsimta 50. gados līdz ar eksperimentālā komponista Džona Keidža (*John Cage*, 1912 – 1992) kanonisko skaņdarbu “4’33”” klusuma diskurss kļūst aktuāls avangarda mākslā. To pavada komponista apgalvojums, ka absolūta klusuma nemaz nav, jo laikā, kamēr neizskan neviena nots, publika tāpat dzird vides skaņas un pati sevi. Varbūt analogiski tam – arī radioteātrī ar klusuma palīdzību notiek auditorijas iztēles stimulācija? “Tik daudz kas kļūst dzirdams, kad nav nekā, ko

dzirdēt”, (Voegelin 2010: 83) apgalvo Londonas Mākslas Universitātes asociētā profesore Salome Fogelina (*Salomé Voegelin*) savā apcerējumā “Klausoties troksnī un klusumā” (*Listening to Noise and Silence*). Kādā no savām radiofoniskajām sintēzēm “Klusumi runā paši ar sevi” (*I Silenzi parlano fra di loro*) arī futūrists Tomass Marinetti apzināti iekļāva dažāda garuma klusuma fragmentus, tos aizvien pagarinot, lai tie būtu skaņas drāmas aktīvs elements un klusums pārstātu būt par neitrālu pamatu, kļūtu par to, kas runā. Līdzīgi kā Džona Keidža skaņdarbā “4’33””, arī Marinetti eksperimentos kontrastā ar skaņu klusums kļūst par estētisku līdzekli. (Kirby 2001: 292) Arī Patriss Pavī uzsver, ka analizējot teatrālu priekšnesumu ir ļoti izzinoši pamanīt un fiksēt klusuma pauzes, to ilgumu, dramaturģisko funkciju – runas vilcināšanos, ieelpu, uzsvaru vai atpazīstama retoriskā ietvara konstruēšanu. (Pavis 2003: 133) Tims Krūks apgalvo, ka klusuma lietojums skaņu teksta dramatiskā konstrukcijā ir novērošanas vērts fenomens, jo var tikt izmantots dažādi, piemēram, radīt spēcīgu auditorijas intereses kāpinājumu, liekot saspringt gaidās par to, kāda ir tālākā sižeta attīstība. (Crook 2012: 13)

2.6. Mūzika un ritms

Mūzikai ir būtiska loma teju ikvienā teātra, tostarp radioteātra iestudējumā. Patriss Pavī raksta, ka teātrī mūzika, tāpat kā skaņu vadmotīvu izmantošana starp lugas epizodēm ļauj atpazīt runātājus, identificēt darbības vietu un laiku. Viņš arī norāda, ka mūzika kā elements teātrī īpaša tādēļ, ka atšķirībā no citām semiotiskajām zīmēm – dekorācijām, aktiera vai teksta, kas atsaucas uz konkrētām lietām, mūzikai nav šāda *objekta*. Tādējādi tā var nozīmēt jebko un tās nozīmība šī efekta un ietekmes ziņā ir nepārvērtējama. Pavī norāda, ka maz pētīts ir fenomens, kā mainās teksta uztvere, kad to papildina mūzika, un pilnvērtīga analīze pieprasītu, lai mūzika un teksts tiktu izvērtēti mijiedarbībā, lai izjustu efektu, ko tie viens uz otru atstāj. Jānoskaidro, vai mūzikai iestudējumā ir papildinoša loma, vai tā pastāv īsu, ierobežotu sentenču formā, vai arī tai ir būtiska, saturā integrēta nozīme. (Pavis 2003: 141)

Pavī definē vairākas mūzikas funkcijas teātra iestudējumā:

- atmosfēras radīšana, ilustrācija, raksturošana, tā var kļūta arī par vadmotīvu, tās intervālos skatītājs/klausītājs var uzelpot, noorientēties, iztēloties, kas sekos tālāk, šādā gadījumā mūzika darbojas kā *atsāpinošs medikaments*;

- pat dažas notis var būt noteicošas darbības raksturojumā;
- dažkārt mūzika kalpo tikai kā skaņu efekts, kura vienīgais uzdevums ir padarīt situāciju atpazīstamu, atkodējamu;
- mūzika var tikt lietota kā cēlienu/ainu maiņas punktācija vai arī radīt kontrapunktu attiecībā pret tekstā/darbībā notiekošo. (Pavis 2003: 143)

Iestudējuma analīzei jāidentificē šīs funkcijas un jāizvērtē to ietekme visa iestudējuma kontekstā. Pavī iesaka uzskaitīt visas iestudējuma muzikālās intervences un to formas. (Pavis 2003: 144)

Līdztekus balsij un mūzikai, trešais būtiskais elements Patrisa Pavī akustiski/temporālajā zīmju grupējumā ir ritms. Viņš norāda, ka pastāv atšķirība starp ritmu, kas raksturīgs daļai zīmju sistēmu, piemēram, kā organizēts runas vai muzikālas partitūras ritms, un visa iestudējuma kopējo ritmu, kas apvieno visus tā komponentus. Viņš piesauc režisoru Vsevolodu Meierholdu (*Всеволод Мейерхольд*, 1874 – 1940), kurš teicis, ka režisoram jāiemāca aktieriem just ritms tā, kā to priekšnesuma laikā jūt mūziķi. Pavī arī uzsver, ka jānodala ritms no tempa, un runā par temporitma jēdzienu, un min, ka ritmam nav jābūt saistītam tik daudz ar ātruma izmaiņām, kā akcentiem priekšnesumā – lai tajā mītos saspringti un mazāk saspringti uztveres posmi. Ritms, viņaprāt, ir izjūta un norādījumi laikā, un teātrī būtu pat iespējams runāt par “tempogrāfu”, kas organizētu iestudējuma temporitma ietvaru, līdzīgi kā scenogrāfs dramatiskajā teātrī veido skatuves telpu. Priekšnesuma ritmiskā secība ir grūti grafiski atspoguļojama, tā jāsaņūm režisoram, kas pilda “tempogrāfa” funkciju. Radioteātra režisore Irēna Cērmāne stāsta, ka radio profesionāļu vidū pastāv pieņēmums: „Ir tāds *nerakstīts likums*, ka radioklausītājs spēj noturēt nedalītu uzmanību viena veida vai intensitātes skaņai ne ilgāk par 7 minūtēm, piemēram, aktieru teksts bez mūzikas iestarpinājuma, kāda dinamiska skaņas akcenta nedrīkst būt garāks par 7 minūtēm.” (*Linka int. Cērmāne* 2019)

3. Teksta veidošanas principi Latvijas Radioteātra iestudējumos

Teksts, līdztekus skaņu partitūrai, ir jebkura radioiestudējuma pamatsastāvdaļa. Radioteātra vajadzībām tas tiek rasts:

- pielāgojot formāta specifikai lugu, kas rakstītas dramatiskajam teātrim;
- veidojot kāda prozas darba (stāsta, romāna, noveles, u.tml.) dramatisējumu;
- izmantojot tieši radioteātra vajadzībām rakstītu tekstu.

3.1. Teksta pielāgošana radioteātra vajadzībām

Latvijas Radioteātra gadījumā absolūtais vairākums repertuārā lietoto tekstu nav rakstīti ar iepriekšēju nodomu tos iestudēt radioteātrī. Dramatisējuma autors ir vai nu pats iestudējuma režisors, vai kāds no redaktoriem, kas veic dramaturģiska vai prozas darba adaptāciju radioteātrim. To darot, jāņem vērā radio kā medija specifika – nav iespēju sniegt auditorijai informāciju ar vizuālu zīmju starpniecību, tāpēc jāpārveido teksta forma, mēģinot nezaudēt būtiskāko tajā ietverto saturisko vēstījumu.

Lai veiktu prozas darba pārveidi radio vajadzībām, nereti jāmaina teksta struktūra un saturs tā, lai klausītājs saņemtu arī to būtisko informāciju, kas nav ietverta darbojošos personu tiešajā runā. Viens no izplatītākajiem veidiem, kā to panākt, ir ieviest teicēja funkciju. Radioteātrī teicējs jeb narators ir aktieris, kas visbiežāk runā autora tekstu autora vārdā vai veic verbāla komentāra funkciju gadījumos, kad sižeta pavērsienus (vai, piemēram, lugas remarkās ietverto informāciju) nav iespējams atspoguļot ar darbojošos personu tiešas runas vai akustisko zīmju – skaņu efekti, trokšņu noformējums – palīdzību.

Teicējs radioteātrī kalpo kā auditorijas acis – viņš paskaidro, konkretizē kādus būtiskus norises apstākļus, biežāk tas tiek lietots iestudējuma vai jaunas ainas sākumā, kad jānoskaidro, kur un kāda ir darbības vieta un situācija, vai tas, kā tā mainījusies un nereti it kā pazūd brīdī, kad klausītājs ir veiksmīgi ievirzīts stāsta ritējumā. Dažkārt teicēja klātbūtne un sacītais caurjvīj visu iestudējuma tekstu, viņš komentē visu notiekošo. Šāda teicēja integrēšana tekstā ļauj arī vajadzības gadījumā dinamiski mainīt norises vietu un laiku. Teicējs pirmajā personā visbiežāk reprezentē teksta autoru.

Arī agrāk plaši praktizētā radioteātra tradīcija – pārraidīt radio dramatiskā teātra iestudējumus – paredzēja, ka izrāžu translācijas vadīja teicējs, kas pārstāstīja ar dzirdi neuztveramās skatuves norises, mēģinot vizuālai vērošanai veidotu izrādi ar šiem komentāriem padarīt klausītājiem saprotamu.

Latvijas Radioteātra vēsturē nav mazums tādu raidlugu, kas veidotas, balstoties dramatiskajam teātrim rakstītā dramaturģiskajā materiālā un nav citādi pielāgotas, kā ieviešot teicēju, kas pasaka remarkās rakstīto – dažkārt arī to, kas radioversijā tāpat dzirdams, pateicoties akustisku zīmju lietojumam. Pārāk liels teicēja teksta īpatsvars var lieki komentēt to, ko iespējams atainot ar mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem vai darbojošos personu teikto un iztraucēt klausītāja centienus iejusties notiekošajā, noticēt skaniskajām ainām un to realitātei. Veidojas zināms “teātris teātrī” vai neveiksmīga atsvešinājuma efekts. Šāds neveikls teicēja izmantojums var liecināt par to, ka izvēlēts radioteātra vajadzībām neatbilstošs dramatiskais materiāls vai tas nav ticis veiksmīgi pārstrādāts un pielāgots formāta vajadzībām. Irēna Cērmane uzsver: „Mēs tomēr esam centušies pēc iespējas vairīties no teicēja lietošanas, lai sižetu uz priekšu vairāk virza darbība, ne teicējs”. (*Linka int. Cērmane 2019*)

Jāņa Poruka stāsta “Kauja pie Knipskas” radiovariantā, kam dramatisējumu veidojis iestudējuma režisors Harijs Gerhards, ieviests teicējs – Autors, kas vada stāstījumu visa iestudējuma garumā. Viss Poruka teksts, kas nav darbojošos personu monologi vai sarunas, atvēlēts Rūdolfa Plēpja Autoram, kurš ir klātesošs visa iestudējuma garumā – stāsta, komentē, paskaidro gan darbības vietu, gan apstākļus, gan varoņu domas un jūtas. Ar savu sacīto Autors jau pašā iestudējuma sākumā arī nosaka sižeta emocionālo nokrāsu. Arī Erika Ādamsona noveles “X un Y” radioiestudējumā Jura Strengas Viņš vada stāstījumu, izsaka vārdos lielāko daļu noveles teksta. Vietām teicēja lomā pilda arī X un Y atveidojošie aktieri – vīrietis 3. personā runā uz meiteni attiecinātās teksta daļas un otrādi.

Gadījumos, kad, veicot literāra vai prozas darba transformāciju un pielāgošanu radioteātra vajadzībām, teicējs netiek ieviests, klausītājs zaudē laiku, kas nepieciešams, lai tikai no audiālās informācijas izveidotu priekšstatu par notiekošo un/vai vidi (ja to nav iespējams precīzi definēt ar skaņas dizaina palīdzību), par darbojošos tēlu būtību (kas ir tas/tie, kas sāk runāt?). Teicēja trūkums arī vairo klausītāja mulsumu par kādiem nesaprotamiem vai grūti uztveramiem sižeta aspektiem, kas, savukārt, var veicināt klausītāja uzmanības novēršanos, pārtraukt

klausīšanos, mudināt pārslēgt citu raidstaciju. Tā, piemēram, Sandras Vensko lugas “Melnais meža strazds” radioiestudējumā, kur teicējs nav izmantots, paiet vairākas darbības epizodes, līdz klausītājs sāk saprast, kāds ir stāsta sižets un kādas attiecības saista darbojošās personas, jo darbība sākas bez jebkādiem ievadošiem paskaidrojumiem, nav nekādas fona informācijas par notiekošo vai jebkas, kas varētu noderēt kā prologs. Tikai iestudējuma vidusdaļā atklājas detaļas, kas ļauj precizēt varoņu statusu, attiecību vēsturi. Šis ir reālistiskā stilā ieturēts sižets, kas mudina klausītāju censties saprast tā nianšes, lai uztvertu iecerēto vēstījumu. Paradoksāli, ka, piemēram, Viktora Jansona iestudētajā Aspazijas „Zaļa līgavas” radioversijā, kurā teicējs arī nav ieviests, darbojošos personu teksts, kas vēsta par fantastiskajiem notikumiem, ir konstruēts tik precīzi, ka, arī nezinot remarkās iekļauto informāciju, ļauj sekot notiekošajam un to izprast.

