

# Teatrinės komunikacijos kontūrai

*Dovilė Zavedskaitė*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius

El. paštas: doviledo@gmail.com

Straipsnyje, kuriuo siekiama papildyti Lietuvoje kol kas gana kukliai tyrinėjama teatro kaip komunikuojančio organizmo sritį, pristatomas amerikiečių teatro semiotiko Keiro Elamo teatrinės komunikacijos modelis. Pasirinkta išsami, pagal italų semiotikos atstovo Umberto Eco „Elementarų komunikacijos modelį“<sup>1</sup> (1976) suformuota Elamo schema, kuriai prioritetą naudinga teikti dėl orientacijos į pagrindinę teatrinės plotmės komunikacijos savybę – kompleksiskumą. Prasminiais segmentais skaidant tiek išorinę (teatrinę), tiek vidinę (dramatinę) komunikaciją apimantį modelį, apibrėžiama kiekvieno jų įtaka teatrinės komunikacijos procesui.

RAKTAŽODŽIAI: kodas, spektaklis, teatro komunikacija, teatro ženklas, tekstas, žiūrovas

Paradoksalu, tačiau teatrinės komunikacijos tyrinėjimų ištakos – tokios komunikacijos galimybės neigimas. 1969 m. prancūzų lingvistas George'as Mouninas kvestionavo aktorius–žiūrovo komunikacinį ryšį<sup>2</sup> ir argumentuodamas, jog nei pilnaverčio visų žiūrovui siunčiamų pranešimų ir jų kodų atpažinimo, nei aktorius ir žiūrovo sąveikos abipusiškumo teatre negali būti, teatro komunikatyvumą neigė<sup>3</sup>. Mounino klaida buvo ribotas jo komunikacijos reiškinio supratimas: lingvistas ją traktavo kaip abipusius informacijos mainus tarp dviejų proceso dalyvių, naudojančių tą patį kodą ir perdavimo kanalą. Vis dėlto teatro komunikacijoje esminis ir visiškai pakankamas yra žiūrovo, kaip atpažįstančio spektaklio kūrėjų kodą ir galinčio bent minimaliai dekoduoti pranešimą, vaidmuo: „Kad komunikacija vyktų, absoliučiai nebūtina, kad siuntėjo ir priėmėjo kodai sutaptų – nei tikslaus vienas kito pranešimų iššifravimo, nei abipusės komunikacijos vyksmo tuo pačiu perdavimo kanalu atžvilgiu“<sup>4</sup>. Todėl, pasak Patrice'o Pavis, čia vertinga komunikacijos, kaip darančios poveikį, ir paveiktojo (žiūrovo), kaip atpažįstančio ir priimančio šį (spektaklio) poveikį<sup>5</sup>, reikšmė. Žiūrovai nėra pokalbio partneriai, jie – esetiškai nuteikti stebėtojai<sup>6</sup>.

Elamas žiūrovui suteikia kur kas svarbesnį vaidmenį: jis iškelia lygiavertę spektaklio kūrėjams žiūrovo įtaką galutinei spektaklio reikšmei. Jo suformuotoje schemoje būtent žiūrovai (*priėmėjai*) įtvirtina daugybės skirtingų pranešimų susijungimą į vientisą integruotą tekstą.

Tolesnė daugialypės Elamo schemos analizė atskleidžia, kaip susiformuoja žiūrovą pasiekiantys pranešimai bei koks vaidmuo tenka žiūrovui konstruojant spektaklio prasmes.

