
Teatras kaip komunikacijos sistema

Ramunė Marcinkevičiūtė

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42, LT-2001 Vilnius*

Straipsnyje aptariama teatro, kaip specifinės komunikacijos sistemos, problema. Remiamasi teatro teoretikų Anne Ubersfeld ir Christopherio Balme skirtingomis metodologijomis grįstais svarstymais, galinčiais inspiruoti aktyvesnę lietuvių teatrologinės minties susidomėjimą sociologiniu diskursu bei teatro meno recepcijos klausimais. Akcentuojamas žiūrovų vaidmuo komunikaciniuose procesuose.

Raktažodžiai: teatro teorija, komunikacijos teatre modelis, ženklų ansambliai, komunikatas, fikcijos statusas, medijos, žiūrovų funkcija

Šiuolaikinio gyvenimo praktikoje bei kultūros ir meno sociologijoje aktualėjant komunikacijos problemoms, komunikacijos teatre klausimai lietuvių teatrologų mokslo darbuose nėra plačiau nagrinėti. Paprastai apsiribojama nuostata, kad teatro menas pats savaime yra specifinė komunikacijos sistema, o tiesioginis ryšys tarp scenos ir žiūrovų salės, kaip spektaklio egzistencijos laidas (*live*), yra objektyvi sąlyga, skirianti teatrą iš kitų menų. Ne veltui Patrice'as Pavis – lietuvių teatrologų straipsniuose dažniausiai cituojamas teatro teoretikas – savo „Teatro žodyne“, aptardamas teatrinės komunikacijos definiciją, pažymi, kad kai kurie tyrinėtojai teatrą įsivaizduoja kaip žmonių komunikacijos meną ir prototipą¹. Komunikaciniai scenos meno aspektai arba vertinami kaip specialios analizės nereikalaujantys, nes yra amžini, prigimtiniai teatro meno požymiai, arba suvokiami tik kaip estetinis, ideologinis spektaklio prasmis ir reikšmių aktualumas. Kitaip tariant, teatrinės komunikacijos sistema arba įsivaizduojama kaip elementarus meninės informacijos perdavimo procesas, arba yra tiesiogiai sutapatinama su konkrečiu spektaklio reikšmingumu bei populiarumu egzistuojančiame teatro meno kontekste.

Šiame straipsnyje aptarsime, kaip komunikacijos teatre problemą nagrinėja žinomi Vakarų Europos teatro teoretikai Anne Ubersfeld ir Christopheris Balme. Remsimės jų skirtingomis metodologijomis grįstais svarstymais, išdėstytais knygoje „Lire le théâtre I“ (1996, A. Ubersfeld) ir „Einführung in die Theaterwissenschaft“ (2001, Ch. Balme). A. Ubersfeld – viena įtakingiausių XX a. pabaigos Europos teatro teoretikų, ilgametė Sorbonos Teatrologinių studijų instituto mokslinė darbuotoja, kurios knygos „Lire le théâtre I“ (1977, 1996), „Lire le théâtre II. L'École du spectateur“ (1981, 1996), „Lire le

théâtre III. Le Dialogue de théâtre“ (1996) jau tapo šiuolaikinės teatrinės minties klasika. Ch. Balme – Vokiečių teatrologijos draugijos pirmininkas, knygu „The reformation of Comedy“ (1984), „Theater im postkolonialen Zeitalter“ (1995), „Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism ant Post-Colonial Drama“ (1999) autorius.

Pagrindinis šio straipsnio tikslas – aptarti specifinius komunikacijos teatre aspektus, akcentuoti *teatrologinį* diskursą, parodant, kaip vienas seniausių komunikacijos būdų (teatras) yra suprantamas šiuolaikinės teatro teorijos kontekste.

TRIKAMPIS TEATRINĖS KOMUNIKACIJOS MODELIS

Keitimasis informacija tarp scenos ir žiūrovų salės – toks būtų paprasčiausias teatrinės komunikacijos apibrėžimas, pateikiamas pačiuose įvairiausiose teatro žodynuose ir enciklopedijose. Ch. Balme knygoje „Einführung in die Theaterwissenschaft“² teigia, kad abipusis ryšys tarp scenos ir žiūrovų salės konkrečioje erdvėje ir yra teatrinės komunikacijos esmė, kai tuo tarpu kiti spektaklį kuriantys scenos meno elementai – scenografija, kostiumai, dramaturgija, režisūra ir t. t. – tėra tik mažiau ar daugiau svarbūs priedai, kuriuos eliminavus komunikacinės situacijos teatre definicija neprarastų savojo turinio.