Teicēja ieviešana nav vienīgais instruments, ar kura palīdzību sekmīgi pielāgot dramaturģisku vai prozas tekstu radioteātra vajadzībām. Tā kā radio formāts limitē iestudējuma garumu – vienai epizodei nebūtu ieteicams pārsniegt stundas garumu²⁰ un mūsdienās vairs netiek plaši praktizēta agrāk tik izplatītā radioiestudējumu veidošana daudzos turpinājumos (kas gan biežāk tika darīts, ieskaņojot dramatisētus literārus lasījumus), tad teksta pārstrādes procesā nereti daļa no tā tiek svītrotā. Teksta rediģēšana tiek veikta arī, dzēšot no tā radio formātam nepielāgojamas daļas, saīsinot tās vai pārrakstot par monologiem, dialogiem, sarunām, tāpat arī samazinot darbojošos personu skaitu. Šāda izvēle dzirdama igauņu režisora Tamura Tohverā iestudētajā Andrusa Kivirekha stāsta “Svētais Grāls” radioversijā. Stāstā, kas ar ironiju, balansējot uz absurda robežas, vēsta par metafiziskās pasaules pietuvošanos reālajai, ir daudz aprakstu par to, kādas norises vērojamas šajā paralēlajā realitātē, kur Svēto Grālu meklējot, kļūst bruņinieki Parsifāls un Galaheds (trešais no oriģinālstāstā figurējošajiem, Bors, svītrots), gan par to, kādu mietpilsonisku dzīvi šajā realitātes pusē vada galvenais varonis Otis un viņa ģimene. Radioiestudējumā viens nemainīgs teicējs nav ieviests, tā funkcijas – pārstāstīt darbības apstākļus vai sižeta pagriezienus – uzticētas pārmaiņus vairākiem tēliem. Ievadā tas ir viens no bruņiniekiem, Kaspara Pūces atveidotais Galaheds, bet viņa teiktais neietver daudz paskaidrojošas

²⁰ Izplatītākais radio formāts, kādā darbojas arī Latvijas Radio 1, paredz ziņu lasījumu katras stundas sākumā. Režisors Harijs Gerhards intervijā žurnālam „Skola un Ģimene” (1967. – Nr.7 – 33.lpp.), raksturojot labu radioteātra iestudējumu, jau 1967.gadā uzsver, ka „tam jābūt tādām, lai klausītājs neizslēdz radio. Tāpēc, pirmkārt – īsam. Mūsdienu dzīves ritms, manuprāt, prasa, lai tas būtu 30-40 minūšu garš.”

informācijas par to, kur notiek darbība. Oriģinālais teksts sākas ar teikumu “cik vien viņi spēja atcerēties, apkārt vienmēr bija pletusies bieza migla”, (*Kivirekhs* 2013: 1999) tas aizstāts ar Galaheda tekstu “cik vien spējām atcerēties, mums visapkārt valdījusi bieza migla”. Oriģinālstāstu ievadošais pusotru lappusi garais raksturojošais teksta fragments īsināts uz dažiem teikumiem Galaheda monologā un pārveidots līdzīgi kā minētajā piemērā, vēl vairākkārt prozas vēstījums šādi no 3. personas tiek pārveidots uz 1. personu, tādējādi no zināmas distancēšanās pārejot uz iemiesošanos. Vēstījums sākotnēji šķiet sadrumstalots, jo saglabāta Andrusa Kivirehka piedāvātā sižeta struktūra, kurā notiek pārslēgšanās no iedomu pasaules uz realitāti, bet tekstā par to netiek dotas nekādas paskaidrojošas, klausītājam noderīgas norādes. Tālāk veikti vēl vairāki būtiski oriģinālā stāsta īsinājumi, lielākoties dzēstas tās teksta daļas, kas stāstījuma formā apraksta darbības situāciju, apstākļus un sižetu. Daļa no dzēstā teksta īsi pārrakstīta par darbojošos personu tiešo runu – monologiem, dialogiem. Stāsta varoņu iekšējās pārdomas, kas literārā formā aizņem lielu daļu teksta, radioversijā pārveidotas daudz īsāku monologu formā. Teksta īsināšana atstājusi iespaidu uz radioiestudējuma garumu, tas ilgst tikai 36 minūtes.

“Kauja pie Knipskas” radioversijā literārais materiāls rediģēts, respektējot stāsta autoru, svītrojot vien nedaudzas paskaidrojošas frāzes, “Pēterīts, caur nāsīm dusmīgi svilpodams, atcērt” (*Poruks* 59: 20), “Pēterīts paķer naudu, noslauka ātri muti” (20), arī tādas teksta daļas, ko režisors-dramatizētājs, acīmredzot, uzskatījis par radioteātra estētikā mazsvarīgām, piemēram, Bunģa sarunai ar māti noslēdzoties – “viņa aizvāž kubuliņu, iesien to drāniņā, un, aizsaini rokā, aiziet” (20). Tāpat dzēstas dažas raksturojošas piezīmes, piemēram, “Buņģis saka un spļauj pa jaunai modei: caur zobiem, lūpas atņirdzis” (22) vai “Platais spļauj vairāk reižu un savelk seju it kā uz vemšanu” (23) nav atstātas ne tekstā, nedz paturētas un paustas skaniskajā darbībā. Tie ir salīdzinoši nelieli labojumi un, dramatizējumu veidojot, teksts (pateicoties teicēja lietojumam) saglabāts gandrīz pilnā apjomā. Teksts arī papildināts ar fragmentiem no citiem Poruka tekstiem (stāsta „Dvēseles kumēdiņi”, kā arī tēlojumiem „Bērniņas simfonija” un „Atmiņas iz bērnu dienām”), kas režisoram tātad likušies asociatīvi saistāmi ar “Kauja pie Knipskas” motīvu. Rezultātā iestudējums izvērsts divās daļās, 37 un 46 minūšu garumā.

3.2. Teksta radišana radioteātra vajadzībām

„Radioteātris ir ārkārtīgi interesants lauks pašiem darba veidotājiem, sākot ar to, kā tu strukturē valodu, kādus vārdus izmanto, valodu var brucināt, likt atkārtojumus, jaukt valodas”, saka dramaturgs un režisors Ivo Briedis. (*Linka int. Briedis 2019*) Radioteātra režisore Diāna Bērza uzskata, ka, strādājot pie oriģinātteksta radioteātra vajadzībām, jāievēro princips – mazāk tekstuāla stāstījuma, vairāk skaniski uztveramas darbības un, radot tekstu, kas jau sākotnēji paredzēts iestudēšanai radioteātrī, svarīgi:

- sabalansēt, cik no vizuālai interpretācijai lietojamām akustiskām zīmēm tiks klausītājam piedāvātas caur tekstu un cik tiks atstātas skaņu partitūras ziņā,
- mērķtiecīgi veidot saprotamu teksta struktūru,
- strādāt pie ekspresīva, uzrunājoša, uzmanību piesaistoša sižeta iesākuma.

Tam pievienojami arī universāli, jebkura dramaturģiska teksta veiksmīgas konstrukcijas priekšnosacījumi:

- precīzi izstrādāts galvenais varonis, konflikts, darbības attīstība un pagrieziena punkti, mērķtiecīgi definēti dialogi,
- neiztrūkstoša spriedze, humors, emocijas un atmosfēra. (*Linka int. Bērza 2019*)

Piemēram, Aivas Birbeles raidluga “Būda mežā”, ko 2015. gadā Latvijas Radioteātrī iestudējusi režisore I. Kolmane, ievada informācija top skaidra, pateicoties iestudējuma sākumā iekļautajiem skaņu efektiem (negaisa dārdi, lietus skaņa) un darbojošos personu sarunām. Tā kā raidluga tikusi dalīta četrās daļās, tad 2., 3. un noslēdzošo daļu ievada teicēja komentārs, kurā lakoniski, tikai pāris teikumos ir izklāstīts pirmajā daļā notikušais, kas mazāk saistīts ar vajadzību definēt darbības norises vietu un apstākļus, kā sniegt klausītājiem ieskatu pirmās daļas sižetā. Stāstījums vēsta par pieciem jauniešiem, kas nokļūst pamestā meža būdā un, tur ieslodzīti, atklāj savas slēptākās bailes un kaislības. Šāds temats, izstrādāts radioteātrī, ļauj atskārst, kāpēc tieši šausmu žanrs rod efektīvu izpausmi radio formātā²¹. Kā uzskata dramaturgs Ivo Briedis, uz cilvēku visspēcīgāk iedarbojas neredzami, tikai iztēlē vizualizējami bailes raisoši elementi, ko radioteātra gadījumā ar dzirdes un

²¹ Šausmu stāsti lielo ASV un Lielbritānijas radioteātru – BBC, CBS, ABC, u.c. – iestudējumos allaž sastādījuši nozīmīgu repertuāra daļu, mūsdienās žanrs joprojām izplatīts podraidēs.

iedomu palīdzību klausītājs sevī rada pats. (*Linka int. Briedis* 2019) Tekstuāli spriedzi veido jauniešu paustais izmisums par apstākļiem, kādos viņi nonākuši, un sarunās pieminētu nelaiemes gadījumu atstāsti, taču kā galveno saturisko akcentu lugas autore piedāvā nevis bailes, bet mūsdienu jaunatnei aktuālas problēmas – savstarpējo attiecību veidošanas grūtības, atsvešināšanos ģimenes locekļu starpā, informācijas tehnoloģiju viesto sociālo norobežotību vienam no otra, cīņu par statusa apliecinājumiem, dzīvojot patērētājsabiedrības apstākļos, savas identitātes nostiprināšanu. To pasvītro katras daļas iesākumā iekļauts īss fragments, kurā viens no varoņiem tūmeklī raksta vēstis nezināmai personai, piemēram: „Es naktīs pamostos no šausmīgiem sapņiem. Pamostos, sapnis ir beidzies, bet šausmas nē”. Aiva Birbele lieto jauniešu sarunvalodai raksturīgu leksiku, kas dažviet sekmīgi, citviet mazāk veiksmīgi veido jauniešu auditoriju uzrunājošu diskursu.

Dramaturgs Ivo Briedis uzsver, ka, klausoties radioteātra iestudējumu, notikumiem jārodas *šeit un tagad* – klausītāja iztēlē, nevis jātiek it kā ar laika distanci atstāstītiem un tas ir teksta kvalitātes – autora meistarības jautājums. “Lai tas, kas notiek, notiek mūsu ausu priekšā – un to var panākt ar tekstu, ar to, kā tas ir uzrakstīts.” Briedis arī apgalvo, ka rakstīt radioteātrim ir dramaturgam sevišķi interesanti, jo iespējamais darbības lauks ir bezgalīgi plašs, no zemādas līmeņa līdz pat kosmosa izmēra attālumiem un iespējams izvērsties tāda veida tematikā, ko dramatiskā teātrī būtu grūti pārlicināsi inscenēt. „Tekstā var iekombinēt paradoksālas lietas, klupienus, postmodernās dramaturģijas elementus, kādi raksturīgi 20. gadsimta dramaturģijai, kas izsit klausītāju no komforta zonas, neļauj zaudēt modrību, pat tāpēc, lai klausītājs analizētu, kāpēc tāds paņēmiens tiek lietots.” (*Linka int. Briedis* 2019)

Divi piemēri, kā tieši Latvijas Radioteātrim tapis teksts darbojas formāta ietvaros un izmanto medija limitētās iespējas, padarot tās par priekšrocībām, ir Ivo Brieža raidlugas „Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” un „Pulss”. „Viena nakts jauna vīrieša dzīvē”, ko 2002. gadā iestudējušas Diāna Bērza un Irēna Cērmāne, ir piemērs, kā radioteātrī tematiski iespējams strādāt ar jauktām realitātēm – varonis var atrasties ārpus savas miesas, savā vai citas personas galvā, metafiziskā stāvoklī. Šajā iestudējumā atspoguļota cilvēka eksistence vēl pirms piedzimšanas, prenatalā perioda ietvaros, un pārdzimšana. Teksta struktūra ir daudzslāņaina, sākumā tas konstruēts kā vīrieša un viņa gaidībās esošās partneres dialogs, kas pāriet gaidāmā bērna – vēl jauna vīrieša monologā. Viņš pauž neizpratni par to, kur atrodas, min savu identitāti, pēcāk

izdzīvo dažādus atmiņu līkločus un pieredz savu nāvi, kam seko piedzimšana. Iestudējuma finālā dzirdams, kā pāris dodas uz slimnīcu, kam seko dzemdību norise. Viss saturiskais vēstījums ietverts galvenā varoņa tekstā, un tēls veidots tā, ka sākotnēji nav skaidrs, ko tas iemieso, taču intriga to uzzināt piesaista klausītāja uzmanību un atklāsme, kad top saprotama personāža būtība, sniedz gandarījumu. Galvenais varonis runā pirmajā personā un vietām pilda teicēja funkciju, definējot mainīgās darbības vietas, pa kurām tas ceļo, savu dzīves gājumu atceroties. Naratīvu virza mēģinājumi apjēgt savu esības stāvokli, par pagrieziena punktiem kalpo tie mirkli, kuros Vīrietī dzimst kādas apjausmas, kas ar viņu notiek. Kulminācijā atspoguļotas izjūtas, kad viņš autokatastrofā iet bojā, paralēli risinās reinkarnācijas process, piedzimstot no jauna. Komplicēto sižeta būtību klausītājam saprotamu padara tādas teksta konstrukcijas kā mirstošā vīrieša teiktais – „es neko vairs nejūtu, lūdzu ļauj man dzīvot”, kam līdztekus dzirdams, kā topošais jaunais tēvs zvana uz slimnīcu un ziņo par drīzu pāra ierašanos uz dzemdībām. Tamlīdzīgas paralēlas līnijas tekstā ļauj saprast dramaturga ieceri – šajā iestudējumā atspoguļot fantāziju par to, kā vienas būtnes esība pārveidojas citā, kā pārklājas un savienojas pirmsdzīves un pēcnāves eksistence.