1 Elam 2002: 32.

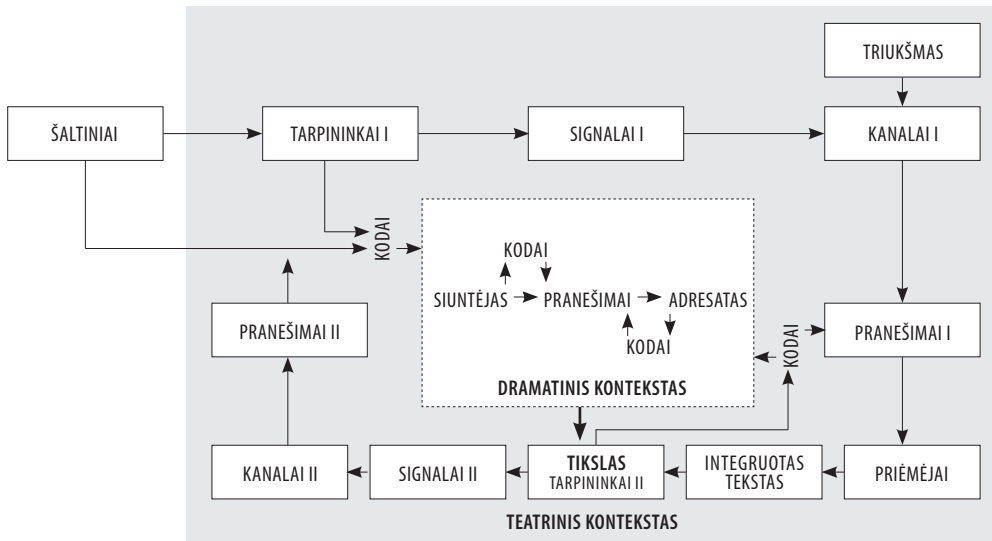
2 Ten pat: 29.

3 Šatkauskienė 2002: 89.

4 Ruffini 1974: 40.

5 Pavis 1998: 71.

6 Marcinkevičiūtė 2002: 25.



Supaprastintas teatrinės komunikacijos modelis

(Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge. 2002, 35 p.)

### Teatrinės komunikacijos versmė

Teatrinės komunikacijos *versmė* kyla iš spektaklio kūrėjų (dramaturgo, režisieriaus, scenografo ir kt.), kurie modelyje įvardyti kaip **šaltiniai** ir kurių kiekvieno indėlis, kaip pastebi Elamas, nėra būtinais reikalingas: „Tik meniškai turtingiausiose teatro formose visi potencialūs šaltiniai spektakliui daro reikšmingą įtaką“<sup>7</sup>. Būtent šaltinių, nors ir suvaldytų režisieriaus, tačiau bet kuriuo atveju spektakliui teikiančių individualų kūrybinį įnašą, gausa didžiąja dalimi lemia ir patį teatro kompleksiskumą: vargiai įmanoma, kad režisierius ar pjesės autorius, nors ir kaip meistriškai bekoordinuotų kūrybinės komandos darbą, gebėtų apimti visas kūrybos sritis ir šimtu procentų sukontroliuoti galutinę pranešimo reikšmę<sup>8</sup>.

Svarbu paminėti reikšmingą, su šaltiniais susijusį faktorių – spektaklio kūrėjų žinomumo komunikaciją. Pierre'o Bourdieu apibrėžtame kultūrinės produkcijos (šiuo atveju – teatrinės kūrybos) lauke<sup>9</sup> hierarchiškai aukštesnę padėtį užimančių kūrėjų situacija komunikaciniu atžvilgiu yra kur kas palankesnė: visuomenės pripažinimą turinčio kūrėjo (režisieriaus) meninė komunikacija su auditorija tolydžio stiprėja ir per tam tikrą laiką susikuria jo žiūrovo tipas, lengviau nei kiti atpažįstantis, iššifruojantis kūrėjo individualų stilių.

Žinomumas dažnai tampa ir meninės drąsos impulsu: režisuojančių aktorių fenomenas pagrįstas jų įsitvirtinimu visuomenėje, garantuojančiu, kad jų pačių statomus spektaklius gausiai lankys žiūrovai. Iliustratyvus pavyzdys – aktorius Rolandas Kazlas, ėmėsis vieną po kito režisuoti mažo formato spektaklius („Palata“ Kauno valstybiniame dramos teatre (2009), „Geležis ir sidabras“ Vilniaus teatre „Lėlė“ (2009), „Raštininkas Bartlbiš“ Valsybiniame jaunimo teatre (2010)). Šių spektaklių žiūrovai – Kazlo, kaip aktorius (savo spektakliuose jis pats ir vaidina), gerbėjas, į spektaklį pašauktas pačios Kazlo asmenybės.

<sup>7</sup> Elam, 2002: 33.

<sup>8</sup> Esslin 1988: 20.

<sup>9</sup> Jurgutienė 2011: 273–327.