Verta pastebėti, kad lietuvių teatro tyrinėtojai, stipriai paveikti režisūrinio teatro tradicijos, galėtų suabejoti Ch. Balme kompetencija. Jo teiginys, kad režisūra priklauso teatrinės komunikacijos sistemai mažai įtakos turinčių elementų grupei, sulauktų svaraus argumento: režisierius modernaus teatro praktikoje yra svarbiausias asmuo, nes lemia visa tai, ką Ch. Balme vadina „scena“. Būtų pateikti Eimunto

Nekrošiaus ar Oskaro Koršunovo spektaklių pavyzdžiai kaip akivaizdūs Ch. Balme logikos ydingumo įrodymai. Tačiau atsiribojus nuo lietuviškų teatro meno prioritetų, tampa akivaizdu, kad vokiečių mokslininkas braižo komunikacijos teatre modelį, kurį derėtų vertinti kaip *išgrynintą*, nesusijusį su konkretaus laikmečio ar tautos scenos praktika ir tradicijomis.

Daugelis teatro meno tyrinėtojų sutaria dėl būtinybės skirti du teatrinės komunikacijos lygius: vidinę ir išorinę komunikaciją. Kadangi Ch. Balme teatrinės komunikacijos modeliui taip pat turi įtakos vidinės ir išorinės komunikacijos sistemų koncepcija, derėtų priminti, kad išskirtinis teatro meno požymis ir yra savaiminis skilimas į dvi erdves ir du laikus. Žiūrovų erdvė ir laikas bei scenos erdvė ir laikas sudaro sąlygas išorinės ir vidinės komunikacijos sistemų teorijai. Polemika prasideda, kai bandoma apibūdinti šias dvi teatrinės komunikacijos sistemas. Kaip netikslų tokios charakteristikos pavyzdį Ch. Balme pateikia kito žinomo vokiečių teatro teoretiko Manfredo Pfisterio požiūrį, išdėstytą knygoje „Das Drama: Theorie und Analyse“ (1977). Pagal M. Pfisterį, teatre egzistuojančias išorinę ir vidinę komunikaciją galima apibūdinti taip:

- vidinė komunikacijos sistema remiasi fiktyvių personažų bendravimu scenoje vaizduojamame fiktyviame pasaulyje;

- išorinė komunikacijos sistema remiasi informacijos apsikeitimu tarp scenos ir žiūrovų salės³.

Ch. Balme kritiškai vertina M. Pfisterio pasiūlytą dviejų teatrinės komunikacijos sistemų apibūdinimą ir teigia, kad toks požiūris gali būti perspektyvus tik vertinant dramos tekstų modelius, tačiau yra netinkamas, kai norima analizuoti spektaklio veiksmo metu vykstančius komunikacijos procesus. Vokiečių mokslininkas kategoriškai teigia, kad teatro mokslas jau liovėsi savųjų interesų centre matyti dramos tekstą: „Teatro mokslas visų pirma nagrinėja problemas, susijusias su išorine komunikacijos sistema, tuo tarpu vidinės komunikacijos sistema, užsiėmianti fikcijos lygmeniu, yra antraeilė“⁴. Nuosekliai sekdamas teatro mokslo objekto logika, Ch. Balme įvardija tris pagrindinius teatrinės komunikacijos elementus: *atlikėją, žiūrovus, erdvę*. Jų vidinę sąveiką jis siūlo vaizduoti grafiškai kaip lygiakraštį trikampį.



Šį trikampį teatrinės komunikacijos modelį labai tiksliai komentuoję režisieriaus Peterio Brooko pirmieji du knygos „Tuščia erdvė“ sakiniai: „Galime paimti bet kurią tuščią erdvę ir pavadinti ją scena.