Raidluga „Pulss” (2005. gads, Ivo Briedis – arī iestudējuma režisors) stāsta par vīrieti, kurš ieradies dzimtajā Rīgā pēc gandrīz 20 gadu klejojumiem pa pasauli. Lielu teksta daļu veido teicēja stāsts, kurš trešajā personā vēsta par Viņu, ko fragmentāri papildina darbojošos personu dialogi. Šajā gadījumā lietots visuresošs teicējs, kas ir klātesošs visa iestudējuma garumā. Tekstam piešķirta vienkārša sižeta struktūra, tas ir stāsts par kāda vīrieša piedzīvoto dažādās zemeslodes vietās, Indijā, Meksikā, ASV, un tur satiktiem cilvēkiem. Uz atmiņām viņu mudina impulsi, kas rodas, atgriežoties vietā, kurās viņš pēdējo reizi bijis savā jaunībā. Teksta autors lietojis paņēmieni, kā ar valodas palīdzību radīt iespaidu par darbības vietas maiņu – epizodē, kurā viens no personāžiem saka „*davai, davai, davai, davai*”, tas tiek atkārtots, līdz skaņa pārveidojas uz „*common, common, common, common*”. Ceļojuma iespaidi secīgi grupējas, līdz apļveida kompozīciju noslēdz epizode, kurā galvenais varonis Viņš iestudējuma beigās atgriežas vietā, kur, kā izrādās, pirms 19 gadiem bijis kopā ar sievieti un tagad nejauši iepazīstas ar savu meitu. Teksts pats par sevi ir lakonisks stāstījums, kas tāds veidots apzināti, respektējot skaniskās partitūras klātbūtni, kas sintēzes rezultātā nodrošina tādu iztēli rosinošu galarezultātu, kas ļauj klausītājam

noticēt, ka viņš atrodas Indijas okeāna piekrastē vai orkāna epicentrā ASV vidienes pilsētiņā.

Radioteātrim medija sniegto tehnisko iespēju dēļ ir iespēja kļūt par “ātrās reaģēšanas teātri” – operatīvi radot tekstu, iespējams veidot iestudējumus par visaktuālākajiem sociālpolitiskiem jautājumiem, piemēram, modelējot scenārijus no dažādu situāciju attīstības fikcijām un variējot ar to attīstības iespējām. Starp nedaudzajiem, tieši Latvijas Radioteātra vajadzībām rakstūtajiem dramaturģiskajiem tekstiem, šāds piemērs ir Laura Gundara luga „Privātā reportāža” (2004. gada iestudējums, Lauris Gundars pats arī iestudējuma režisors).²² Teksts sastāv no vairākām daļām, katras sākumu iezīmē jauna datuma nosaukšana. Iestudējuma galvenais varonis ir Andrejs Strops, izdomāts Latvijas Radio žurnālists – praktikants, kas nolēmis tuvāk iepazīt *hip-hop* kultūras pārstāvjus. Viņš tiekas ar noslēpumainākajiem šīs sabiedrības grupas pārstāvjiem un stāsta par pieredzēto radio klausītājiem. Stropa uzrunātie alternatīvajā kultūrā iesaistītie jaunieši atklāj, ka plāno revolūciju, valsts apvērsumu. Radio vadība drīz vien jauno žurnālistu apvairo reportāžu viltošanā. Stāsta pamatā dramaturgs licis konfliktu starp sabiedrības un indivīda interesēm, sistēmas un personības vēlmju sadursmi, pūļa uzspiestas normas un personības brīvību. Teksts ir labi uztverams līdz brīdim, kad kāds cits radio žurnālists sāk izmeklēt Andreja reportāžu izcelsmi un naratīvs sarežģās – piemēram, nav skaidrs, kāpēc galvenais varonis vienlaikus it kā atrodas radio studijā un tai pat laikā tiešraidē zvana pa tālruni kā klausītājs. Taču teksta saturs ir intriģējošs, lietoti uzmanību saistoši jēdzieni²³ un lielāko daļu sižeta virzība ir skaidra. Arī šajā iestudējumā liela vieta ierādīta mūzikas lietojumam, kas detalizētāk tiks aplūkots 5. 2. nodaļā.

²² Šis iestudējums ieguvis Nacionālās radio un televīzijas padomes gadskārtējo balvu kategorijā „Gada mākslinieciskais raidījums radio” 2004. gadā.

²³ Par to, cik viegli ar vārdu salikuma *valsts apvērsums* lietojumu piesaistīt auditorijas uzmanību pat situācijā, kad pārraide tiek nepārprotami pieteikta kā radioteātra iestudējums, liecināja tūlītējā citu plašsaziņas līdzekļu interese pēc iestudējuma pirmās translācijas un jautājumi, vai tiešām Latvijas Radio nodarbojas ar savu žurnālistu cenšēšanu un vai sižets ir patiesas vai sacerēts.

4. Aktiera funkcionalitāte Latvijas Radioteātra iestudējumos

Radioteātris piedāvā aktierim iespēju būt tuvāk auditorijai nekā jebkura cita teātra forma, uzskata dramaturgs un režisors Lauris Gundars. Labs aktierdarbs, kurā apvienojas precīzs darbs ar balsi un spēja iedzīvināt atveidojamo tēlu gan savā, gan auditorijas iztēlē, caur dzirdes maņu uz klausītāja iedarbojas ļoti tiešā veidā un spēcīgi. (*Linka int. Gundars 2019*)

4.1. Aktiera balss

Radioteātrī aktiera balss reprezentē viņa iemiesoto tēlu. Veiksmīgi izvēlēta aktiera balss labā raidlūgā ir sajūsminoša, saka dramaturgs un režisors Ivo Briedis, bet uzsver, ka, uzsākot darbu radioteātrī, aktieriem jāspēj mainīt skatuviskais runas veids uz citādu darbu ar balsi, tāpat radioteātra estētika prasa pielāgošanos no kino aktieriem, kas pieraduši pastiprināti strādāt ar seju, mīmiku. (*Linka int. Briedis 2019*)

Aktieru atlasī radioteātra iestudējumam, tāpat kā jebkurā citā teātra formā, veic režisors. Izdarot izvēli, kuriem aktieriem uzticēt konkrētās lomas, režisors formē iestudējuma skanējumu, tas ir viens no instrumentiem, ar ko mērķtiecīgi ietekmēt mākslas darba iznākumu. Režisoram jāievēro būtisks pamatnosacījums – neizvēlēties tembrāli līdzīgas balsis, kuras klausītājam var būt grūti atšķirt. Tā, piemēram, Andrusa Kivirekha stāsta “Svētais Grāls” iestudējumā Kaspara Znotiņa balss kontrastējoši pretnostatīta tembrāli atšķirīgajai Kaspara Pūces (bruņinieka Galaheda) balsij. Šī vērtējama kā veiksmīga režisoriskā koncepcija, jo decentais un izkoptais viena aktiera runasveids kontrastē ar otra sēcošo, neparasto intonāciju, kas labi veido personāžu pretstatu – ikdienišķs reālās pasaules mietpilsonis un paralēlās, metafiziskās eksistences radījums. Aktiera Kaspara Pūces izvēle šajā gadījumā kalpo kā piemērs tam, ka piesmakusi vai dīvainā balss, kas dramatiskajā teātrī nosacītos apstākļos varētu tikt uzskatīta par defektu, radioteātrī kļūst par priekšrocību konkrētu mērķu sasniegšanai, pat pasvītrotot balss īpatnības.

Pretējs piemērs ir Laura Gundara veidotais eksperimentālais iestudējums “Privātā reportāža”, kur galvenajām – jauno žurnālistu lomām izvēlēti aktieri ar tembrāli un intonatīvi līdzīgām balsīm (Andris Kalnozols un Raimonds Ruzenieks), kas nogurdina klausītāja uztveri, liekot koncentrēties, lai izsekotu saturiski sarežģītajam naratīvam un izšķirtu darbojošās personas.

Izteiksmīgs ir Maijas Apines darbs Aijas Treijas iestudētajā Erika Ādamsona noveles “X un Y” radioversijā Y mātes lomā. Aktrises savdabīgs tembrs šķiet īpaši piemērots darbam radioteātrī un ļauj sevišķi izteiksmīgi atveidot uztraukto māti, viņas monologa finālā izkāpināto izmisumu. Diskusijai atvērts jautājums, vai ļoti atpazīstama aktiera balss, kas auditorijai saistās ar konkrētu personību un tās vizuālo veidolu, nav šķērslis, lai veiksmīgi radītu vajadzīgo tēlu radioteātra iestudējumā, kur tas iespējams tikai ar balss palīdzību. „X un Y” galvenās vīrieša Y lomas atveidotājs ir Vilis Daudziņš, kura balss ir viņa *zīmols* – tembrālām, individuālām īpatnībām bagāta un ļoti atpazīstama. Pateicoties aktiera balss specifikai, liela daļa auditorijas, kas klausās iestudējumu, visticamāk, iedomu ainās redz tieši V. Daudziņu, nevis iztēlojas stāsta varoni X.²⁴ Režisore Irēna Cērmāne apgalvo, ka tas liecina – aktieru atlase nav veikta pārāk veiksmīgi, jo aktiera balsij klausītāja apziņā tomēr jāveido konkrētais dramaturģiskais personāžs. Ivo Briedis kā teicēju stāstam par hipiju, bohēmistu un pasaules apceļotāju radioiestudējumā “Pulss” izvēlējies Ģirtu Krūmiņu, un, ja iestudējumam sākoties, netiek nosaukts tajā dalību ņēmušo aktieru saraksts, tad atklāsme par Ģ. Krūmiņu pārsteidz, jo ar balss palīdzību iemiesotais varonis nekādi nesaistās ar konkrētā aktiera vizuālo veidolu. Arī Normunda Laizāna balss, kas 1. personā skan salīdzinoši nelielajā Viņa lomā, neliek iztēloties konkrēto aktieri, bet rosina iedomāties, kāds varētu būt māksliniecisks tēls. Izvēloties šādas balsis, kuru tembrs ir mazāk savdabīgs, režisors atstās klausītāja paša ziņā personāža ārienes iztēlošanos.

Daudzveidīgas iespējas lomu veidošanā radioteātrī piedāvā paralingvistisko zīmju dažādība – variācijas ar balss intensitāti, toņiem, intonācijām, ko aktieri izmanto teju jebkurā radioteātra iestudējumā. Paralingvistisko zīmju dažādība dzirdama Rūdolfa Plēpja aktierdarbā Harija Gerharda iestudētajā Jāņa Poruka stāstā “Kauja pie Knipskas”. Teicēja–Autora lomā Plēpis strādā ļoti meistarīgi, viņš maina balss toni un intonāciju atkarībā no tā, vai stāsta, atceras, komentē, vai atdarina sevi bērībā (balsi paaugstina), pārdomu frāzēs palēnina runas tempu, bet epizodē, kurā atceras brāļa nāvi, – strauji to kāpina, pavairojot intensitāti. Pat viņa ieelpa nes emocijas. Salīdzinot ar maz pieredzējušajiem zēnu lomu ierunātājiem, var secināt, cik

²⁴ Maģistra darbā „Erika Ādamsona noveles „X un Y” iestudējums Latvijas Radioteātrī” Aija Treija pamato, ka Vili Daudziņu asociējusi ar X lomu jau kopš iestudējuma ieceres pašiem pirmsākumiem. „Nozīmīga bija ticība aktiera patiesumam, nesamākslotībai, intelektuāla cilvēka pasaules redzējumam. Viļa Daudziņa balss saskan ar Jura Strengas balss tembru, abi ir tenori, līdz ar to realizējas ideja par Viņu un X kā vienu personu.” (*Treija* 2015: 21-22)

lielā mērā tieši precīzs balss lietojums nosaka visa sižeta emocionālo nokrāsu. Runājot par aktiera darbu ar balsi, ilggadējā radioteātra redaktore Alda Briede piemin pašas definētu jēdzienu – *iekšējs tuvplāns* jeb *iekšplāns*, ko var salīdzināt ar kino, kur kamerai noteiktos brīžos ļoti pietuvojas aktiera sejai. Radio tas ir niansēts darbs ar balsi, kad aktieris runā sevišķi pietuvināti mikrofonam, tai pat laikā klusināti. (*Linka int. Briede 2019*) Arī šāds darba piegājiens dzirdams Rūdolfa Plēpja atveidotajā Autora lomā “Kauja pie Knipskas”. Ar līdzīgu paņēmienu galveno lomu lugā „Zaļša līgava” veido aktrise Guna Zariņa – savu Ziednesi pārējiem viņa pretnostata, runājot pieklusināti, piezemēti un mulsi, bez kāda izskaistinājuma un arī kulminācijas brīžos kāpina balss intensitāti, bet ne skaļumu. Guntars Grasbergs Saulgaiša tēlu rada uzstājīgu un bravūras pilnu, lietojot uzsvērti izteiksmīgu, skaidru, deklamējošu runas manieri. Ģirts Krūmiņš, aktieris, kas vizuāli neatbilst varoņlomu tipāžam, šajā iestudējumā, izmantojot savas balss dotības, spilgti atveido vienu no galvenajiem tēliem – noslēpumaino, vīrišķīgo Zalti.