Aktoriniu pripažinimu komunikuoja ir aktorius (kur kas labiau nei režisierius) Valentinas Masalskis; aktoriaus Gyčio Ivanausko drąsą įkurti savo teatrą ir režisuoti neabejotinai taip pat inspiravo aktorinis *subrendimas* Gintaro Varno ir Oskaro Koršunovo spektakliuose. Klausimas tik vienas – kaip dažnai žinomumo keliamą drąsa yra prasminga?

### Dramatinis kontekstas

Spektaklio ištaka – schemos centre esantis **dramatinio konteksto** lygmuo. Jis apibrėžia sceninį aktorių tarpusavio komunikacijos procesą. Elamas atkreipia dėmesį į tai, kad didžioji dalis aktoriaus–žiūrovo komunikacijos vyksta netiesiogine forma („fiktyvus siuntėjas kreipiasi į fiktyvų adresatą“<sup>10</sup>), nors teatrinės komunikacijos ašis nukreipta į žiūrovą. Vis dėlto derėtų pastebėti, kad šiuo metu Lietuvos teatro komunikacijoje daugėja naratyvinių konstrukcijų apraiškų, įteisinančių spektaklį ne kaip sceninę iliuziją, o kaip su žiūrovų realybe sutampančią vienalaikę aktorių dabartį: „Traktuojant dramatos, spektaklio ar atskiro vaidmens atlikimą kaip naraciją tenka pripažinti, kad dėmesio objektu tampa ne tiek galutinis kūrybos rezultatas – naratyvas, o procesas – naracija, taip pat naracijos ir suvokėjo ryšys“<sup>11</sup>. Taigi naratyvinių elementų turinčių spektaklių tikslas yra sustiprinti komunikaciją su žiūrovu, priartinti jį prie sceninio vyksmo. Ypač ryškus to pavyzdys – „Atviro rato“ veikla, turinti labai aiškią tikslinę auditoriją – mokyklinio amžiaus jaunimą. Sudominti paauglių pasitelkiant aptariamą naratyvą – ypač pravartu: aktyvi, provokuojanti pasakotojo–pasakojimo–klausytojo sąveika yra patraukli savo atvirumu, *tarsi* familiarumu, sumažintu atstumu. „Atviram ratui“ absoliučiai pritaikoma ir Hanso Thieso Lehmanno postdraminio teatro naratyvumą nusakanti mintis: „Dažnai susidaro įspūdis, kad sekį ne sceninį veiksma, o pasakojimą apie pristatomą pjesę. Teatras tarsi šokinėja nuo išplėtos naracijos prie įterptų trumpų epizodų su dialogais. Svarbiausia darosi aprašymas ir domėjimasis savotišku *asmeninių* aktorių prisiminimų ir pasakojimų aktu“<sup>12</sup>.

Aptariant teatrinę komunikaciją, svarbu ir neišvengiama įvertinti *teatrinės informacijos* savitumą: žiūrovo ketinimą eiti į spektaklį inicijuoja ne tiek pati Elamo *dramatine* įvardyta informacija (tai, ką žiūrovas sužino apie individus ir įvykius konkrečiame fiktyviame kontekste; modelyje – dramatiniame kontekste), kiek *ženklinis* informacijos lygmuo. *Ženklinė* informacija, dėl pranešimų materialių savybių gebanti konotuoti daugybę savarankiškų reikšmių, spektaklyje tampa semantinės informacijos šaltiniu. Todėl būtent *ženklinė* informacija (režisūrinis sprendimas) turi galią kardinaliai transformuoti tai, kaip žiūrovas dekoduos teatrinę tekstą. Čia verta paminėti ir faktą, kad vienu metu skirtingi kanalai spektaklyje gali perduoti identišką dramatinę, bet skirtingų rūšių *ženklinę* informaciją. Tai – *semiotiniu tirštumu* vadinama teatrinio diskurso savybė<sup>13</sup>.