Per šią erdvę eina žmogus, kažkas kitas jį stebi – tiek ir tereikia, kad prasidėtų teatro vyksmas“⁵. Panašiai teatro situaciją apibūdina ir plačiai žinoma minimalistinė Erico Bentley’io formulė: „A vaidina B C akivaizdoje“⁶. Siekis maksimaliai supaprastinti teatro meno struktūros esmę yra susijęs su teatrologijos, kaip mokslo, identifikacijos procesais, kurie, beje, sutapo ir su scenos praktiku programiniu bandymu kurti teatrą, redukuotą iki fundamentalių, šio meno raiškiai žūtbūtinųjų elementų. Tiksliausiai tai išreiškia P. Brooko tuščios erdvės estetika ir Jerzy’io Grotowskio skurdaus teatro eksperimentas. XX a. 7–8 dešimtmečio teorijos ir praktikos bendra patirtis jau, regis, nekvestionuojamai įteisino nuostatą, kas vadintina esminiais teatro meno elementais, kurie ir sudaro Ch. Balme teatrinės komunikacijos modelį. Knygoje „Einführung in die Theaterwissenschaft“ autorius juos aptaria atskirai. Svarbu pažymėti, kad pats knygos autorius atvirai įvardija pagrindinę šiuolaikinės teatrologijos, nagrinėjančios teatrinės komunikacijos aspektus, problemą: „Nors teatro mokslas jau seniai pripažįsta, kad teatras yra kilęs iš šių trijų pagrindinių elementų sąveikos, vis dar retas yra jų vidinės tarpusavio kaitos tyrimas“⁷. Savitu tokios analizės, integruojančios keletą žinomų tyrimo metodų, pavyzdžiu galėtų būti A. Ubersfeld išdėstyta teatrinės komunikacijos koncepcija.

DU ŽENKLŲ ANSAMBLIAI

Prancūzų teatro teoretikė A. Ubersfeld, kurios teatrologinių tyrimų metodikai didelę įtaką turėjo Algirdo Juliaus Greimo darbai, savo knygoje „Lire le théâtre I“⁸ teatrinės komunikacijos procesą komentuoja kaip sąveiką tarp dramos teksto ir jo realizacijos scenoje. Anot autorės, kiekviena teatrinė „performacija“ yra ženklų ansamblis, kuris apima du poansamblius – tekstą **T** ir pastatymą **P**. „Šie ženklai kuria komunikacijos procesą ir sudaro komunikatą“⁹. Prancūzų teatro teoretikė renkasi daug sudėtingesnę teatrinės komunikacijos modelį nei Ch. Balme nubrėžtas lygiakraštis trikampis ar, kitaip tariant, tuščioje trikampio erdvėje įkuria ženklų ansamblis, kurių koreliacija, apimanti ir vidinės, ir išorinės komunikacijos sistemas, formuoja teatro komunikatą.

Pagal A. Ubersfeld, teatrinės komunikacijos sistemą sudaro *siuntėjas, komunikatas, kodai, priėmėjas*.

Siuntėjas (daugiaasmenis): autorius + inscenizatorius + techninis personalas + aktoriai.

Komunikatas: T + P.

Kodai: kalbos kodas + percepcijos kodai (vizualūs ir garsiniai) + visuomeniniai-kultūriniai kodai + specifiniai teatriniai kodai (scenos erdvės, vaidybos kodas ir t. t., kurie kodifikuoja spektaklį konkrečiu istoriniu momentu).

Priėmėjas: žiūrovas (žiūrovai), publika.

Viena vertus, žiūrovai skirsto informaciją, renkasi, atmeta, orientuoja aktorių tam tikra kryptimi, siūsdami nors ir silpnus, tačiau tikslą pasiekiančius ženklus. Kita vertus, komunikacijos procese dalyvauja daug vienas kitą veikiančių žiūrovų, tad kiekvieną iš mūsų pasiekia išskaidytas komunikatas.

A. Ubersfeld paradoksu vadina specifinį komunikacijos tarp scenos ir žiūrovų salės faktą: „...žiūrovai labiau nei režisierius kuria spektaklį“¹⁴. Pats prancūzų teatro teoretikės teiginio paradoksalumas paremtas jos įsitikinimu, kad žiūrovai turi rekonstruoti spektaklio visumą: „Žiūrovai ne tik gilinasi į istoriją, fabulą, bet ir kiekvieną akimirką atveria visų ženklų, susitelkusių spektaklyje, vaizdą“¹⁵. Tad žiūrovai ir angažuojasi (identifikacija), ir atsiriboja (distancija). Anot A. Ubersfeld, ko gero, nėra kitos tokios veiklos, reikalaujančios tokio intensyvaus intelektualinio ir psichinio ištraukimo. Tai, teoretikės manymu, ir paaiškina teatro meno gyvastingumą skirtingose visuomenėse.