Jau pieminētajā iestudējumā “Svētais Grāls” rodams piemērs, kā ar balss intensitātes un teksta ritma maiņu Kaspars Znotiņš iemieso galvenajā varonī iepriekš nenovērotu personības iezīmi – ja līdz tam Otis bija nihilists, kas lepojās ar to, ka ir mietpilsonis un vairāk par visu ciena rāmu eksistenci, tad, pieļaujot, ka no kaut kādas paralēlās realitātes pie viņa uz cīņu virtuvē piepeši tiešām ieradīsies viduslaiku bruņinieki, viņš piedzīvo savu būtību satricinošas pārmaiņas un aktieris šīs pēkšņās emocijas iekodē runas tempa kāpinājumā. Šajā iestudējumā arī vērojams paņēmiens, kā ar aktiera balss attālināšanos no mikroфона var akustiski veidot iespaidu par pārvietošanos telpā – epizodē, kurā pēc Ota sarunas ar draugu, viņa atvadas iezīmē Pjēra balss attālināšanās no mikroфона, tādējādi radot iespaidu par varoņa pārvietošanos prom no notikuma vietas.

Spilgts satura un formas kontrasts atklājas Irēnas Cērmanes iestudētajā Egila Ermansona raidlūgā “Eh!”. Daudzveidīgi lietotie skaņu efekti un dažādas variācijas ar aktieru balss iespējām sniedz sižeta vispārēju raksturojumu, ko varētu apzīmēt kā farsu. Par spīti tam, ka, vairākas reizes klausoties ierakstu, grūti uztvert vēstījuma loģiku, aktieri (Kaspars Znotiņš, Mārcis Maņjakovs, Andris Makovskis, Artūrs Skrastiņš, Pēteris Liepiņš, Uldis Vazdiks un Juris Gornavs) azartiski strādā konkrēto uzdevumu ietvaros, viņu darbs ar balsi ir precīzs, tajā novērojams daudzveidīgs paralingvistisko zīmju lietojums – dažādas balss intensitātes, tonalitātes un intonāciju

izmaiņas. Tomēr formā spožie aktierdarbi neglābj iestudējumu no neveiksmes, jo tam šajā gadījumā izvēlēts zemas literārās un dramaturģiskās kvalitātes teksts.

Par darbu Annas lomā Diānas Bērzas iestudētajā Sandras Vensko lugā “Melnais meža strazds” aktrise Ligita Dēvica saņēmusi 2005./2006. gada “Spēlmaņu nakts” balvu kategorijā “Labākā aktrise radioteātrī”. Darbs ar balsi ir mērķtiecīgs un tieši vokālās variācijas ir tā lielākā vērtība. Aktrise ļoti sekmīgi iekodē balsī dažādas emocijas, arī šeit, kad Anna dalās atmiņās un pārdomas par pagājušo laiku, vairākkārt dzirdams *iekšējais tuvplāns*. Sasniegtais patiesīguma līmenis ir ļoti augsts, un nav grūti noticēt tam, ka novecojusi, izbijusi aktrise mums uztic savu dzīves stāstu. Tikpat dabiski un virtuozī reālpsiholoģiska žanra ietvaros savu varoni Hansu iemieso arī Jānis Dreiblat. Iederīgas ir ieelpas, kas vairākās vietās nav izdzēstas no runas plūduma skaņas montāžas un pēcapstrādes procesā. Epizodē, kurā Anna un Hanss strīdas, dusmu izvirdumus raksturo balss intensitātes kāpinājums un kliegzieni.

Plašu paralingvistisko zīmju amplitūdu iestudējumā “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” lieto aktieris Ivars Stonins, kurš par Vīrieša lomu apbalvots 2002./2003. gada “Spēlmaņu nakts” nominācijā “Labākais aktierdarbs radioteātrī”. Tā kā iestudējumā tiek atainota dramaturga fantāzija par cilvēka esību posmā pirms piedzimšanas un to, kā pārklājas pēcnāves un pirmsdzīves eksistence, tas ir īpašs aktierisks izaicinājums. Izdzīvojot dažādus savas pagātnes posmus, Vīrieša balss tonis mainās no silti saulaina, kad viņš kavējas bērnības atmiņās, līdz dramatiski izmisīgam brīdī, kad apjauš savu nenovēršamo nāvi, tas ir ironisks sarunā pašam ar sevi un dziļi izbrīnīts, sava starpstāvokļa mulsināts. Arī darbs ar elpu ir niansēts, tas atspoguļo galvenā varoņa pārdzīvojumus, satraukuma brīžos dzirdams, ka elpa trīs. Stonina aktierdarbā vērojams arī tāds fenomēns kā čuksts, kas, teju nederīgs citos medijos, ir spēcīgs mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis radioteātrī, pie tam šajā gadījumā tiek lietots arī balss intensitātes kāpinājuma brīžos.

2015. gadā režisore Ināra Kolmane radiolugu “Būda mežā” iestudējusi, lomās aicinot tā gada Latvijas Kultūras Akadēmijas aktieru studiju programmas absolventus Leldi Dreimani, Āri Matesoviču, Kārlī Tolu un Reini Boteru, viņiem piepulcinot jauniešus, kuriem nav aktieru izglītības – Beāti Zviedri, Paulu Ķesteri un Kalvi Sleži. Arī šajā iestudējumā vērojama problēma ar tembrāli radniecīgām jauniešu balsīm un īpaši epizodēs, kurās meža būdā iesprostotie skolēni strīdas, pauž savu uztraukumu vai bailes, balss intensitāti kāpinot, personāži izklausās viens otram ļoti līdzīgi. Tāpat jauno cilvēku darbā jūtams pieredzes trūkums, jo runasveids brīžiem izklausās

samākslots, deklarātīvs, vietām rada iespaidu, ka viņi lasa tekstu, nevis to izdzīvo. Teksta lasīšanu, nevis personisku iemiesošanu un dabisku runu kā vienu no radioteātra iestudējuma kvalitātes apdraudējumiem min arī režisore Diāna Bērza. (*Linka int. Bērza 2019*) Dramaturgs un režisors Ivo Briedis intervijā atminas, ka strādājot pie iestudējumiem radioteātrī viņš centies radīt ko nebijušu un veidot tos, abstrahējoties no ilggadējas Latvijas Radioteātra tradīcijas, kurā aktieru runai jābūt ļoti skaidrai, ar izteikti, pat pārspīlēti precīzu izrunu, kas viņaprāt, teikto padara samākslotu. Veidojot iestudējumu “Pulss”, viņš eksperimentējis, mudinot aktierus tēla radīšanā lietot ikdienišķāku, dabiskāku runas manieri. Režisors atceras, ka par šo nācies diskutēt ar skaņu režisoru Ungaru Savicki, kurš uzskatījis, ka šajā ziņā nekādas atkāpes no tradicionālajām normām nav pieļaujamas. (*Linka int. Briedis 2019*) Tomēr jāatzīst, ka šāda apzināta aktiera runas tuvināšana cilvēka dabiskajam runasveidam ir attaisnojama, atzīstama izvēle, jo vairo patiesīguma sajūtu, netraucē klausītāja iztēlei un ļauj noticēt notiekošajam.

4.2. Aktiera personība

Viena no aktiermākslas pamatprasmēm ir pašam sev vizualizēt tēlu, kādu vēlies atveidot publikas (radioteātra gadījumā – klausītāju auditorijas) priekšā. Tas aktierim jāspēj paveikt, smeļoties iedvesmu personiskajā pieredzē vai iztēlē. Dramatiskajā teātrī iedzīvināt tēlu aktierim palīdz izrādes tapšanas sākumposmā ar kolēģiem kopīgi veikta dramaturģiskā materiāla analīze, vēlāk, mēģinājumos un izrādēs arī scenogrāfija, rekvizīti, tērpi, skatuviskā darbība. Viss minētais radioteātrī izpaliek.²⁵ Kā minēts, radioteātra formāts piedāvā plašu darbības iespēju amplitūdu – sākot no zemādas līmeņa (bērns mātes miesās) līdz pat neiedomājami tālai distancei, starpgalaktiskiem attālumiem. Aktierim jābūt spējīgam atveidot šo darbību un iemiesot tai nepieciešamos tēlus. Radioteātra režisore Irēna Cērmāne apgalvo, ka aktiera iekšējā emocionālā darbība radioteātrī ir tikpat būtiska, kā atrodies uz skatuves. (*Linka int. C 2019*)

Runas pedagoģe un aktrise Zane Daudziņa atklāj, ka, pabeidzot aktiermākslas studijas, savulaik plašākās darba iespējas radusi tieši Latvijas Radioteātrī.²⁶ Viņa

²⁵ Latvijas Radioteātrī gandrīz nekad nav ticis praktizēts tā sauktais *galda periods*. To kā vienu no būtiskiem trūkumiem min dramaturgs un režisors Ivo Briedis. (*Linka int. Briedis 2019*)

²⁶ Latvijas Radio arhīvā atrodas 122 ieraksti, kuros reģistrēta Zanes Daudziņas dalība.

uzskata: „Strādājot radio, aktierim paškontroli un uzmanības noturību jāvērs ne tikai uz teksta saturisko jēgu, bet arī uz paša teiktā modulācijām, nepārtraukti jādzird sevi *no malas* un jāuzdod jautājums – *ko es jūtu, ko domāju un kas šajā brīdī ir mans uzdevums?* Svarīgi arī apgūt prasmi vajadzīgā brīdī ignorēt mikrofonu un fokusēties uz to, kāds ir aktieriskais uzdevums, jo nereti mikroфона klātbūtnes neparasto apstākļu radītais saspringums mazāk pieredzējušam aktierim liedz kvalitatīvi pildīt doto uzdevumu.” Daudziņa arī uzsver – būtiska atšķirība, vai aktierim jāstrādā ar monologa tipa tekstu, vai jāsadarbojas ar kolēģiem, kas spēju iejusties lomā atvieglo. (*Linka int. Daudziņa 2019*)

Režisors un aktiermākslas pedagogs Edmunds Freibergs, kurš kā aktieris Latvijas Radioteātrī darbojies kopš bērnības,²⁷ uzskata, ka režisors, izvēloties aktierus konkrēta iestudējuma vajadzībām, vispirms izvērtē aktiera balss un tās unikālā tembra piemērotību iecerētā rakstura runas manieres un intonācijas atveidei. „Lai sekmīgi strādātu ar balsi, aktierim askētiskajos radio studijas apstākļos jāspēj sevišķi labi kontrolēt savu ķermeni, ar tā palīdzību darbināt vajadzīgās emocijas un tās izdzīvot, tikai tādējādi taps ticams aktierdarbs radioteātrī. Saņemot savu teksta eksemplāru un darba uzdevumu, profesionālam aktierim jāspēj acumirkli būt koncentrētam un gatavam ieraksta vajadzībām izsaukt vajadzīgo emociju gammu,” uzskata Freibergs un atzīst, ka kā aktieris allaž augsti vērtējis Latvijas Radioteātra režisores Antonijas Apeles un Irēnas Cērmanes spēju ieraksta gaitā dot ļoti precīzas norādes par to, kas viņa darbā, veicot lomas ieskaņojumu, jāmaina vai jākorigē. (*Linka int. Freibergs 2019*)

Radioteātrī aktieris, kuram nav varoņlomu tēlotāja ārienes, var nospēlēt arī Lāčplēsi, svarīgs viņa iekšējās pasaules, emociju un fantāzijas plašums un, protams, atbilstošas balss dotības. Radioteātrī sekmīgi strādāt var ne tikai aktieri, kuru balss ir tembrāli skaista, saka Freibergs un piemin kolēģi, Nacionālā teātra aktieri un režisoru Alfredu Jaunušanu, kura balss specifika, jo sevišķi komiskajās lomās, ļāvusi viņam radīt brīnišķīgus varoņus ne tikai uz skatuves, bet arī radioteātra iestudējumos. (*Linka int. Freibergs 2019*)

Teātra zinātniece Līga Ulberte, strādājot pie aktiera Jāņa Kubiļa portreta, noklausījies vairāku Nacionālā (Drāmas) teātra iestudējumu radioierakstus ar

²⁷ Latvijas Radio arhīvā atrodas 385 ieraksti, kuros reģistrēta Edmunda Freiberga dalība, senākais no tiem – „Pepe” – datēts ar 1963.gada 20. martu.