### Mažiausioji teatro ląstelė

Mažiausias spektaklio vienetas – ženklas, nagrinėjamoje schemoje siejamas su **tarpininkų, signalų ir kanalų** (pažymėtų raide I) tercetu. Čia tikrai aiškus, bet nevertas gilesnio nagrinėjimo, yra kanalų lygmuo – jame susitelkia žiūrovo galimybė girdėti, matyti, užuosti ar

10 Elam 2002: 34.

11 Mažeikienė 2010: 161.

12 Lehmann 2010: 164.

13 Elam 2002: 34–40.

net lytėti. Šiais kanalais judantis ženklas – tai tarpininkų (visa, kas gali žiūrovams perduoti signalus: aktorių kūnai ir balsai, jų kostiumai, rekvizitas, scenografijos elementai, šviestuvai, muzikos instrumentai, projektoriai, garso technika<sup>14</sup>) ir signalų (judesiai, garsai ir t. t.) dėmes rezultatas: aktoriaus gestas, garsinis impulsas, kostiumo, daikto *išraiška*, šviesos *judesys*.

Fundamentali scenos savybė – reikšmės generavimas: pačią paprasčiausią kasdienybės detalę, egzistencijos smulkmę, gestą, žvilgsnį, garsą scena transformuoja į reikšmės nešėją<sup>15</sup>, reikalaujantį žiūrovo atidos ir dėmesio. Apie teatrinio diskurso *ženkliskąjį tirštumą* vienas pirmųjų 1964 m. prabilo Roland'as Barthes'as<sup>16</sup>, semiotinę analizę tęsė Tadeuzas Kowzanas, teigęs, jog „teatrinėje prezentacijoje viskas yra ženklas“<sup>17</sup>, ir visa semiotinė mokykla. Būtent ženklas duoda nuorodą į komunikacinę spektaklio plotmę – žiūrovas geba atpažinti / suprasti ženklus bei jų sistemas, ir tai lemia visą komunikacijos proceso *išsipildymą*. Kaip pastebi Elaine Aston ir George Savona, visų scenos ženklų jungtį ir atsiskleidimą žiūrovams įtvirtina aktorius: aktoriaus figūra yra dinamiška visų ženklų jungtis, hierarchiškai svarbiausias ženklas<sup>18</sup>, apibrėžiantis sceninių reikšmių ribas.

Ženklo žaismės virtuožas Lietuvoje – režisierius Eimuntas Nekrošius (ženklų transformacijos – ir Koršunovo spektaklių ypatybė). Anot Ramunės Marcinkevičiūtės, jam būdinga asociatyvi spektaklių struktūra suvokėjui suteikia teisę sceninį vyksmą „užpildyti asmeninėmis prasmėmis bei patirtimi“<sup>19</sup>. Archetipinis to pavyzdys – spektaklio „Kvadratas“ (Valstybinis jaunimo teatras, 1980) personažo apranga: „Nuo kiekvieno žiūrovo priklausė, su kuo jam asocijuosis vyras, vilkintis kalinio drabužiais – su kriminaliniu nusikaltėliu, su atsiktine teisingumo auka ar net su tuometinės sistemos persekiojamu disidentu“<sup>20</sup>. Tai, kad spektaklyje paliekamas tarytum *nuogas* ženklas (šiuo atveju – neatskleidžiama, kokį nusikaltimą padarė protagonistas), atveria žiūrovo, kaip itin aktyvaus spektaklio bendraautoriaus, poziciją<sup>21</sup>. Kita *ženkliskosios* Nekrošiaus kūrybos prigimties ypatybė – spektaklio metu vykstantis ženklų (režisūrinio įvaizdžio) augimas, stiprėjimas: „Konkretus žmogaus ir pasaulio, aktoriaus ir scenos erdvės, žodžio ir vaizdo santykis yra ne duotybė, o procesas – Nekrošiaus teatre žiūrovai *mato*, kaip susidėsto, bręsta ir pasiekia kulminaciją režisūrinis įvaizdis. Tad teatrinės metaforikos gramatiką kiekvienas suvokėjas gali papildyti sava sintakse, nes jis (suvokėjas) buvo įtrauktas į jos (metaforos) kūrimąsi, matė, iš ko ji atsirado, kaip susiklostė, stulbindama netikėtumu“<sup>22</sup>. Spektaklyje „Pirosmani, Pirosmani“ (Valstybinis jaunimo teatras, 1981) paprastas ženklas – du išskėsti rankos pirštai, atmatuojantys *va tiek (Viešpaties dosniai dalijamos laimės)*, iš pradžių atrodo lyg nereikšmingas, atsiktinis aktoriaus gestas, kuris spektaklio eigoje „tolydžio apauginamas prasmėmis“<sup>23</sup>. Kaskart vis kitokios prasmės šviesoje pasirodantis paprastas ženklas (gestas) komunikaciniu požiūriu vis labiau priartėja prie žiūrovo, nes jis jam jau atpažįstamas, jis jau *žino jo istoriją*.