Teatrinės komunikacijos specifika pasižymi tuo, kad priėmėjas komunikatą vertina kaip fiktyvų, o tiksliau tariant, kaip pramanytą. Jei, tarkime, skaitant pasaką toks komunikato statusas yra natūralus, tai teatro atveju susiduriame su kita situacija: „...tai, kas randasi scenoje (daiktai, personažai), yra *konkreiti realybė* ir jos buvimas nekelia jokių abejonių“¹⁶. Tačiau toji konkreiti scenoje sukurta realybė žiūrovui yra nereali. A. Ubersfeld pateikia paprastą pavyzdį su kėde: scenoje pastatyta tikra kėdė žiūrovui yra netikra, nes jis negali ant jos atsisėsti ar jos perstatyti. Toji reali scenoje stovinti kėdė žiūrovams neegzistuoja. Ir net tais atvejais, kai distancija tarp atlikėjų ir žiūrovų yra maksimaliai redukuota (pvz., spektakliai vaidinami netradicinėse erdvėse), nematoma rampa tarp realybės ir nerealybės neišnyksta. A. Ubersfeld itin taikliai pastebi, kad net jei aktorius atsisės žiūrovui ant kelių, įtampa tarp dviejų realybių juos skirs dar stipriau nei itališkosios scenos-dėžutės erdvinė struktūra. Knygos „Lire le théâtre I“ autorė mini ir dokumento teatrą, pamatuotai teigdama, kad realių įvykių inscenizacija scenoje taip pat įgyja fikcijos statusą, kadangi teatras, tai – „vaizduotės konstrukcija“. Ir žiūrovai puikiai tai žino. „Viskas vyksta taip, tarsi žiūrovams egzistuoūtų dviguba zona, dviguba erdvė: kasdienybės zona, kur galioja įprasti kasdienio gyvenimo dėsniai ir visuomeninės praktikos logika, bei kitokios visuomeninės praktikos vieta, kur nustatytos taisyklės ir kodai liaujasi veikę žiūrovą kaip visuomenės narį – jie jam visiškai nesvarbūs (jo neįpareigoja). Jis gali stebėti, kaip funkcionuoja taisyklės, kurios jį valdo, tačiau dabar jam negalioja, nes buvo paneigtas jų tikroviškumas“¹⁷. Autorė primena žinomą anekdotą apie kaubojų, pirmą kartą atėjusių į teatrą ir revolveriu grąsinusį aktoriui, vai-

diniam niekšą. Kaubojaus veiksmus skatina ne nežinojimas, kad tai, ką jis mato, yra „netikra“, tiesiog jis, įpratęs prie greitų veiksmingų reakcijų, nežinojo, kad draudžiama kištis į scenos tikrovę. A. Ubersfeld pažymi, kaip realiame gyvenime mus valdantys dėsniai teatre tarsi pasitraukia į kitą, nerealų, pasaulį. Autorės dėstymo logikoje itin svarbus yra *neigimo* konceptas: žiūrovai teatro salėje neigia scenoje sukurtos konkrečios realybės tikroviškumo statusą.

A. Ubersfeld linkusi į paradoksalias formuluotes. Anot jos, teatre neegzistuoja ir iliuzija, nes iliuzija teatre – rafinuoto neigimo pasėkmė. Neigimas visą laiką funkcionuoja; žiūrovai žino, kad scenoje matoma realybės kopija nesuteikia tikrojo pasaulio vaizdo, o tai, ką jiems perša tobula iliuzija, yra tik tam tikro požiūrio į pasaulį modelis.

Susipažinus su A. Ubersfeld svarstymais, galima pastebėti, kad žinoma teoretikė komunikato teatre specifiką aiškina fiktyviu jo statusu. Jos manymu, fiktyvią teatro erdvę kuria abi komunikacijos procese dalyvaujančios pusės – atlikėjai ir žiūrovai. Net ir tada, kai spektaklis vyksta netradicinėje erdvėje, žiūrovai savo buvimu išskiria, pažymi fiktyvią spektaklio erdvę kitos, realios, erdvės kontekste (tarkime, miesto aikštėje ar buvusioje spaustuvėje).