Kubiļa piedalīšanos.²⁸ Dzirdot tikai audioierakstu, viņai kontekstā ar lasītajām recenzijām un teātra vēsturēm veidojies uzskatāms priekšstats par konkrētām Kubiļa lomām, kuras uz skatuves redzēt nav bijis iespējams, piemēram, Fičūru Ferencā Molnāra “Liliomā” (1971. gads, režisors Alfreds Jaunušans), Luiju XIV Mihaila Bulgakova “Moljērā” (1978. gads, režisors Ādolfs Šapiro), Aleksandru Hamilkaru Īva Žamiaka “Hamilkara kungā” (1981. gads, režisors Mihails Kublinskis). (*Linka int. Ulberte 2019*)

Lai arī radio formātā aktierim liegta iespēja vizuāli demonstrēt savu spēju pārmiesoties, klausoties daudzus Latvijas Radioteātra iestudējumus un izvērtējot tajos dalību ņēmušo aktieru sastāvu, jākonstatē, ka pārlicinošāko iespaidu rada tie aktieri, kas visaugstāk tikuši novērtēti arī Latvijas dramatiskajos teātros. Tā nav nejaušība, uzskata Edmunds Freibergs, „*lieli aktieri parastajā teātrī ir lieli arī radioteātrī*”, viņš saka un pamato to ar izcila aktiera personības vērienu un inteliģences dziļumu. „Arī cilvēka balss tomēr liecina par viņa erudīcijas, inteliģences un garīguma līmeni. Pie tam, nav daudz tādu aktieru, kas, strādājot ar izcilu literāru vai dramaturģisku materiālu, spēj *aizsniegties līdz autoram*. Tas liecina par personības mērogu. Kubilis bija viens no šādiem piemēriem.” (*Linka int. Freibergs 2019*)

²⁸ Latvijas Radio arhīvā atrodas vairāk kā 400 ieraksti, kuros reģistrēta Jāņa Kubiļa dalība.

5. Skaņas dizains

Radot radioteātra iestudējumu, skaņu režijas uzdevums ir panākt, ka klausītāja iztēlē dzimst konkrētas notiekošā ainas. Radioteātra gadījumā dramaturgs ir arī scenogrāfs, bet scenogrāfiju veido skaņu partitūra jeb, kā 1935. gadā par godu Latvijas Radioteātra 10-gadei raksta avīze “Jaunākās Ziņas”: “Skaņu efekti ir mūsu dekorācijas.” (*Krūmājs* 1935: 16) Radioteātra specifika pieprasa, lai galvenie sižetu veidojošie fakti, notikumi un attiecības tēlu starpā atklātos ne tikai tekstā, bet arī skaniskajā dizainā un trokšņu izpausmēs. Radioteātra iestudējumam ir jāveido telpas sajūta – labā studijā ierakstītam materiālam jārada klausītājā sajūta, ka skaņa nāk no dažām pusēm, to iespējams panākt vai nu ierakstot ar pretējos punktus izvietotiem mikrofoniem, vai – vieglāk un ērtāk – ierakstot *mono* vai *stereo* skaņas kanālus un miksējot tos, atbilstoši režisora iecerei un/vai skaņu režisora ieskatiem.

5.1. Skaņu efekti, trokšņi

Ir tādas skaņas, kas neprasa komentārus, un tādas, kurām nepieciešams uzvedinošs paskaidrojums, un gan vienas, gan otras tiek lietotas radioteātra iestudējumos. Nav nozīmes, vai skaņu efekti un trokšņi reāli atspoguļo kādas parādības autentisko skaņu, galvenais – lai tie atbilst auditorijas izpratnei un stimulē asociatīvo domāšanu. (*Moth* 2014: 73) Attīstoties tehnoloģijām, radioiestudējumam vajadzīgie efekti un trokšņi tiek iegūti tikai digitālās skaņu bibliotēkās, vairs nenotiek tērauda loksnes drebināšana, kas agrāk studijā palīdzējusi radīt pērķona dārdu efektu, vai cietes burzīšana pirkstos, kas pie mikroфона izklausās pēc soļiem sniegā.

Raidlugas “Pulss” ievadā sirdspukstiem līdzīga pulsējoša skaņa ir pirmais, kas dzirdams, iestudējumam sākoties, vēl pirms atskan teksts. Tas ir reālistisks, bet rosinošs skaņu efekts, kas raisa asociācijas, saistītas ar pašu darba nosaukumu, taču sekojošais pilsētas fons – auto plūsmas dūkoņa, pūļa murdoņa, tramvaja signāls – jau strādā kā reālistiski ilustrējošas skaņu zīmes. Arī turpmāk iestudējuma gaitā lietots šis pretstats – reālistiski skaņu efekti (kafejnīcas trokšņi, deju zāles fons), tiek lietoti, lai iezīmētu tos sižeta posmus, kas norisinās tagadnē, bet simboliski rosinošas, arī abstraktas skaņas, kādām nav dabisku analogu, izmantotas tad, kad galvenais varonis risina iekšējo monologu, gremdējas atmiņās vai pārdomās. Jāņem vērā, ka abos minētajos iestudējumos skaņu partitūra veidojas arī no speciāli tiem komponētas

oriģinālmūzikas, kuras žanra specifika – mūsdienu klasikā mūzika – brīžiem sarežģī izšķiršanos, kas klasificējams kā skaņu efekti un kas uzskatāms par muzikālā noformējuma sastāvdaļu. Tāds skaņas efektu lietojums ļauj klausītājam izprast un intuitīvi nodalīt vairākus naratīva līmeņus un darbības laika maiņu. Šajā iestudējumā arī rodami piemēri, kā skaņu efekti definē dažādas darbības vietas un to maiņu – tā kā sižets vēsta par pasaules apceļotāja piedzīvojumiem, tad okeāna šalkas, putnu dziesmas, pilsētas un dabas skaņu pretstatī norāda uz lokācijas maiņu, kas notiek no šodienas pagātnē un otrādi. Arī citos radioiestudējumos vērojama tendence, ka daudzslāņaina naratīva (piemēram, darbība risinās tagadnē un pagātnē, vai realitātē un, paralēli tai, darbības personu domās) atspoguļojumam lietota abstraktu un reālistisku skaņu efektu kombinācija. Raidlugas “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” iestudējumā epizodē, kurā Vīrietis atceras bērnību, viņš atminas saulainu dienu upmalā, čalo ūdens un san bites, bet varžu ķeršanu un nogalināšanu iezīmē pilnīgi nedabiska metaforiska skaņa. Tāpat dzirdams paņēmiens, kā, atmiņu ainai apraujoties, arī skaņa pārtrūkst uzreiz, nevis tiek pakāpeniski novājināta, kas ātri izceļ arī klausītāju no iedomu ainas, ja tāda izveidojusies.

Reālpsiholoģiskā estētikā ieturētajā raidlugas “Melns meža strazds” iestudējumā, savukārt, lietoti tikai konvencionāli, reālistiski skaņu efekti – satiksmes skaņa, meža un jūras šalkas. Par to izcelsmi domāt klausītājam nav nepieciešamības, jo tie neuzbāzīgi dod norādes par notikumu norises vietu. Lai signalizētu, ka darbība norisinās paralēli vairākos laikos – reālajā un atmiņās, lietota skaņas apstrāde – galvenā varone Anna stāsta savu dzīvesgājumu puisim, kurš kursa darba vajadzībām pēta cienījama vecuma cilvēku biogrāfijas, un brīžos, kad Gabriels mājās datorā pārraksta Annas teikto, viņas balss elektroniski transformēta. Kad darbība atgriežas reālajā laikā, pēdējā teksta frāze tiek dublēta un atskaņota bez balss apstrādes. Mainot reverberāciju (to, kā skaņa atbalsojas) un padarot skaņu atšķirīgu no pārējā iestudējuma, apstrādāti tie ieraksta posmi, kuros it kā rekonstruēti Annas un viņas mīļotā vīrieša Hansa dialogi jaunībā.

Vairāk reālistiski apstiprinošu un rosinošu skaņu efektu dzirdams Harija Gerharda iestudētajā Jāņa Poruka stāsta “Kauja pie Knipskas” radioversijā. Niansēti izstrādāts skaniskais noformējums, katru Teicēja tekstā pausto darbību – to, kā Buņģis ēd, kā māte pasniedz viņam nazi, kā tas tiek atvāzts un Cibiņa minstināšanos – pasvītro atbilstošs troksnis vai skaņas efekts. Nosaukuma pieteikumu “Kauja pie Knipskas” pavada bērnu “urrā” saucieni, bungu rībiņi un vēl kādas bungojošas

skaņas, kas strauji maina iestudējuma noskaņu no apcerīgas uz dinamisku, lietots vēl kāds abstrakts skaņu efekts, kas sapludina skaņu, līdz dzirdama kļūst izteiksmīga šķidruma strēbšana. Sākas Poruka oriģinālteksts, teicējs iepazīstina klausītāju ar norises vietu, apstākļiem un klātesošajiem tēliem. Lai raksturotu skolas atmosfēru, fonā ieskanas bērnu sarunas (iestudējumā izmantoti arī bērnu teātra studijas dalībnieku balsu ieraksti). Tas norāda, ka režisors tiecies klausītājam sniegt divkāršu zīmju devu – par notiekošo vēstīt gan tekstuāli, gan izmantojot radioteātra specifiskos mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus. Āra ainā, kad puīši iet krūmos smēķēt, viņu atrašanās vietu akcentē soļu skaņa, kas gurst sniegā, un vēja aukas, tomēr ļoti dzirdams, ka personas runā telpās un dabas trokšņi viņu sarunai pievienoti tehniski, ar montāžas palīdzību. Tas, visticamāk, skaidrojams ar faktu, ka pirms 20 gadiem skaņas ieraksta un montāžas tehniskās iespējas bija nepilnīgas. Šāds skaņu efektu lietojums atspoguļo tradicionālu un klasisku darbības metodi, ar kādu Latvijas Radioteātra režisori strādājuši gadu desmitiem. Tas ir literāro paradigmu stiprinošs, jo tekstam iestudējumā ierādīta centrālā vieta un radioteātra mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi atbalsta tā dominanti. Arī tādas zīmes, kuras varētu paust tikai akustiskā formātā, tiek dublētas arī lingvistiski.

Raidluga “Eh!” izmantoti gan tekstuāli grūti raksturojami, abstrakti trokšņi, gan konvencionālas skaņas, tik bieži lauku atmosfēru raksturojošās putnu dziesmas un bišu dūkoņa, kā arī aktieru balss tehnoloģiskas pārveides (viens no varoņiem runā robotizētā balsī). Šis ir piemērs, kā daudzveidīgs, bet nekonvenciāls skaņu efektu lietojums liedz klausītājiem vajadzīgo skaidrojumu par darbības norises būtību, neprecizē arī vietu vai laiku, tādējādi izpaliek vizuālas interpretācijas iespējas kā caur verbālām, tā akustiskām zīmēm.

Jauniešiem domātajā raidluga “Būda mežā” vērojams galvenokārt reālistisku skaņas efektu lietojums – lietus un pērķona dārdi, vējš, durvju čīkstoņa, vecas koka būves brakšķi, krāsns kurēšanās, arī datora lietošanai (spēles, ziņu nosūtīšana un saņemšana) raksturīgās skaņas. Nedaudzie simboliskie skaņu efekti iezīmē pāreju no viena darbības punkta, meža būdas, uz otru, kur vai nu kopā, vai katrs pie sava datora, notiekošo vēro un komentē divi apmaldījušos skolēnu klases biedri. Lai atspoguļotu jauniešu sarunas tiešsaistē, izmantota skaņas apstrāde, transformējot aktieru balsis, šis paņēmiens izmantots arī, lai no pārējā naratīva nošķirtu ziņu sižetus, kuros vēstīts par pazudušajiem un intervēti viņu vecāki.