14 Ten pat: 33.

15 Esslin 1988: 38.

16 Elam 2002: 39.

17 Kowzan 1968: 57.

18 Aston, Savona 1991: 102.

19 Marcinkevičiūtė 2002: 87.

20 Ten pat.

21 Plačiau apie žiūrovo vaidmenį – skyriuje *Žiūrovas*.

22 Marcinkevičiūtė 2002: 120.

23 Ten pat: 122.

## Tarp ląstelės ir kūno

Sceninė reikšmė yra pernelyg turininga ir dinamiška, kad jos *atrakinimui* užtektų įvardyti pavienių objektų (ženklų) reprezentacines funkcijas: būtent **pranešimuose** skleidžiasi šių objektų betarpiški ryšiai, lemiantys ženklų grupavimąsi į tarpusavyje susijusias sistemas. Pagrindinės pranešimo charakteristikos – jis turi autonomišką sintaksę ir yra siunčiamas vienu kanalu (kalbos, gestų visumos, muzikos ir t. t.)<sup>24</sup>. Kaip pastebi Martinas Esslinas, vieni pranešimai nekinta scenos ar spektaklio dalies ribose (scenografijos elementai, kostiumai), o kitų (aktorių balso moduliacijos, gestų, mimikos kaita ir pan.) dinamika – nuolatinė<sup>25</sup>. Tai apsunkena teatrinę komunikaciją, nes žiūrovas, įsijausdamas į skirtingus pranešimų kaitos ritmus, greta turi sekti tos kaitos priežastis (Ką reiškia šviesos pasikeitimas? Kodėl eliminuotas vienas ar kitas scenografijos elementas? Ir t. t.).

Modelyje dėmesį patraukia spektaklio *signalo–pranešimo–integruoto teksto* trejybė. Eco „Elementariame komunikacijos modelyje“ signalas virsta prasmingu pranešimu tik pasiekęs gavėją, o teatrui pritaikytame modelyje įvairialypiai pranešimai dar nėra reikšmę įtvirtinantis komunikacijos proceso dėmuo – tik iš šių pranešimų sudarytas vientisas integruotas tekstas pasiekia komunikacinį efektą. Šiuo atveju signalai ir pranešimai yra tik kontūrus brėžiantys taškai ir atkarpos, savo tikrąjį kūną (kurio galutinę sandarą lemia tarp *pranešimų* ir *teksto* įsiterpęs žiūrovas) įgaunantys komunikaciniame vienete – spektaklyje. Tai atskleidžia teatrinės komunikacijos komplikuotumą ir daugiasluoksniskumą, ar, anot Barthes'o, *poliseminę teatro prigimtį*: teatro *skaitymo* sunkumai nulemti jo ženklų sistemų kiekybės, veikiančios ne linijiniu pavidalu, bet pavidalu sudėtinio ir vienalaikio veiklų tinklo, besiskleidžiančio viename erdvėlaikyje<sup>26</sup>.

## Spektaklis – integruotas tekstas

Kokios pagrindinės šio tinklo – spektaklio, kaip integruoto, vientiso teatrinio **teksto**, charakteristikos? Elamas, šalia jau minėto semiotinio tirštumo, priduria heterogeniškumą bei dvi laikines teatrinio diskurso ypatybes: tai erdvinis ir laikinis nutrūkstamumas (nors apskritai spektaklis yra konstanta, tačiau jo iš ženklų ir pranešimų *suręstas grimas* yra nepertraukiamos kaitos kategorija) bei dinamiškumas<sup>27</sup>. Pastarasis yra kone labiausiai spektaklio komunikacinį pobūdį komplikuojantis aspektas: nuolatinis spektaklio progresas neleidžia apsisototi prie vieno ar kito pranešimo ne tik tiesiogine – negalėjimo sustabdyti veiksmo – prasme, bet ir negalėjimu *pakartoti*. Nors ir kaip subtiliai, tačiau kiekvienas spektaklio seansas skiriasi nuo buvusio ir būsimo, ir šis sceninis gyvastingumas, ši geba kisti ir reaguoti į realybę (ne tik prisitaikyti prie naujos erdvės, reaguoti į žiūrovų elgesį ir pan., bet ir varijuoti vaidybinėmis detalėmis priklausomai nuo kintančios aktorių dvasinės būsenos) tuo pačiu tampa jėga, suteikiančia itin artimo, paveikaus, stipraus aktorių–žiūrovų tarpusavio ryšio galimybę.