A. Ubersfeld pateiktoje žiūrovų vaidmens komunikacijos proceso sampratoje randame sąsają su Bertolto Brechto požiūriu, išdėstytu „Mažajame teatro organone“, kuriame vokiečių teatro reformatorius akcentuoja publikos aktyvumą ir kūrybingumą. Prancūzų teatro teoretikės įvesta neigimo sąvoka gali būti lygintina su B. Brechto distancijos efekto aiškinimu, suformuluotu kaip dar vienas komunikacijos teatre paradoksas: maksimaliu žiūrovų identifikacijos su spektakliu momentu atstumas tarp žiūrovų ir spektaklio yra pats didžiausias, nes auga distancija tarp jų, kaip žiūrovų, savijautos ir jų, kaip realių asmenų, poelgių realiame gyvenime¹⁸.

Knygos „Lire le théâtre I“ autorė, aiškindama komunikacijos teatre procesą, netiria spektaklio recepcijos subjektyvių struktūrų, bet formuluoja, jos manymu, vieną esminių recepcijos problemų: teatras funkcionuoja ne tik kaip komunikatas, bet ir kaip ekspresyvi stimuliacija, skatinanti galimus žiūrovų poelgius. Mokslininkės manymu, norintys komunikatą teatre redukuoti iki klausymo ar ženklų skaitymo klysta. Teatre veikia ir referavimo, ir ekspresijos sistemos. Šia prasme teatras nesiskiria nuo kitų medijų. Reklama ir medijos yra ne tik referentiniai komunikatai (informuoja apie prekės ar kino filmo vertę), bet ir skatinimas pirkti, vartoti, naudotis visuomenine praktika. Tačiau „teatras labiau nei kita veikla iš vartotojo reikalauja darbo – sąmoningo ar nevalingo ištraukimo į teatrinį procesą“¹⁹.

PIRMAPLANIS AKTORIUS

Ch. Balme tikina, kad šiuolaikinis teatro mokslas savo objektą apibrėžia ne tiek per erdvę (vaidinimo vieta) ar estetinę prizmę (režisūra ir atlikimas), kiek per santykį su žiūrovais: teatras egzistuoja tik esant publikai. Ir nors publikos funkcija kaip specializuotų teatrologinių tyrimų problema iškilo palyginti vėlai (XX a. septintasis dešimtmetis), konstruktyvi jos analizė ženkliai keitė ryšio *scena – žiūrovų salė* sampratą. Manoma, kad būtent aktyvus atlikėjas pasyviems žiūrovams siūlo išbaigtą estetinį produktą. Tuo tarpu pastarojo laikotarpio ryšio tarp scenos ir žiūrovų salės tyrimai, Ch. Balme manymu, gali būti apibendrinti metaforiškai išvada, kurią suformulavo vokiečių režisierius, B. Brechto mokinys Manfredas Wertheras, žiūrovą pavadinęs pirmaplaniu aktoriumi. Kitaip tariant, Ch. Balme, kaip ir A. Ubersfeld, linkęs sureikšminti publikos vaidmenį komunikacijos procese, savo nuostatą argumentuodamas elementariu faktu: nėra žiūrovų – nėra teatro.

Vokiečių mokslininkas pastebi, kad pakitęs teatrologinių publikos tyrimų akcentas – ne produkcija (spektaklis), bet recepcija – nepalengvina teatro teoretikų bandymų formalizuoti žiūrovų vaidmenį ir įtakas. „Pakankamai sunku apibūdinti ir interpretuoti visus konkretaus pastatymo elementus; kaip dar analizuoti pasekmes, kaip išvelgti, kas vyksta žiūrovų galvose“²⁰. Atsakymų į panašius klausimus paieškos skatino ir skatina publikos bei spektaklio recepcijos tyrimo krypčių įvairovę. Ch. Balme išskiria tris tokių tyrimų grupes: istorinę, empirinę-sociologinę, recepcinę-estetinę. Jų būtinybę Ch. Balme grindžia Miunchene dirbančio teatrologo Heriberto Schälzky nuostata, išdėstyta knygoje „Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft“ (1980): „Spektaklis [...], kaip scenos meno produktas arba kaip scenos procesas, egzistuoja tik subjektyviose nuomonėse, recipientų ir producentų įsivaizdavimuose“²¹. Tokio metodologinio požiūrio pasekmės ganėtinai svarbios – juk taip vertinant, teatro mokslas turėtų užsiimti išpūdžių bei įsivaizdavimų aprašymu ir nagrinėjimu. Pakankamai sudėtinga užduotis, turint omenyje, kad žiūrovų salėje spektaklį mato ne tik apie jį rašysiantis teatro kritikas. Ch. Balme, įvertinęs situacijos sudėtingumą, nesiūlo jokių ypatingų jos įvaldymo būdų. Mokslininkas išskiria pagrindinius spektaklio recepcijos tyrimo variantus ir tarsi siūlo rinktis įvairius jų derinius:

- sociologinis – interakcijos teorija ir *frame analysis* (amerikiečių sociologo Ervingo Goffmano metodika);
- eksperimentinis – reakcijos, nuomonių, išpūdžių apskaita taikant kvantifikacinį metodą;
- hermeneutinis – teatro mokslininkų diskusijos su žiūrovais (*theatre talks*);

- semiotinis-teorinis – teatrinių recepcinių kodų katalogizavimas.