Līdzīgs paņēmieni vērojams arī stāsta “Svētais Grāls” radioiestudējumā, kura centrālais motīvs ir Andrusa Kivirekha daiļradē daudz lietotā fantāzijas un īstenības saplūsme. Radioteātra gadījumā to iespējams realizēt caur konkrētu skaņu efektu un aktieru balss tehniskas modifikācijas palīdzību. Tur, kur vairākkārt nepieciešama pāreja no vienas realitātes citā, lietots bungu rīboņas fragments, simboliski rosinošs skaņu efekts, un dūcošais, no Riharda Štrausa mūzikas aizgūtais fons, kas vieš teiksmainu, nereālās sapņu pasaules atmosfēru un pieskaitāms pie abstraktiem skaņu efektiem. Darbībai atgriežoties Ota un viņa ģimenes ikdienā, fonam pielāgoti sadzīviski, raksturojoši, konvencionāli skaņu efekti, satiksmes dūkoņa un citi pilsētas ārtelpu raksturojoši trokšņi, mājas skaņas, čaukst iepirkumi un iesaiņojumi, šķind virtuves piederumi, tek ūdens krāns, čurkst panna. Kad notiek metafiziskās un reālās pasaules savienošanās – Ota virtuvei tuvojas aizlaiku bruņinieki – bungu motīvs atskan atkārtoti. Skaņu efekti ir harmoniski tekstam un to konteksts kopumā vērtējams kā precīzs, tomēr vietām – piemēram, brīdī, kad Otis saka, ka ārā tāds laiks, ka negribas nekur apkārt vairs staigāt – nav lietots nekāds vējainu dienu raksturojošs skaņu efekts, kas ļautu laikapstākļus sajūst caur akustiski, ne tikai verbāli veidotu zīmi. Epizodē, kad Otis notic, ka no kaut kādas paralēlās realitātes pie viņa uz cīņu tiešām ieradīsies viduslaiku bruņinieki, un mēģina rast sev palīgus, ar ko kopā stāties atnācējiem pretī, ierunājas putras stampa un gurķu šķēlītes – aktieri Kaspars Pūce un Zane Daudziņa, kuru balsis ar tehniskas apstrādes palīdzību padarītas neatpazīstamas, tās elektroniski pārveidotas, padarītas augstākas un vairs nereprezentē tos konkrētos tēlus, ko aktieri atveido iestudējumā.

Blīvs skaņu efektu lietojums iezīmē Aijas Treijas iestudēto Erika Ādamsona noveles “X un Y” iestudējumu. Savā maģistra darbā režisore raksta: “Sākotnējā iecere par trokšņu partitūru bija kā šķēru princips – sākumā ir daudz sadzīves trokšņu, vilciena aina ir ļoti sadzīviska, taču iestudējuma laikā sadzīviskums atkāpjas, arvien vairāk ienākot mūzikai jeb dvēseliskumam. Tomēr procesa laikā nešķīta, ka tas rada vajadzīgo attēlu. Tāpēc palika tā, ka ainās, kur X un Y ir divi vien, sadzīves trokšņu tikpat kā nav, bet konfliktsituācijās ienāk šī atgriešanās realitātē caur vides iezīmēšanu.” (Treija 2015: 27). Tā kā noveles darbība norisinās 20. gadsimta 30. gadu vidū, tad režisore pētījusi tā laikmeta ikdienu, paradumus un skaņu efektu lietojumā ievērots raksturīgais – fona mūzika viesistabā vai viesnīcā, pulkstenis ar svārstu, tramvajs un tvaika vilciens, plašās Rīgas sešstāvu mājas ar kāpnēm un atbalsi. Precīza

skaniskā vide radīta vilcienā, kur ir daudz cilvēku, valda jautrība, dziedāšana, skaļas čalas, pasažieri ēd, sit kārtis, kā rezultātā rodas ķīviņi. (Treija 2015: 27)

Laura Gundara veidotajā iestudējumā “Privātā reportāža” skaņu efekti lietoti, ar mērķi radīt iespaidu par situācijas autentiskumu. Miksēti divi veidu ieraksti – tāds, kas, pēc *sterilas* skaņas spriežot, tapis studijas apstākļos, un ārpus studijas ierakstītas radio reportāžas skaniskajai estētikai atbilstoši fragmenti, kuros dzirdami pilsētas trokšņi un žurnālista pārvietošanās, iešana, braukšana transportā, kā arī kafejnīcas trokšņu fons. Skaņas apstrāde lietota arī, lai precīzāk atklātu iestudējuma galveno saturisko motīvu – žurnālists ar skaņas apstrādes palīdzību safabricē radio reportāžas, veido viltotu saturu – tas darīts, mainot aktieru balsi skanējumu no dabiska uz elektronisku, mehānisku. Tāpat šāds balss skaņas apstrādes process veikts, lai klausītājiem liktu saprast, ka viltus reportāžu autors Strops ielaužas radio ēterā ar nelegāla pieslēguma palīdzību.

Aspazijas lugas „Zaļa līgava” radioiestudējumā skaņu efekti lietoti nedaudz, vien daži simboliski rosinoši skaņu efekti. Tas skaidrojams ar faktu, ka Aspazijas teksts vēsta par pasakainu, nereālu pasauli, kurā iespējama cilvēka uzturēšanās kā virszemes, tā zemūdens pasaulē. Lugas varoņi spēj eksistēt un pārvietoties starp abām pasaulēm un šādu norises vidi tēlaināk spēj raksturot mūzika.

Lai arī klusums kā mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis ir daudznozīmīgs, Latvijas Radioteātra iestudējumos tas lietots maz. Tas var ietvert dažādas nozīmes, klusums var vēstīt par darbības apstāšanos, pārdomām, šoka stāvokli. Visos gadījumos tā nozīme izriet no konteksta, radioteātrī klusums ir pakārtots tekstam. Visbiežāk klusums eksistē garāku paužu formā, kas iestarpinātas teksta plūsmā. Stāsta “Kauja pie Knipskas” radioversijā, epizodē, kurā Autors runā par brālīša nāvi, mūzikā ieskanas traģisks ērģeļu motīvs, kam seko pauze.

5. 2. Mūzika

Ar mūzikas lietojumu iespējams dot radio klausītājiem visplašākā spektra iztēles iespējas. Mūzikas funkcijas:

- papildināt tekstu vai kontrastēt ar to;
- norādīt uz realitāti (notikuma vietā ierakstīta mūzika, ielu muzikanti);
- radīt noskaņojumu iestudējumā;

- savienot dažādus sižetus, iezīmēt pagrieziena punktus, piemēram, dažas izteiksmīgas taktis, kas liecina, ka naratīvs pievēršas citam darbības punktam vai sākas jauna sižeta līnija. (*Kruks* 2005: 169)

Mūzikas lietojums radioteātra iestudējumos sniedz arī estētisku baudu. Ja mūzikai radioiestudējumā paredzēta būtiska loma, nereti tiek pieaicināts komponists, kam dots uzdevums radīt nepieciešamo skaitu oriģinālu skaņdarbu. Tas, vai vispirms top iestudējuma teksta ieraksts un muzikālā partitūra tiek tam pieskaņota, vai mūzika pasūtīta un sarakstīta jau iepriekš, ir režisora un komponista vienošanās rezultāts. Režisore Irēna Cērmāne uzskata, ka sekmīgi realizēt plānoto iestudējuma koncepciju iespējams, ja režisors komponistam jau sākotnēji var ļoti precīzi definēt savas ieceres attiecībā uz mūzikas izmantojumu iestudējuma vispārējā kompozīcijā. Dažkārt komponists spēj radīt iestudējumam izcili piemērotu mūziku, vadoties un iedvesmojoties no dramaturģiskā materiāla, taču mēdz būt arī tā, ka mūzikas autors uzskata par nepieciešamu būt klāt ieraksta procesā, kas viņam sniedz nepieciešamo sapratni par iestudējuma kopējo noskaņu un mūzikas lomu tajā. (*Linka int. Cērmāne* 2019)

No desmit maģistra darbā analizētajiem Latvijas Radioteātra iestudējumiem, oriģinālmūzika radīta sešiem – “Kauja pie Knipskas” (komponists Ungars Savickis), “Eh!” (komponists Armands Strazds), “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” (komponists Uģis Prauliņš), “Pulss” (komponists Armands Strazds un grupa “Altera Veritas”), “X un Y” (komponists Raimonds Tiguls) un “Zaļa līgava” (komponists Jānis Ķirsis). Pārējos četros radioiestudējumos izmantoti jau gatavi vai pielāgoti mūzikas ieraksti.

Kad „Kauja pie Knipskas” Autors runā par nostalgiju pēc bērnības, kā tad ticis mātes mīļots, viņa sakāmo akcentē maiga mūzika, ko papildina dzidras zvaniņu skaņas. Kad teksts vēsta par to, kā viņš pirmo reizi sajuties vientuļš un pamests, un epizodē, kurā tas atceras brāļa pāragro nāvi, mūzikā ieskanas traģisks ērģeļu motīvs. Ungara Savicka oriģinālmūzika mērķtiecīgi veido stāsta atmosfēru, piemēram, pie teicēja sacītā, ka “zili dūmi paceļas pār zēnu galvām, pieņem daždažādus pūķainus veidus, kamēr vējš tos sarausta un izgaisina jauno egļu galotnēs” (*Poruks* 1956: 23), atskan iepriekš nedzirdēts noslēpumains, orientāls motīvs, kas ļauj klausītājam iztēloties vējaino ziemas dienu un vizualizēt ainu, kāda paveras egļu aizsegā. Atsevišķs muzikāls vadmotīvs iestudējumā ir piešķirts cīņai, badam, skumjām un bailēm. Skumja, apcerīga mūzika akcentē Cibiņa pārdomas par to, kāpēc viņam nepieder tādas materiālās vērtības – apģērbs, ēdiens – kā citiem. Kontrastējoši

kombinēts garīgs dziedājums (kad beidzas stunda un skolotājs skaita lūgšanu) ar elektronisku, dinamisku muzikālu epizodi (oriģināltekstā “Bet Buņģis lūkojās pa logu uz pļavu. Viņš paredzēja sīvu kauju”, radioversijā aizstāts ar Buņģa sacīto “Tas tik būs kautiņš!”), kas turpmāk iezīmēs Buņģa darbības.

Daudzveidīgs mūzikas lietojums vērojams Aspazijas lugas „Zalša līgava” radioversijā, tā tapšanā piedalījies komponists Jānis Ķīrsis un vokālā grupa „Framest”, kas iestudējuma muzikālo noformējumu radījuši mākslinieciski augstvērtīgā kvalitātē. Mūzikas īpatsvars šajā ir lielāks kā citās raidlūgās, tā caurvij teju visu iestudējumu, veidojot lugas žanram – *teiku drāma* – atbilstošu teiksmainu, noslēpumainu atmosfēru. Ritmisks, rituāla noskaņu formējošs muzikālais motīvs komponēts meitu dejai – vainagu mešanai kokā, zīlēšanai, kurā atklājas, ka Ziedneses vainags neaizķeras koka zaros. Sava tēma radīta ezeram kā paralēlās zemūdens pasaules iemiesotājam. Muzikālais noformējums ietver arī dziesmas, ko izpilda vokālā grupa “Framest” un daļa lugas teksta ietverta dziesmu vārdos. Ar mūzikas palīdzību attēloti Ziedneses un Zalša bērni, kuri parādās un vērsas pie mātes un vēlāk Saulgaiša tikai īsos, lakoniskos dziedājumos. Oriģinālkompozīcijas papildina folkloras motīvi – skatā, kurā nāk kāzu viesi, skan kāzu tautasdziesmas motīvs. Dinamiskais, spilgtas asociācijas raisošais muzikālais noformējums, līdztekus precīzajam aktierdarbam, ir iemesls, kāpēc Aspazijas senatnīgi poētiskais izteiksmes veids un mūsdienām neierastā valoda tomēr ir labi uztverama un iestudējums klausītāja uzmanību saistošs.

Arī iestudējuma “X un Y” vajadzībām mūzika radīta teju kā patstāvīgs tēls. Tā iezīmē brīžus, kad abi galvenie varoņi – X un Y – ieskatās viens otrā, kad viņu saikne kļūst stiprāka. Reālistiskie skaņu efekti veido sadzīvisko ainu, bet tēlainā mūzika izteiksmīgi papildina tekstā atainoto galveno varoņu bezvārdu saskarsmi, savstarpējo pievilkšanos, raksturo viņu sajūtas – ilgas, vientulību, spēcīgo, nekādi racionāli nepamatoto vēlmi būt blakus un kopā. Iestudējuma finālā mūzikas melodiskais, intonatīvi augšupejošais skaņējums kontrastē ar tekstā raksturoto noskaņu (varenā, draudīgā upes straume, melnie ūdeņi), pie kuras savā bezizejā, nekur citur tā arī patvērumu un divatni neraduši, nonākuši noveles galvenie varoņi. Ainā, kurā viņi it kā atskārš un novērtē savas tikšanās jēgu un lemj iet atkal katrs savu ceļu, skan saksofonu kvarteta melodija mažora skaņkārtā, kas atspoguļo stāsta izskaņu pozitīvā, dzīvi apliecinošā paudumā.

Konkrēta un precīza zīmju sistēma ir radioiestudējuma „Pulss” vajadzībām rakstītā Uģa Prauliņa mūzika. Šis ir piemērs, kā mūzika var kalpot arī par stilizētu

skaņu efektu – raidluga integrēti gan indiešu muzikālie motīvi, gan meksikāņu mariači dziedājumu fragmenti, vienlaikus mūzika lietota kā akustisko zīmju veids, kas ļauj konkretizēt darbības vietu un veidot vides noskaņu, kas ir īpaši būtiski stāstā par pasaules apceļošanas pieredzi un šai ceļā gūtajiem iespaidiem.