Spektaklio daugiasluoksniskumas daro jį suprantamą skirtingų patirčių žiūrovams<sup>28</sup>. Esslinas teigia, kad žiūrovas sąmoningai ar nesąmoningai iš gausybės atsirenka tam tikrus

<sup>24</sup> Elam 2002: 44.

<sup>25</sup> Esslin 1988: 19.

<sup>26</sup> Aston, Savona 1991: 99.

<sup>27</sup> Elam 2002: 40–41.

<sup>28</sup> Marcinkevičiūtė 2002: 132.

pranešimus ir sudėlioja juos pagal asmeninę prioritetų sistemą<sup>29</sup>. Įvairūs, daug formatų turintys pranešimai atveria galimybę kiekvienam žiūrovui modeliuoti savąjį žiūros kampą, koncentruotis ties jam svarbiais / priimtinais teatrinio vyksmo elementais. Iš kitos pusės, vyksmo tirštumas gali tapti itin problemišku – informacijos gausa dažnai trikdo ir apsunkina žiūrą, nežinantį, kur koncentruoti dėmesį<sup>30</sup>. Tinkamas to pavyzdys – Jono Vaitkaus „Visuomenės priešas“ (Nacionalinis dramos teatras, (2011)) pastatymas, kurio informacijos transliavimo kanalų daugybiškumas pareikalavo greitos žiūrovo reakcijos, manevringos orientacijos tarp įvairių pranešimų: pakliuvęs į veiksmų scenoje, salėje ir ekrane viena laikį sukūrį, jis atsidūrė sudėtingoje pasirinkimo aklavietėje.

Lemiamas klausimas – kas sujungia sudėtingą teatrinę polifoniją su žiūrovo vidumi?

## Kodai

Dramatinį kontekstą su išorine teatrinės komunikacijos ašimi sieja **kodai**: pasitelkus kodą, daugiau ar mažiau bendrą spektaklio kūrėjams ir suvokėjams, konstruojami visi spektaklio *pranešimai*. Nuo užkodavimo ir dekodavimo priklauso visas komunikacinis procesas. Anot Elamo, kodas yra „tarpusavy koreliuojančių taisyklių ansamblis, valdantis santykių tarp ženklų formavimąsi“<sup>31</sup> ir konkrečiam ženklui suteikiantis konkretų turinį (reikšmę)<sup>32</sup>.

Vos įžengę į teatrą, mes nuolankiai priimame jo taisykles: fojė pamatę įrengtą barjerą su metalo detektoriumi (scenografinė detalė Koršunovo spektaklyje „Išvarymas“, Nacionalinis dramos teatras (2011)), nepuolame išsiverti diržų metalinėmis sagtimis ir nenusisegame laikrodžių – kitaip tariant, atpažįstame teatrinį kodą. Teatriniam<sup>33</sup>, dramatiniam<sup>34</sup> kodams paklūstantis žiūrovas kartu yra veikiamas turimų bendrųjų kultūrinių, ideologinių, etinių ir epistemologinių principų<sup>35</sup>. Visi šie – bendrieji ir specifiniai – teatriniai kodai vienu metu veikia spektaklio žiūrovo supratimą, o jų daugybiškumas lemia žiūrovų percepcijos diferenciaciją. Tačiau ar skirtingas suvokimas *nuskriaudžia* spektaklį? O gal vis dėlto praturtina? Laikas pereiti prie svarbiausiojo teatrinės komunikacijos tikslo – žiūrovo.