Ch. Balme, išskyręs, jo manymu, aktualiausias analizės metodikas, dėsningai pažymi, kad teatrologija, imdamasi publikos tyrimų, neišvengiamai privalėjo remtis sociologija bei psichologija ir ten ieškoti teatrui tinkamo sąvokų instrumentarijus. Kaip vaisingą tokio bendradarbiavimo pavyzdį Ch. Balme mini olandų teatro teoretiką Henri Schoenmakersą, kuris Ervingo Goffmano *frame analysis* metodiką pritaikė teatrologijai ir iškėlė keturias publikos elgsenos teatre hipotezes:

1. Teatrinės interakcijos dalyvių kompetencija turi būti nuosekliai lavinama: elgsenos konvencijos teatre nėra įgimtos, jas reikia formuoti.
2. Elgsenos konvencijoms turi įtakos istorinės permainos: istoriniai publikos tyrimai susiję su istorinių lūžių tyrimais.
3. Elgsenos konvencijoms turi įtakos kultūrinė diferenciacija: elgsenos normos ir būdai nėra vienodi, juos skiria įvairios kultūrinės kombinacijos (konkrete praktika ir tradicija).
4. Elgsenos konvencijoms turi įtakos pažintinės ir emocinės publikos reakcijos²².

Olandų mokslininkas išskiria tik bendrąsias teatrinės elgsenos normas ir kodus, neįtraukdamas individualios patirties, susijusios su konkretaus spektaklio specifika bei recepcija, tačiau jo hipotezėse galima rasti *empirinės teatrologinės* publikos analizės pagrindus.

Tuo tarpu aptardamas *empirinių sociologinių* tyrimų naudą (sociologinis metodas leidžia įvertinti žiūrovų salės diferenciaciją pagal lytį, amžių, kilmę ir t. t. konkrečiuose teatruose, miestuose, regionuose), Ch. Balme iškelia pakankamai įtikinamą prielaidą – tokio pobūdžio tyrimai aktualesni televizijai, o ne teatrui. „Kyla abejonė, ar tokio pobūdžio darbų nevertėtų atiduoti sociologams vengiant teatrologų angažavimosi“²³. Akivaizdu, kad Lietuvos kontekste vyrauja būtent empirinių sociologinių publikos tyrimų kryptis. Žinomas prancūzų teatro sociologas Jeanas Duvignaud juos vadina aprašomąja teatro „sociografija“. Garsioje savo knygoje „Les ombres collectives“ (1973) aptardamas sociologinių tyrimų tipologija, mokslininkas teisėtai pastebi, kad statistinė publikos analizė neretai tęsia XIX šimtmečio tradicijas, nes apsiriboja žiūrovų grupavimu pagal socialines charakteristikas. Šiuolaikinis teatro sociologija renka gerokai pažangesnius publikos morfologijos tyrimų būdus.

VIETOJ IŠVADŲ

Dviejų žinomų teatro teoretikų svarstymai komunikacijos teatre tema buvo pasirinkti kaip pavyzdys, įrodantis būtent tokio teatrologinio diskurso aktua-