Iestudējumā „Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” grupas „Prāta Vētra” izpildītā dziesma „Īssavienojums” lietots kā reālistisks, raksturojošs skaņu efekts, kas vēsta par to, kādu populāro mūziku raida radiostacija, ko rāmā brīvdienas rītā omulīgā mājas atmosfērā klausās pāris, kas drīzumā kļūs par mazuļa vecākiem. Kad sižeta līnija pārslēdzas no viņu miegainajām, neskaidrajām rīta sarunām uz jaunā vīrieša/gaidāmā bērna domu jucekli, tad populāro dziesmiņu nomaina Uģa Prauliņa oriģinālmūzika, kas ar savdabīgo skanējumu attēlo klausītājam šo paralēlo pasauli, kurā norit galvenā varoņa Vīrieša monologs pašam ar sevi. Mūzika vietām ilustrē darbību, piemēram, stīgu instrumentu minorā izpildīta melodija papildina ainu, kurā jaunietis sabrucis pēc mātes nāves, bet gaišas flautas skaņas papildina ainu brīdī, kad viņu apciemo putns, ko Vīrietis uztver kā mātes dvēseles atblāzmu. Apjukuma un neizpratnes situāciju, kuru varonis pats dēvē par savu „starpstāvokli”, pavada nemelodiska alta partija. Skalojas ūdens, sirdspuksti – atainotas skaņas, ko mazulis it kā dzird, mātes miesās esot. Uznirstošas, atklāsmi apliecinošas skaņas pasvītrotās vietas, kurās Vīrietim izdodas pašam sev paskaidrot savu neparasto, metafizisko eksistenci, gūt mieru un apskaidrību.

Būtiska nozīme mūzikas lietojumam ir radioiestudējumā „Privātā reportāža”, kur Lauris Gundars vēstījumā par noslēpumainajiem valsts apvērsuma plānotājiem izmanto alternatīvo mūziku, ietverot daudzus tā brīža aktuālā latviešu hip-hopa mākslinieka Gustavo dziesmu fragmentus. Šajā gadījumā mūzika nav iestudējumu papildinoša sastāvdaļa, bet gan pamats, ap ko konstruēts viss lugas teksts. Atlasīto un iestudējumā izmantoto dziesmu idejiskos motīvus tematiski turpina lugā risinātā doma par sabiedrības interešu dominanti un puļa standartu uzspiešanu indivīdam, piemēram: „Un visiem līdzīgas sarunu tēmas, izejamās drēbes, ziemā slēpes, vai ar pultīm pilns klēpis... Tas viss vērpijas un vērpijas pa dzīvi, bet es izraujos no tā, un esmu brīvs”,²⁹ kas akcentē iestudējuma vēstījumu un uzsvērti mudina klausītāju domāt par lugā paustajām idejām.

²⁹ Teksts no kompozīcijas „Parasti pārdomu saraksti”, izpilda Gustavo un grupa “Kuba”, viena no iestudējumā iekļautām dziesmām.

Andrusa Kivirekha stāsta „Svētais Grāls” iestudējums sākas ar vizualitātes interpretāciju mūzikā, skatot Riharda Štrausa skaņu poēmas „Tā runāja Zaratustra” ievadam. Dobja dunoņa, kas ved klausītāju mistiskā atmosfērā, līdz sākas teksts un viens no dalībniekiem runā par „biezu miglu, kas laiku laikos viņus apņēmusi”. „Zaratustras” fragmenti vēlāk atkārtojas vēl vairākas reizes, tā atpazīstamais „Rītausmas motīvs”³⁰ iezīmē brīdi, kad Otis saņem zobenu un kļūst par Grāla bruņinieku. Ņemot vērā stāsta absurdo noskaņu, jāsecina, ka iestudējuma veidotāji, izvēloties tieši šādu muzikālu frāzi, kas nes līdzīgu triumfa un kulminācijas nozīmi, cenšas akcentēt darba grotesko ievirzi. Šāds mūzikas lietojums klasificējams kā situācijas atkodēšanas palīgīdzeklis. Savukārt, tie radioiestudējuma klausītāji, kas atpazīs šo muzikālo fragmentu kā Stenlija Kubrika filmas „2001: Visuma Odiseja” skanisko vadmotīvu, var šo interpretēt kā kultūrcitātu. Noslēguma ainu lielveikalā papildina Andrea Bocelli un Sāras Braitmenas (*Andrea Bocelli, Sarah Brightman*) izpildītā dziesma “Laiks teikt ardievas” (*Time To Say Goodbye*) – sākumā teju jaušami, iestudējuma izskaņā mūzikas intensitātei kopējā skaņu celiņā pieaugot līdz maksimumam. Tas, šķiet, ļauj atkodēt režisora ieceri iestudējuma beigās ar patētisko skaņdarbu pasvītrot ironiju par stāsta autora uzsvērtu neizbēgamo patērniecības kulta uzvaru – lielveikals triumfē un liek teikt ardievas pat vissvētākajām, pārļaičīgākajām cilvēces vērtībām.

Ilustratīvs mūzikas lietojuma piemērs ir raidlugas „Eh!” iestudējums. Mūzikas vadmotīvs mērķtiecīgi iezīmē konkrētas epizodes, kurās personas vingro, lai atbrīvotos no gausuma un kurnēšanas.

Latvijas Radioteātris izmanto arī brīvpieejas mūzikas bibliotēkās atrodamu mūziku (*production music*), kas speciāli radīta izmantošanai kino, televīzijā, radio un citos medijos. Tā kā pieejamais mūzikas klāsts ir ļoti plašs, abonējot pieeju šādai mūzikas datu bāzei, Latvijas Radioteātrim iespējams izvēlēties jau gatavus muzikālos materiālus. Šādas izcelsmes skanisks noformējums izmantots jauniešiem domātajā raidluga „Būda mežā” – tie ir jau gatavi, vajadzīgo noskaņu veidojoši muzikāli fragmenti. Šajā iestudējumā mūzika izmantota maz un kalpo kā akcents, kas iezīmē ainu maiņu, muzikālas frāzes iestarpinātas spriedzes kāpinājuma brīžos vai vietās, kur darbība no meža būdas pārceļas uz to jauniešu mājām, kuri internetā seko savu

³⁰ Riharda Štrausa “Tā runāja Zaratustra” 1968. gadā savas filmas „2001: Visuma Odiseja” (2001: A Space Odyssey) skaņu celiņā iekļāva kinorežisors Stenlijs Kubriks.

pazudušo klasesbiedru meklēšanai. Atpazīstamas datorspēles muzikālais motīvs ilustrē puīšu galveno brīvā laika pavadīšanas nodarbi.

Radioteātra iestudējumos iespējams iztikt arī bez mūzikas. Šāds piemērs ir raidluga „Melnais meža strazds”. Tā kā iestudējuma ieraksts veikts Jūrmalā, Latvijas Radio pārvietojamajā studijā, var secināt, ka režisore Diāna Bērza uzskatījusi, ka gana spilgts skaniskais noformējums ir autentiskās dabas skaņas un vēstījumu papildinoša mūzika šajā gadījumā nav nepieciešama.

Secinājumi.

1. Cauri gadu desmitiem radio un radioteātris ir spējis mainīties līdz auditorijas vajadzībām un tehnoloģiju attīstībai (magnētiskās lentas, stereoieraksta ieviešana, interneta un podraižu popularitātes pieaugums). Par radio estētisko funkcionalitāti, kā arī radio un teātra sintēzes potenciālu 20. gadsimta 30. gados runā jau tolaik ietekmīgie futūrisma virziena mākslas pārstāvji. Viņu prognozes nepiepildās, tomēr tās var uzskatīt par mūsdienu skaņu efektu kā radioteātra māksla virziena iedīgļiem.
2. Komunikācijas un teātra teorētiķu nereti uzskatīts par *aklu* mediju, radioteātris tomēr spēj saistīt auditorijas uzmanību, ja veiksmīgi tiek pielietoti tā rīcībā esošie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi. Radioteātra iestudējuma galvenās sastāvdaļas ir runa, skaņas efekti un trokšņi, kā arī mūzika, prasmīgi izmantoti, šie komponenti palīdz klausītāja iztēlei un top *prāta teātris*.
3. Radioteātris gan Latvijā, gan ārzemēs ir maz akadēmiski pētīts fenomēns. Teorētiķi norāda, ka pastāv radioteātra iestudējumiem piemērotu analīzes instrumentu trūkums. Šī pētījuma ietvaros noticis mēģinājums radioteātrim pielāgot daļu no dramatiskā teātra pētniecības metodēm, izvēloties analīzes procesam semiotiķu un naratologu piedāvātos rīkus, kā arī radioteātra pētniecībā lietojamās arī radioteātra teorētiķu analītiskās pieejas.
4. Radioteātra poētiku veido vairāku faktoru kopums – neredzamības fenomēns, paralingvistiskie (aktiera balss, tās lietojums) un akustiskie (skaņu efekti, trokšņi, mūzika) izteiksmes līdzekļi, kā arī klusums.
5. Radot tekstu radioteātra vajadzībām, jāņem vērā tā spēja būt līdzvērtīgās, ne dominējošās, attiecībās ar akustiskajiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem. Veidojot radioteātra iestudējumu ar tam pielāgotu tekstu, jāizvēlas tāds literārs vai dramaturģisks materiāls, kas pieļauj vizuālās komponentes neesamību, vai arī jāpārveido tas atbilstoši radioteātra specifikai, ieviešot teicēju vai tekstu rediģējot.
6. Gadījumi, kad Latvijas Radioteātra vajadzībām pieejams speciāli radīts teksts, ir ievērības cienīgi, jo tieši oriģinālsaturs, kas nekur citur iepriekš nav ticis iestudēts, ir īpaša vērtība un varētu kļūt par atzinīgi vērtējamu tendenci Radioteātra attīstībā.
7. Vienlīdz sekmīgi Latvijas Radioteātrī iestudēti kā speciāli radioteātrim radīti teksti, tā arī pielāgotas lugas vai prozas darbi. Analizētie Latvijas Radioteātra

iestudējumi ļauj secināt, ka iestudēšanai nereti tiek izvēlēts tāds dramaturģiskais materiāls, kas ļauj izmantot radioteātra poētikas iespējas – to, ka audio formāts ļauj attīstīt daļēji vai pilnībā metafiziskas vēstījuma formas. Tā, piemēram, cilvēka dzīve tiklab virszemē, kā zem ūdens („Zalša līgava”), cilvēka apziņas eksistence vēl pirms piedzimšanas un dvēseles pārmiesošanās (“Viena nakts jauna vīrieša dzīvē”), laiktelpas maiņa un saplūšana („Svētais Grāls”). Lietoti arī reālistiski sižeti („Melnais meža strazds”, „Privāta reportāža”, „Kauja pie Knipskas”) kā arī radioteātrim piemērotā tumsas un baiļu tematika (“Būda mežā”).

8. Teicējs radioiestudējumā palīdz klausītājam pārvarēt plaisu starp to, kas saprotams no dzirdamā, un kas – sarežģītāk atklājams, jo nav acīm redzams. Analizētajos iestudējumos tas ieviests prozas darbu adaptācijās pamatoti un kalpo veiksmīgai literāru darbu piemērošanai radioteātra vajadzībām (“X un Y”, “Kauja pie Knipskas”). Analizēto piemēru vidū ir tādi gadījumi, kad iestudējuma ievada daļa teicēja pietrūkst (“Melnais meža strazds”, „Eh!”). Tomēr iespējams radioteātrī sekmīgi iestudēt teātra skatuvei radītu lugu, teicēju neieviešot („Zalša līgava”).
9. Aktieru darbs analizētajos piemēros lielākoties vērtējams kā labs un izcils, daudzi esošie un bijušie labākie dramatisko teātru aktieri (Gundars Grasbergs, Guna Zariņa, Kaspars Znotiņš, Ģirts Krūmiņš, Vilis Daudziņš, Maija Apine, Juris Strenga, Ivars Stonins, Rūdolfis Plēpis, Ligita Dēvica), strādājot Radioteātrī, apliecina, ka spēj meistarīgi pārorientēties no skatuviskās runas manieres uz cita tipa darbu ar balsi, kas radioteātrī ir galvenā aktiera iespēja un instruments precīzai iecerētā tēla atveidei.
10. Veiksmīgāki izvēršas tie iestudējumi, kuros režisors, izvēloties iestudējuma dalībniekus, ņēmis vērā balss piemērotību un tembra specifiskas atbilstību lomai, kā arī aktieru balsu savstarpējās atšķirības.
11. Visos apskatītajos Latvijas Radioteātra iestudējumos lietota akustisko zīmju kodēšana ar skaņu efektu palīdzību. Blīvs skaņu efektu lietojums sastopams gan tajos iestudējumos, kuri veidoti, izmantojot speciāli radioteātrim rakstītu dramaturģisko materiālu (kas radīts, paredzot skaņu efektiem vadošo lomu stāstījuma formēšanā, piemēram, “Būda mežā”, “Viena nakts jauna vīrieša dzīvē”, “Pulss”), gan tajos, kuru pamatā ir adaptētas lugas vai prozas darbi (pielāgojot, ņemta vērā skaņu dizaina ieviešanas nepieciešamība, piemēram, “Zalša līgava”, “X un Y”, “Kauja pie Knipskas”).