## Žiūrovas

Žiūrovas *iššaukia* teatrinio bendravimo reikmę: įsigydamas bilietą, jis perleidžia komunikacijos iniciatyvą į aktoriaus rankas. Nors Elamas reikšmingu laiko žiūrovo grįžtamąjį ryšį (schemoje pažymėtą raidėmis II), vis dėlto jo pateikta šio ryšio traktuotė nėra pilnavertė, o galbūt ir apskritai ne itin prasminga: materialų pavidalą turinti žiūrovo reakcijos į spektaklį išraiška (aplodismentai, *nušvilpimas* ir pan.) yra nepatikima ir paviršinė. Ką ji gali pasakyti apie komunikacinio vyksmo *išsipildymą* žiūrovo sąmonėje? Regis, kur kas reikšmingiau yra aptarti žiūrą, kaip spektaklį kuriantį bendraautorių.

Žiūrovo vaidmuo spektaklyje (kaip specializuotų teatrologinių tyrimų problema iškilęs tik XX a. septintajame dešimtmetyje) teoriškai tolydžio augo, kol pasiekė „pir-

29 Esslin 1988: 16.

30 Elam 2002: 41.

31 Elam 2002: 44.

32 Ten pat: 31.

33 Pačia bendriausia prasme – tai kodai, leidžiantys suprasti spektaklį kaip teatrinį, bet ne, pavyzdžiui, realų ar televizinį vyksmą.

34 Kodai, nurodantys dramos taisykles (žanrų, stilistikos, struktūros ir pan. prasmėmis).

35 Elam 2002: 47.

maplanę“ būti<sup>36</sup>. Anot Nomedos Šatkauskienės, „jei teatro semiotikams labiau rūpėjo teksto užkodavimo ypatumai, tai vėlesni tyrinėjimai sutelkė dėmesį į teksto iškodavimo momentus“, ir palaiapsniui buvo prieita išvados, jog „atskiro suvokėjo sąmonė, jo patirtis, kontekstas yra tikrasis reikšmės kūrimo instrumentas“<sup>37</sup>. Žiūrovas tampa lemiančiu visą komunikacinio proceso raidą. Aktyvų bet kokio teksto *skaitytojo*, kaip reikšmių kūrėjo, vaidmenį iškelia Eco: „Bet kuris tekstas yra sukurtas kažkam, kas jį užpildys. Tekstas yra pragmatinė-semantinė mašina, reikalaujanti interpretavimo priemonėmis pasiekiamos aktualizacijos“<sup>38</sup>. Perfrazuojant ypač subtilią Eco mintį, tekstui (taip pat ir teatriniam) galima priskirti *besilaukiančio* ir savąjį kūną tik skaitytojo interpretacijos metu įgaunančio fenomeno savybes. Daugiasluoksnis teatrinis kūrinys atvirumo suvokimui prasme yra ypač raiškus ir teikiantis plačių galimybių tiek jo kūrėjams, tiek ir žiūrovams.

Pasitelkęs Eco *atviro kūrinio* idėją, Marco’as de Marinis teigia: „Pats spektaklis, jo vidinė prasminė sąranga bei eiga numano ir formuoja tam tikrą žiūrovo dramaturgijos tipą ir suvokimo strategiją“<sup>39</sup>. Skiriami uždaro tipo spektakliai, reikalaujantys tam tikrų kompetencijų ir reguliuojantys interpretacijos trajektorijas (pavyzdžiui, spektaklis vaikams), bei atviros formos spektakliai, žiūrovui suteikiantys, anot Jurgitos Staniškytės, „kontroliuojamą kūrybinę autonomiją“<sup>40</sup>. Spektaklio suvokimas tampa kūrybiniu aktu (Barthes’o *skaitymu-kaip-rašymu*).

Nevalia nutylėti šiame kontekste iliustratyvių režisieriaus Eimunto Nekrošiaus kūrybą vertinančių Marcinkevičiūtės minčių: „Eimunto Nekrošiaus režisūrinės dramaturgijos rezultatas – *atviras* teatras. Tai teatras, kuris įsileidžia į savo paties kūrimąsi, vadinasi, ir suvokėjams duoda impulsų *individualios konkretizacijos procesui*“<sup>41</sup>. Jis yra komunikabilus, palaiko gyvą ryšį su publika, netgi suteikia jai vaidmenį. <...> O uždaras, kontakto su publika neužmezgantis teatras žiūrovus paverčia *kolektyviniu suvokėju*, kuriam stengiasi įtikti pataikaudamas“<sup>42</sup> arba jį nuvertindamas.