lumą. Europinio teatro mokslo akivaizdus neatsitikinis susidomėjimas spektaklio recepcija turėtų paskatinti ir lietuvių teatrologiją plėsti savąjį žiūros lauką, įdėmiau pažvelgti ir į trečiąją komunikacijos teatre modelio dalyvį – žiūrovus. Sovietmečiu Rusijos teatro mokyklose, kur studijavo ne viena lietuvių teatrologų karta, laikytasi nuostatos nekalbėti žiūrovų salės vardu, t. y. kiek įmanoma ignoruoti publikos poreikius ir koncentruotis į tai, kas vyksta teatro scenoje. Ideologinis klimatas žiūrovus traktavo kaip pasyvų suvokėją. Jų aktyvumu manipuluota tais atvejais, kai, vykdant politinius užsakymus, buvo organizuojami tariamai viešos nuomonės išpuoliai, smerkiantys vieno ar kito menininko kūrybą. Tad publikos, kaip pirmaplanio aktoriaus, pripažinimas bei pažinimas yra ir teatro kūrėjų, ir teatrologų aktualija – žiūrovus vertintinas kaip spektaklio reikšmių bedraautoris, jų selektyvus interpretatorius, galų gale kaip vartotojas, užtikrinantis arba ne konkretaus spektaklio komercinę sėkmę. Akivaizdu, kad teatro, kaip komunikacijos sistemos, tyrimai turėtų tapti aktyvesni ir skatinti bendradarbiavimą su kitų sričių specialistais. Interdisciplininio pobūdžio analizė padėtų geriau įvertinti, kokius pokyčius patiria šiuolaikinis lietuvių teatras radikaliai kintančioje visuomenėje.

Gauta 2003 10 22

Nuorodos

- ¹ П. Пави, *Словарь театра*, Москва, 1991, p. 156.
- ² Straipsnyje cituojamas Ch. Balme knygos leidimas lenkų kalba, pristatytas prestižinėje leidyklos „Wydawnictwo Naukowe PWN“ serijoje „Nowoczesna Myśl teatralna“: Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa, 2002.
- ³ M. Pfister, *Das drama: Theorie and Analysis*, München, 1977.
- ⁴ Ch. Balme, ten pat, p. 151.
- ⁵ P. Brook, *Tuščia erdvė*, Vilnius, 1992, p. 13.
- ⁶ Э. Бентли, *Жизнь драмы*, Москва, 1978, p. 140.
- ⁷ Ch. Balme, ten pat, p. 152.
- ⁸ Straipsnyje cituojamas A. Ubersfeld knygos leidimas lenkų kalba, pristatytas prestižinėje leidyklos „Wydawnictwo Naukowe PWN“ serijoje „Nowoczesna Myśl teatralna“: A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Warszawa, 2002.
- ⁹ A. Ubersfeld, ten pat, p. 31.
- ¹⁰ J. Limon, *Między niebem a sceną*, Gdańsk, 2001, p. 113.

¹¹ Straipsnio autorė apie tai rašė analizuodama režisieriaus Eimunto Nekrošiaus teatro fenomeną monografijoje „Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių“ (Vilnius, 2002).

¹² Ch. Balme, ten pat, p. 197.

¹³ П. Пави, ten pat, p. 157.

¹⁴ A. Ubersfeld, ten pat, p. 34.

¹⁵ Ten pat, p. 34.

¹⁶ Ten pat.

¹⁷ Ten pat, p. 35.

¹⁸ Б. Брехт, „Малый органон для театра“, *Teamp*, Москва, 1995, т. 2.

¹⁹ A. Ubersfeld, ten pat, p. 42.

²⁰ Ч. Балме, ten pat, p. 171.

²¹ H. Shälzky, *Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft*, München, 1980, p. 9.

²² H. Shoenmakers, *The Spectator in the Leading Role*, Stockholm, 1990, p. 93–106.

²³ Ch. Balme, ten pat, 174.

Ramunė Marcinkevičiūtė

THEATRE AS A SYSTEM OF COMMUNICATION

S u m m a r y

The article discusses the issue of theatre as a specific communication system. It builds on the considerations of the theatre theoreticians Anne Ubersfeld and Christopher Balme, which may serve as the basis for a more active interest of Lithuanian theatre researchers in sociological discourse and the reception of theatrical art. The article stresses the role of the spectator in the communication processes. The attention of European theatre scholars to communicational aspects should encourage Lithuanian theatre studies to expand the research horizons and to have a closer look at the spectator, the third element in the model of communication in the theatre. In the Soviet ideological climate, the spectators were viewed as passive perceivers. Their activeness was manipulated to carry out political tasks, when mock public attacks condemning the work by one or another artist were organized. The recognition and knowledge of the audience as a leading actor is an important issue both for theatre creators and theatre scholars – the spectator is to be viewed as the co-author of the meanings of the performance, as a selective interpreter of them, and finally as a consumer either securing or not the commercial success of a specific production. It is evident that the studies of theatre as a system of communication should become more active and encourage collaboration with scholars in other fields. Interdisciplinary studies would allow a better evaluation of the changes experienced by Lithuanian theatre in a radically changing society.