12. Skaņas efektu lietojums biežāk pieskaņots tekstā ietvertajam vēstījumam un darbojas kā kontekstu precizējošas akustiskās zīmes, nevis dominējošais vēstījuma veidotājs. Maz kā izteiksmes līdzeklis lietots klusums un pauzes.
13. Mūzika Latvijas Radioteātra iestudējumos biežāk lietota kā atmosfēru veidojošs mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, kas meistarīgi un papildinoši pieskaņots lingvistiskajām zīmēm – iestudējuma tekstam. Izcili darbojas speciāli konkrēta radioteātra iestudējuma vajadzībām komponēta mūzika, jo režisoram iespējams precīzi definēt savas ieceres attiecībā uz iestudējuma muzikālo noformējumu, ja tai iestudējumā atvēlēta pietiekami nozīmīga loma, kā tas ir iestudējumos “Zaļa līgava” (komponējis Jānis Ķīrsis), “X un Y” (komponējis Raimonds Tiguls), „Viena nakts jauna vīrieša dzīvē” (komponējis Uģis Prauliņš) un „Pulss” (komponējis Armands Strazds un grupa „Altera Veritas”).
14. Radioteātra iestudējums var tikt veidots arī, neizmantojot mūziku (“Melnais meža strazds”), vai tikt pakārtots tieši mūzikai (“Privāta reportāža”).

Avoti

Radioiestudējumi

1. Aspazija. (2015) *Zalša līgava*, režisors Viktors Jansons. Pieejams:
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/ieludz-radioteatris/zalsa-ligava.a78575/>
2. Ādamsons Eriks. (2015) *X un Y*, režisore Aija Treija. Pieejams:
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/ieludz-radioteatris/x-un-y.-erika-adamsona-noveles-radiovarianta-iestudejums.a50377/>
3. Birbele Aiva. (2015) *Būda mežā*, režisore Ināra Kolmane. Pieejams (4 daļās):
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/restarts/buda-meza.-aivas-birbeles-raidluga-jauniesiem.-1.-dala.a38806/>
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/restarts/buda-meza.-aivas-birbeles-raidluga-jauniesiem.-2.-dala..a38836/>
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/restarts/buda-meza.-aivas-birbeles-raidluga-jauniesiem.-3.-dala.a38972/>
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/restarts/buda-meza.-aivas-birbeles-raidluga-jauniesiem.-4.-dala.-nobeigum.a38973/>
4. Briedis Ivo. (2002) *Viena nakts jauna vīrieša dzīvē*, režisores Irēna Cērmāne un Diāna Bērza. Pieejams:
https://latvijasradio.lsm.lv/lv/lr/arhivs?_uri=lv/lr/arhivs&channel=0&d=16&m=11&y=2003&page=2 (pl.17:01)
5. Briedis Ivo. (2005) *Pulss*, režisors Ivo Briedis. Pieejams:
https://latvijasradio.lsm.lv/lv/lr/arhivs?_uri=lv/lr/arhivs&channel=0&d=27&m=11&page=2&y=2005 (pl.17:05)
6. Ermansons Egils. (2004) *Eh!*, režisore Irēna Cērmāne. Pieejams:
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/ieludz-radioteatris/egila-ermansona-raidluga-eh.a104668/>
7. Gundars Lauris. (2002) *Privāta reportāža*, režisors Lauris Gundars. Pieejams:
https://lr1.lsm.lv/lv/lr/arhivs?_uri=lv/lr/arhivs&channel=1&d=2&m=10&y=2005&page=1 (pl.17:05)
8. Kivirekhs Andruss. (2003) *Svētais Grāls*, režisors Tamurs Tohvers. Pieejams:
<https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/ieludz-radioteatris/svetais-grals.a66546/>

9. Poruks Jānis. (1999) *Kauja pie Knipskas*, režisors Harijs Gerhards. Pieejams: <https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/ieludz-radioteatris/kauja-pie-knipskas.a99211/>
10. Vensko Sandra. (2005) *Melnais meža strazds*, režisore Diāna Bērza. Pieejams: <https://lr1.lsm.lv/lv/raksts/ieludz-radioteatris/sandra-vensko-melnais-meza-strazds.a113824/>

Intervijas (hronoloģiskā secībā)

1. Linka Agnese, intervija ar Diānu Bērzu, 15.03.2019., audio ieraksts glabājas autores arhīvā.
2. Linka Agnese, intervija ar Ivo Briedi, 27.03.2019., audio ieraksts glabājas autores arhīvā.
3. Linka Agnese, intervija ar Aldu Briedi, 08.04.2019., audio ieraksts glabājas autores arhīvā.
4. Linka Agnese, intervija ar Irēnu Cērmani, 10.04.2019., audio ieraksts glabājas autores arhīvā.
5. Linka Agnese, intervija ar Lauri Gundaru, 10.04.2019., audio ieraksts glabājas autores arhīvā.
6. Linka Agnese, intervija ar Zani Daudziņu, 17.04.2019., audio ieraksts glabājas autores arhīvā.
7. Linka Agnese, intervija ar Lindu Rulli, 18.04.2019., glabājas autores arhīvā.
8. Linka Agnese, intervija ar Ģirtu Bišu, 22.04.2019., glabājas autores arhīvā.
9. Linka Agnese, intervija ar Līgu Ulberti, 08.05.2019., glabājas autores arhīvā.
10. Linka Agnese, intervija ar Edmundu Freibergu, 17.05.2019., audio ieraksts glabājas autores arhīvā.

Literatūra

1. Arnheim, Rudolf. (1972) *Visual Thinking*, Berkley, University of California Press.
2. Bal, Mieke. (1997) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press.
3. Banham, Martin. (1988) *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press.

4. Bērziņa, Inita. (2003) *Audio teātra vizualitāte*, Latvijas Kultūras Akadēmija, maģistra darbs, Rīga.
5. Crisell, Andrew. (1994) *Understanding Radio*, New York, Routledge.
6. Crook, Tim. (1999) *Radio Drama. Theory and practice*, London and New York, Routledge.
7. Crook, Tim. (2012) *The Sound Handbook*, Routledge.
8. Fischer-Lichte, Erika. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge.
9. Frost, Everett C. (1987) *Why Sound Art Works and the German Hörspiel*, The Drama Review, Vol. 31, No. 4, 109. – 124. pp.
10. Gerhards, Harijs, (pier. A. Strēlnieks). (1967) *Par radioteātri un iztēli*, „Skola un Ģimene”, Nr. 7, 33. lpp.
11. Gillett, John. (2014) *Acting Stanislavski: A practical guide to Stanislavski's approach and legacy*, Bloomsbury Publishing.
12. Gulbe, Mārīte. (2011) *Itālijas režija*, Teātra režija pasaulē 2. daļa, Jumava, 138 – 164. lpp.
13. Herman, David. (1999) *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press.
14. Herman, David. (2004) *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press.
15. Huwiler, Elke. (2005) *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*, The Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media, 3(1), 2005, 45. – 59. pp.
16. Issacharoff, Michael. (1989) *Discourse as Performance*, Stanford University Press.
17. Kalnroze, Velta. (2000) *Atmiņas kā bezdelīgas*, Latvijas Radio – 75, Rīga, 159. – 163. lpp.
18. Kim-Cohen, Seth. (2009) *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, United States, Bloomsbury Us.
19. Kirby, Michael. (2001) *Futurist Performance*, PAJ Publications.
20. Kivirehks, Andruss. (2013) *Skaistais dzīvnieks*, Rīga, Mansards.
21. Kruks, Sergejs. (2005) *Radiožurnālistika*, Valters un Rapa.
22. Kruks, Sergejs. (2001) *Hallo, šeit Rīga – Radiofons*, Latvijas Arhīvi, Rīga, Latvijas Valsts vēstures arhīvs, Nr.2.

23. Krūmājs, Kārlis. (1935) *Rīgas Radiofona 10 gadi*, Jaunākās Ziņas Nr. 248.
24. LaBelle, Brandon. (2008) *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, Bloomsbury Academic.
25. MacNeilage, Peter F. (2008) *The Origin of Speech*, New York, Oxford University Press Inc.
26. Migla, Andrejs. (2000) *Skaņas kā svētais gars*, Latvijas Radio – 75, Rīga, 50 – 54. lpp.
27. Ovadija, Mladen. (2016) *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press.
28. Pavis, Patrice. (2003) *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, University of Michigan Press.
29. Poruks, Jānis. (1959) *Kauja pie Knipskas*, Stāsti, Latvijas Valsts Izdevniecība, Rīga.
30. Moth, Robert L. (2014) *Sound Effects: Radio, Television and Film*, McFarland & Company.
31. Rulle, Linda. (2007) *Valdošo ideoloģiju atspoguļojums Latvijas Radio programmā (1929–1982)*, Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāte, maģistra darbs.
32. Voegelin, Salomé. (2010) *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum.
33. Treija Aija, (2015) *Erika Ādamsona noveles „X un Y” iestudējums Latvijas Radioteātrī*, Latvijas Kultūras akadēmija, maģistra darbs.
34. Пави, Патрис. (2003) *Словарь театра*, Москва, ГИТИС.
35. Шевелева, Екатерина. (2017) *Опыт литературно-драматического радиовещания в контексте создания материалов для современных информационно-разговорных радиостанций*, RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism, Vol. 22., 167 – 174. стр.
36. Шерель, Александр. (2017) *Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию*, Очерки, Litres.

Interneta resursi

1. [Audioboom] (bez g.) *A Comedy of Danger - 1st play written for radio – 1924*. Pieejams: <https://audioboom.com/posts/2751698-a-comedy-of-danger-1st-play-written-for-radio-1924>
2. [Britannica] (bez g.) *Group 47*. Pieejams: <https://www.britannica.com/topic/Gruppe-47>
3. [Cambridge Dictionary] (bez g.) *Sound or noise?*. Pieejams: <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/sound-or-noise>
4. [Edison research] (2019) *The Infinite Dial 2019*. Pieejams: <https://www.edisonresearch.com/infinite-dial-2019/>
5. [History] (2018) *Welles scares nation*. Pieejams: <https://www.history.com/this-day-in-history/welles-scares-nation>
6. [Latvijas Zinātņu Akadēmija] (2007) *Terminoloģijas komisijas Informātikas tehnoloģijas, telekomunikācijas un elektronikas apakškomisijas sēdes protokols 286*. Pieejams: https://web.archive.org/web/20160304131756/http://termini.letonika.lv/uploads/protokols286_81.htm
7. [Medicine] (2012) *Uztvere*. Pieejams: https://medicine.lv/raksti/uztvere_pme
8. [Oxford Living Dictionaries], (bez g.) *Definition of drama in English*. Pieejams: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/drama>
9. [Teterevu fonds] (2013) *Latvijas Radioteātris projekts “ReStarts”*. Pieejams: <https://www.teterevufonds.lv/musu-darbi/latvijas-radioteatris-projekts-restarts/>
10. Adamaite, Undīne. (2019) *Viss ir viļņi*. Pieejams: <https://www.diena.lv/raksts/kd/teatris/viss-ir-vilni-14215507>
11. Briede, Alda; Eglīte Māra. (2017) *Pie leģendārā Borisa Praudiņa rakstāmgalda – režisori Osvalds Krēsliņš un Oļģerts Šalkonis*. Pieejams: <https://rl1.lsm.lv/lv/raksts/labriit/pie-legendara-borisa-praudina-rakstamgalda--rezisori-osvalds-kre.a94575/>
12. Bulkin, David; McGroh, Jennifer. (2006) *Seeing sounds: visual and auditory interactions in the brain*. Pieejams: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959438806000833?via%3Dihub>
13. Cabral, Angelica. (2017) *The Renaissance of the Humble Radio Drama*. Pieejams: <https://slate.com/technology/2017/07/radio-dramas-still-have-an-important-place-in-the-entertainment-world.html>
14. Cooke, Henry. (2017) *The Inspection Chamber*. Pieejams: <https://www.bbc.co.uk/rd/blog/2017-09-voice-ui-inspection-chamber-audio-drama>

15. Gaisbauer, Isabella. (2017) *Drama on the Air: The Radio Play*. Pieejams: <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2017/03/01/radiofone-kunst-das-hoerspiel/?lang=en>
16. Lāce, Zane. (2015) *Īsais kurss Radioteātra vēsturē*. Pieejams: <http://lr1.lsm.lv/lv/raksts/reiz-radio/isais-kurss-radioteatra-vesture.a49885/>
17. Marinetti, Filippo Tommaso; Masnata, Pino. (bez g.) *La radia. Futurist Manifesto of October, 1933*. Pieejams: http://www.kunstradio.at/2002A/27_01_02/laradia-e.html
18. Papule, Anda. (bez g.) *Binaurālā un stereo dzirde*. Pieejams: <https://www.dzirde.lv/binaurala-un-stereo-dzirde/>
19. Saltzman, Mark. (2016) *The web's best kept secret? Free classic radio dramas*. Pieejams: <https://eu.usatoday.com/story/tech/columnist/saltzman/2016/03/25/webs-best-kept-secret-thousands-free-classic-radio-dramas/82204502/>
20. Wynn, Michael. (2017) *The golden age of radio drama – it never ended*. Pieejams: <https://historyradio.org/2017/12/04/remembering-the-golden-age-of-radio-drama/>
21. Болотова, Екатерина. *Радиотеатр вчера, сегодня, завтра*. Pieejams: http://radio_mohovaya9.tilda.ws/radiotheatre