Bebaigiant būtina atkreipti dėmesį į Elamo komunikaciniame modelyje atskirtas **priėmėjo** ir **tikslo** sąvokas. Tikslo, kaip priėmėją suvokimo procese pratęsiančio ir išbaidinančio dėmens, reikmę (kurios, deja, nepateikia modelio autorius) pateisintų sėkmingai iškodauto *integruoto teksto* matmuo. Kadangi tokiame daugialypiame komunikaciniame pranešime, kaip spektaklis, optimaliai efektyvi komunikacija yra vargiai pasiekama, tai šis *tikslo* apsiriboja žiūrovų kompetencija dekoduoti „pakankamą spektaklyje išskleistų ženklų ir jų sistemų minimumą“<sup>43</sup>.

Teatro kompleksiskumą atspindintis Elamo teatrinės komunikacijos modelis – išsami, daugialypė gairė, leidžianti atverti teatro spektaklį, kaip vieną turtingiausių komunikacijos formų, balansuojančių tarp daugiaasmenių teatro kūrėjų ir jų bendraautoriais tampančių (pageidautina) kūrybingų žiūrovų.

Gauta 2012 05 04  
Priimta 2012 06 07

36 Marcinkevičiūtė 2003: 33.

37 Šatkauskienė 2002: 93–94.

38 De Marinis 1993: 5.

39 Staniškytė 2008: 111.

40 Ten pat: 112.

41 Fenomenologinis terminas, apibrėžtas Romano Ingardeno.

42 Marcinkevičiūtė 2002: 121.

43 Esslin 1988: 139.

## Literatūra

1. Aston, E.; Savona, G. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge, 1991.
2. Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 2002.
3. Esslin, M. *The Field of Drama: How the Sign of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London: Methuen Drama, 1988.
4. Kowzan, T. *The Sign in the Theatre*. Diogenes, 1968. 61.
5. Lehmann, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
6. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
7. Marcinkevičiūtė, R. Teatras kaip komunikacijos sistema. *Menotyra*. 2003. 4: 33.
8. Marinis De, M. *The Semiotics of Performance*. Indiana University Press, 1993.
9. Mažeikienė, R. Apie naratyvumą šiuolaikiniame teatre: spektaklio „Tolima šalis“ atvejis. *Menotyra*. 2010. 2: 160–169.
10. Pavis, P. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
11. Ruffini, F. *Semiotica del teatro: ricognizione degli studi*. Biblioteca teatrale, 1974. 9.
12. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
13. Staniškytė, J. Identiteto sampratos kaita postmoderniame teatre. *Teatras*. 2008.
14. Šatkauskienė, N. Komunikacinė dramos sklaida ir jos socialumas. *Sociologija: mintis ir veiksmas*, 2002. 1.

*Dovilė Zavedskaitė*

## Frames of theatrical communication

### Summary

This article presents a model of theatrical communication formed by an American theatre semiotician Keir Elam, in which one of the main characteristics of theatrical communication properties – its complexity – is emphasized. The decomposition of the model, involving outer (theatrical) and inner (dramatic) communication, into semantic segments allows defining the influence of each component on the process of theatrical communication.

The abundance of performance creators is the primary factor of multi-layer theatrical reality, where a particular contribution of everyone becomes an integral part of the final result. A dramatic segment challenging the creation of a performance, named by Elam as a dramatic context, in this case is considered to be only a counterfort for the completeness of the performance: an intention of a spectator to go to the theatre is initiated not only by *dramatic* information, but mainly by a *signified* level of information. The density of signs of the theatrical discourse defined by the school of semiotics indicates the communicative space of the performance – the spectators' ability to recognize / conceive signs and their systems determines the verification of the communicative process. A spectator is considered to be a subject determining the final meaning of the performance: namely a spectator ensures joining a variety of different messages into an integral text.

The model of theatrical communication by Keir Elam, reflecting the complexity of the theatre, serves as a thorough multiple guideline which permits to evaluate a performance as one of the richest forms of communication balancing between multipersonal theatre creators and creative spectators (desirably) becoming their co-authors.

KEY WORDS: code, performance, theatrical communication, theatrical sign, text, spectator